###### ПИТЕР БРУК

##### БЛУЖДАЮЩАЯ ТОЧКА

[Предисловие к русскому изданию](#_Toc138435486)

[ПРЕДИСЛОВИЕ](#_Toc138435487)

[I. ЧУВСТВО НАПРАВЛЕНИЯ](#_Toc138435488)

[Бесформенное предчувствие](#_Toc138435489)

[Стереоскопическое видение](#_Toc138435490)

[Есть только один этап](#_Toc138435491)

[Недоразумения](#_Toc138435492)

[Я пытаюсь ответить на письмо](#_Toc138435493)

[Объемный мир](#_Toc138435494)

[II. ЛЮДИ В МОЕЙ ЖИЗНИ – БЕГЛЫЙ ВЗГЛЯД В ПРОШЛОЕ](#_Toc138435495)

[Гордон Крэг](#_Toc138435496)

[Встреча в 1956 году](#_Toc138435497)

[“Связной” Бека](#_Toc138435498)

[Счастливый Сэм Беккет](#_Toc138435499)

[Броски](#_Toc138435500)

[Гротовский](#_Toc138435501)

[Арто и великая загадка](#_Toc138435502)

[Сколько нужно деревьев, чтобы получился лес](#_Toc138435503)

[Это случилось в Польше](#_Toc138435504)

[Удар Петера Вайса](#_Toc138435505)

[III. ПРОВОКАЦИИ](#_Toc138435506)

[Манифест шестидесятых](#_Toc138435507)

[Театр жестокости](#_Toc138435508)

[Театр не может быть чистым](#_Toc138435509)

[США — значит вы, США — значит мы](#_Toc138435510)

[Утерянное искусство](#_Toc138435511)

[IV. ПЬЕСА ШЕКСПИРА – ЧТО ЭТО ТАКОЕ?](#_Toc138435512)

[Шекспир не скучен](#_Toc138435513)

[Открытое письмо Уильяму Шекспиру,](#_Toc138435514)

[или Как мне это не нравится](#_Toc138435515)

[Пьеса Шекспира — что это такое?](#_Toc138435516)

[Два века Гилгуда](#_Toc138435517)

[Шекспировский реализм](#_Toc138435518)

[“Король Лир” — можно ли поставить эту пьесу?](#_Toc138435519)

[Беседа Питера Брука с Питером Робертсом во время репетиций “Короля Лира” в Стратфорде-на-Эйвоне в 1962 году](#_Toc138435520)

[Взрывающиеся звезды](#_Toc138435521)

[Точки излучения](#_Toc138435522)

[Диалектика уважения](#_Toc138435523)

[Шекспир — это кусочек угля](#_Toc138435524)

[Сама пьеса и есть ее идея](#_Toc138435525)

[V. МИР КАК КОНСЕРВНЫЙ НОЖ](#_Toc138435526)

[Международный центр](#_Toc138435527)

[Структура звука](#_Toc138435528)

[Жизнь в концентрированной форме](#_Toc138435529)

[Африка Брука](#_Toc138435530)

[Интервью Майкла Гибсона](#_Toc138435531)

[Мир как консервный нож](#_Toc138435532)

[Племя ик](#_Toc138435533)

[Я полагаю, это абориген](#_Toc138435534)

[VI. ЗАПОЛНИТЬ ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО](#_Toc138435535)

[Пространство как средство](#_Toc138435536)

[Les Bouffes du Nord](#_Toc138435537)

[“Беседа птиц”](#_Toc138435538)

[Масло и нож](#_Toc138435539)

[“Вишневый сад”](#_Toc138435540)

[Дхарма](#_Toc138435541)

[Богиня и джип](#_Toc138435542)

[VII. СОРОКАЛЕТНЯЯ ВОЙНА](#_Toc138435543)

[Искусство звуков](#_Toc138435544)

[“Саломея”](#_Toc138435545)

[“Фауст”](#_Toc138435546)

[“Евгений Онегин”](#_Toc138435547)

[“Кармен”](#_Toc138435548)

[Интервью с Филиппом Альбера после премьеры спектакля “Трагедия Кармен” в Буфф-дю-Нор в ноябре 1981 года](#_Toc138435549)

[Чувство стиля](#_Toc138435550)

[Речь за обеденным десертом](#_Toc138435551)

[VIII. БЛИКИ ЖИЗНИ](#_Toc138435552)

[Экранизация пьесы](#_Toc138435553)

[“Повелитель мух”](#_Toc138435554)

[“Модерато кантабиле”](#_Toc138435555)

[Экранизация “Короля Лира”](#_Toc138435556)

[“Встречи с необыкновенными людьми”](#_Toc138435557)

[IX. ВХОДЯ В ДРУГОЙ МИР](#_Toc138435558)

[Маска — выход из нашей оболочки](#_Toc138435559)

[Сущностное излучение](#_Toc138435560)

[Культура связующих звеньев](#_Toc138435561)

[Как рассказывает легенда...](#_Toc138435562)

# Предисловие к русскому изданию

*Каждый раз, приступая к работе, режиссеру так или иначе приходится отвечать на два вопроса* — *“зачем?” и “как?”.*

*Первый вопрос кажется безобидным, простым и практичным. Но на самом деле он загадочен, как колода карт, и может завести нас очень далеко, поднять на небеса или опустить в преисподнюю. Вопрос этот основополагающий, в нем религия и философия театра. Это великое “зачем?” всех времен, но именно о нем так легко забывают в спешке и суете той жизни театра. Это вопрос идеалиста, поэта, мечтателя. напоминает нам о том, что любой уровень может быть открыт с помощью сценического искусства.* *Помогать осуществлению этой возможности и являе*тся *целью работы режиссера.*

*Второй вопрос* — *“как?”* — *направляет наши мысли в противоположную сторону. На сценической площадке может произойти нечто важное только тогда, когда там совершаются конкретные действия. Однако “как?”* — *это вопрос не только техники и мастерства, он вынуждает нас признать, что на сцене важен каждый шаг, каждая мелочь, вплоть до шнурка на ботинке, и каждая деталь либо направляет нас к цели, либо уводит от нее, либо помогает улавливать невидимое, либо оказывается бесполезной, открывает дорогу банальностям. Таким образом, становится ясно, что два эти вопроса неразделимы. Само по себе “зачем?” выражает лишь мечту. Само по себе “как?” порождает лишь заурядное. Но как только мы признаем, что каждое крохотное практическое “как?” вмещает в себя бесконечное количество “зачем?”, мы начнем понимать суть проблемы и осознавать всю ответственность нашей работы.*

Питер Брук

22 апреля 1996

Париж

Посвящается МИШЛИН РОЗАН,

благодаря которой обрело жизнь

многое из того, о чем говорится в этой книге.

# ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

# I. ЧУВСТВО НАПРАВЛЕНИЯ

### Бесформенное предчувствие

Приступая к работе над пьесой, я начинаю с некоего бес­форменного предчувствия, которое похоже на запах, цвет, тень. Это основа моей работы, подготовка к репетициям любой пьесы, которую я ставлю. Возникшее бесформенное предчув­ствие определяет мое отношение к пьесе. Суть этого отношения в убежденности, что эту пьесу надо непременно поставить сегодня, без такой убежденности я не могу над ней работать. У меня нет особых приемов. Если бы я участво­вал в конкурсе, где мне дали бы отрывок и предложили поставить его, я бы не знал, с чего начать. Я бы мог продемонстрировать своего рода общую методологию и несколько идей, приобретенных мною в результате режиссерской практики, но пользы от этого было бы мало. У меня нет метода работы над спектаклем, потому что я исхожу из аморфного, неоформленного чувства, и с него я начинаю подготовку Итак, подготовка означает движение в направлении, под. сказанном этим предчувствием. Я начинаю делать макет деко­раций, уничтожаю его, делаю, снова уничтожаю, снова делаю, прорабатываю. Какие тут нужны костюмы? Какие цвета? Всё это — средства, благодаря которым предчувствие принимает более конкретные очертания. Так постепенно появляется форма. Она еще будет видоизменяться и проходить проверку, но тем не менее она уже возникает. Форма неокончательная, потому что это пока лишь декорации — я говорю “лишь декорации”, ибо декорации являются только основанием, платформой. Ра­бота начинается с актеров.

Репетиционная работа должна создать атмосферу, кото­рая позволяла бы актерам приносить в спектакль все, что они могут. Поэтому на первых этапах репетиций все открыто для творчества, и я ничего никому не навязываю. В каком-то смысле такой подход диаметрально противоположен тому, когда режис­сер в первый день репетиций рассказывает об идее пьесы и о том, как он собирается ее ставить. Много лет назад я именно так и делал, но понял, что начинать подобным образом пагубно. Поэтому теперь я начинаю с упражнений, с вечеринки, с чего угодно, но только не с идей. Иногда, как, например, при постановке пьесы “Марат-Сад”[[1]](#endnote-2), три четверти репетицион­ного времени я призывал актеров и себя — это процесс со­вместный — нарабатывать излишки. Возникало такое количес­тво самых невероятных идей, что если бы вы заглянули на ре­петицию, когда мы уже проделали три четверти пути, то могли бы подумать, что спектакль затоплен тем избытком, который называют режиссерской изобретательностью. Я призывал при­носить все, и хорошее, и плохое. Я ничего и никого не под­вергал цензуре, даже себя. Я говорил: “Почему бы это не по­пробовать?”, и возникала отсебятина, возникали глупости. И пускай. Была цель — отобрать из всего этого столько матери­ала, чтобы постепенно можно было бы придать ему форму.

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

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

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

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

Когда я поставил “Тита Андроника”[[2]](#endnote-3), то спектакль хвалили за то, что он якобы был лучше пьесы. Говорили: вот, мол, при­мер постановки того, как из нелепой и неправдоподобной пьесы возникло нечто интересное. Это мнение льстило, но оно было несправедливым, ибо я знал, что такой спектакль нельзя было поставить на основе другой пьесы. Вот тут-то и возникает за­блуждение относительно того, что такое режиссура. Думают, что она в какой-то степени походит на работу дизайнера, способного придумать убранство комнаты при наличии необходимых для этого средств и предметов. При работе над “Титом Андроником” вся работа заключалась в том, чтобы разгадать скрытые намеки и подводные течения пьесы и выжать из них как можно большеизвлечь то, что, возможно, существует в эмбриональном состоянии, и донести это до публики. Но ведь нельзя донести то чего изначально нет. Вы можете дать мне детектив и сказать: “Поставь его, как «Тита Андроника»”, и, конечно, я не смогу этого сделать, потому что того, чего нет, что там не заложено, обнаружить нельзя.

*1980*

### Стереоскопическое видение

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

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

Откуда берется это “чувство направления” и чем оно от­личается от “режиссерской концепции”? Режиссерская концеп­ция — образ, который возникает до начала работы, а чувство направления выкристаллизовывается в самом конце репетици­онного процесса. Свою концепцию режиссер должен найти в жизни, не в искусстве, и она приходит, если он задается во­просом: каково вообще назначение театра, зачем он нужен? Очевидно, что ответ на этот вопрос не может возникнуть в итоге логических умозаключений: режиссеру порой приходится потратить всю жизнь на поиски ответа, его работа питает его жизнь, а жизнь — его работу. Но дело в том, что игра на сцене — это акт, этот акт осуществляется через действие, место этого действия — спектакль, спектакль — часть жизни, вот почему зрители находятся под воздействием того, что ра­зыгрывается.

Дело не только в вопросе: “Что тебя волнует?” Всегда что-нибудь волнует, и это волнение определяет ответственность режиссера. Исходя из этого, он отдает предпочтение тому или иному материалу, при этом выбор диктуется не самим материалом, а его потенциальными возможностями. Именно ощущение этого потенциала определяет выбор пространства, актеров, средств выразительности — потенциала, который есть и вместе с тем нам пока не известен, скрыт; его можно обнаружить и развить в процессе активной работы всей команды. Внутри этой команды у каждого есть только один инструмент — собственное видение материала. Режиссер, так же как актер, как бы ниоткрывал себя, не может выпрыгнуть из своей кожи. Что он может однако, сделать, так это признать, что работа требует и от него и от актера умения смотреть сразу в нескольких направлениях. Нужно быть верным самому себе, считать правильным то что делаешь, и вместе с тем никогда не забывать, что истина лежит где-то в другом месте. Вот почему так важна способность быть самим собой, и одновременно выходить за пределы своего “я”. Это постоянное движение внутрь своего “я” и выход за его пределы в ходе совместной работы создателей спектакля ста­новится все интенсивней — оно является основой стереоско­пического видения жизни, которое может дать театр.

*1986*

### Есть только один этап

Глубокое заблуждение — считать, что театральный процесс распадается на два этапа: первый этап — со­здание, второй — продажа. Испокон веков этот процесс и был таким, исключение составляли лишь определенные формы народного и неко­торые формы традиционного театра. Получает­ся, что репетиционный период используется для изготовления вещи, а в назначенный срок эта вещь поступает в продажу. Как горшок, ко­торый делает гончар, или книга, которую пишет писатель, или фильм, который делает режис­сер, а затем пускает в прокат. Это заблуждение распространено среди тех, кто причастен к те­атру. Хотя большинство актеров интуитивно по­нимает, что подготовка роли не есть ее стро­ительство, это слово присутствует даже в на­звании великого произведения Станиславского “Строительство роли”[[3]](#endnote-4), что ставит создание роли в один ряд со строительством стены. положен последний кирпич — и роль готова. По-моему, дело обстоит иначе. Я бы сказал, процесс создания спектакля состоит не из двух этапов, а из двух фаз. Первая — подготовка. Вторая — рождение. В этом существенная разница.

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

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

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

Однако подготовка существует не для того, чтобы создать форму. Ее точные контуры проступают в момент наивысшего напряжения всех душевных сил актера, то есть во время самого действия. Ради этого момента мы и работаем. Если согласитьсяс этим, то многое изменится в нашем подходе к созданию спектакля.

*1973*

### Недоразумения

Я начал работать в театре, не питая к нему особой любви. Театр казался мне скучным, умирающим предшественником кино. Однажды я пришел к одному человеку, крупному продюсеру тех лет. До этого в Оксфорде я поставил любительский фильм “Сентиментальное путешествие”[[4]](#endnote-5). “Я хочу ставить фильмы”, — сказал я этому чело­веку. В ту пору нельзя было себе представить, чтобы человек двадцати лет получил возмож­ность поставить фильм. Тем не менее моя про­сьба казалась мне вполне разумной. Продюсе­ру же она, должно быть, показалась смешной, и он ответил: “Можете прийти и работать, если хотите. Я дам вам место ассистента. Если вы согласитесь и научитесь этому делу, то через семь лет лет я обещаю вам постановку собст­венного фильма”. Это означало, что я стану ре­жиссером в двадцать семь лет. Думаю, он по­ступал со мной благородно и говорил серьезно, но ждать так долго я просто не мог.

Именно потому, что никто не дал мне поставить фильм, я с ужасной снисходитель­ностью взялся ставить спектакль в единствен­ном крошечном театре, который согласился меня принять. За недели, предшествовавшие репетициям, я тщательно разработал сценарий, как для кино. Пьеса начиналась с диалога между двумя солдатами. Я решил, что один в это время должен завязывать сапоги и что пятая реплика будет звучать выразительнее, если в середине ее у него оборвется шнурок.

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

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

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

Поначалу театр был для меня чем-то неопределенным. Он был очередным опытом. Я находил его интересным, трогательным, волнующим, и все это — с чисто чувственной точки зрения. Я был подобен тому, кто начинает играть на музыкальном инструменте, потому что зачарован миром звуков, или начинает рисовать, потому что ему нравятся кисти и краски. То же самое было с кино: мне нравились катушки с пленкой, камера, различного типа объективы. Я восхищался ими как предметами и думаю, что многих кино привлекает именно по этой причине. В театре мне хотелось создать мир звуков и образов; мне интересны были взаимоотношения с актерами в прямом, почтисексуальном смысле; меня увлекала энергия репетиций, сампроцесс. Я не пытался анализировать свои чувства, но и пытался их подавить. Я был убежден в том, что мне надо окунуться в поток и что не идеи, а само движение приведет к открытиям. Вот почему я не мог серьезно относиться ко всякого рода теориям.

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

Сцена действительно была миром, отличным от того, ко­торый ее окружал, это был мир иллюзий, куда входили зрители. Поэтому естественно, что тогда меня больше заботили визу­альные аспекты театра; я любил играть с макетами и делать декорации. Я был заворожен светом и звуком, цветом и кос­тюмами. Когда я ставил “Мера за меру”[[5]](#endnote-6) в 1956 году, я считал, что работа режиссера заключается в том, чтобы создать образ, позволяющий зрителям включиться в атмосферу спектакля, и поэтому я воссоздавал мир Босха и Брейгеля; по этой же при­чине я следовал за Ватто[[6]](#endnote-7), когда ставил “Бесплодные усилия любви”[[7]](#endnote-8) в 1950 году. Мне казалось тогда, что надо создать выразительную декорацию из меняющихся картинок, которые служили бы связующим звеном между пьесой и зрителем.

Изучая текст “Бесплодных усилий любви”, я был поражен тем, что на совершенно для меня очевидное до сих пор необращали внимания: когда в конце последней сцены неожиданно появляется новый персонаж по имени Меркад, меняется тонапьность всей пьесы. Меркад входит в искусственный мир, чтобы сообщить новость, которая реальна. Он приносит весть о смерти. А так как я интуитивно чувствовал, что образный мир Ватто созвучен настроению этой пьесы, я начинал понимать, *о* причина особого воздействия его “Золотого века” заключа­ется в том, что изображенная там весна на самом деле осен­яя… В картинах Ватто — невероятная грусть. Если приглядеться внимательно, можно ощутить в них присутствие смерти; в конце концов обнаруживаешь, что у Ватто (в отличие от его эпигонов, у которых все сладко и мило) возникает какая-то тем­ная фигура, стоящая к нам спиной. Некоторые считают, что это сам Ватто, но ясно одно — темное пятно придает новое из­мерение всему произведению.

Потому-то я поместил Меркада на пандусе в глубине сцены: был вечер, свет был приглушен и неожиданно появлялся человек в черном. Он появлялся в декорациях прекрасного лет­него дня, все вокруг были в костюмах пастельных тонов Ватто и Ланкре[[8]](#endnote-9), золотистый свет медленно убывал. Картина была волнующей, и зритель сразу чувствовал, что мир на сцене из­менился.

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

И вдруг во мне что-то сработало. Я начал понимать, что именно на сцене становится событием, почему оно не находится зависимости от придуманного образа или конкретного содержания пьесы. Событием может быть уже то, что актер идет по сцене. Все, что мы делали в лондонской Академии музыкального и драматического искусства[[9]](#endnote-10) в течение первого экспериментального сезона в 1965 году, было результатом именно этого открытия, и, возможно, самое показательное упражнение, которое мы демонстрировали публике, состояло в том, что мы сажали актера на сцену и он ничего не делал, буквально ничего.

Это был новый и важный эксперимент для того периода: человек сидит на сцене спиной к зрителю и в течение четырех или пяти минут ничего не делает. Каждый вечер мы проводили всякого рода эксперименты, связанные с актерским вниманием, чтобы понять, можно ли обострить данную ситуацию и усилить напряженность, когда на сцене, казалось бы, ничего не происходит. Мы старались уловить момент, когда зритель начинал скучать и терял терпение. Театральные эксперименты Боба Уилсона[[10]](#endnote-11) в семидесятые годы показали, что очень медленное, почти неуловимое движение, отсутствие ясно выраженного действия может быть исключительно интересным для зрителя, хотя он и не всегда понимает, почему.

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

*1973*

### Я пытаюсь ответить на письмо

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

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

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

Искренне Ваш.

*1980-е*

### Объемный мир

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

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

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

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

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

Основным элементом пьесы является диалог. Он предполагает напряженность и строится на том, что два человека находятся в несогласии друг с другом, то есть в конфликтных отношениях. Иными словами, сталкиваются две точки зрения, и драматург должен придать обеим равную меру убедительности. Если ему не удастся это сделать, результат будет слабым. Драматург должен вникнуть в два противоречащих друг другу мнения с одинаковой степенью понимания. Если он обладает широтойвзгляда, если он не замкнут на своих собственных идеях, он создаст впечатление, что сочувствует и тому, и другому. Как, например, Чехов.

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

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

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

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

Существует весьма непростая связь между тем, что содержится в словах, и тем, что лежит между словами. Прочитать отдельное слово не стоит труда. Любой дурак может прочитать написанные слова. Однако связь одного слова с другим столько тонка, что в большинстве случаев трудно определить, что идет от актера, а что — от автора. В девятнадцатом веке великое актерское искусство возникало на основе посредственной литературы; существуют целые страницы описания того, какие противоречивые эмоции была в состоянии передать Сара Бернар в короткий промежуток времени между тем, как она лежа в постели, увидела входящего в комнату любовника, и возгласом “Арман!”[[11]](#endnote-12)

Это насыщение подробностями человеческого поведения с помощью содержательной мимики и жестов было, по всей вероятности, отличительной чертой игры в девятнадцатом веке, и чем худосочней был текст, тем большую возможность имел актер наполнить его плотью и кровью. Я помню, как работал с Полом Скофилдом[[12]](#endnote-13) над инсценировкой романа Грэма Грина “Власть и слава”, которую сделал Денис Кэннен[[13]](#endnote-14). К началу ре­петиций одна короткая, но важная сцена была плохо прописана. Пол и я были очень недовольны, ибо это был лишь эскиз сцены, первый черновик. Однако прошло несколько недель, прежде чем автор принялся за ее переделку.

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

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

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

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

*1982*

# II. ЛЮДИ В МОЕЙ ЖИЗНИ – БЕГЛЫЙ ВЗГЛЯД В ПРОШЛОЕ

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

### Гордон Крэг

#### Встреча в 1956 году

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

Он — озорная персона восьмидесяти лет отроду, с кожей ребенка, свисающими се­дыми волосами, со слегка наклоненной голо­вой, как это бывает у глухих, и элегантным шарфиком на шее. Живет он в тесной ком­натке в семейном пансионе на юге Франции. Здесь едва можно сделать шаг: около кровати стоит стол, к одной стороне которого привин­чена полка для упаковочных резинок, которые он собирает, как белка; ниже — гравироваль­ные инструменты; на столе — увеличительное стекло, странный викторианский фарс “Двое утром, или Мой ужасный папа”, ложка и мешо­чек с тонизирующими горчичными зернами. На полу кипа книг и журналов; в буфете — акку­ратные связки писем с надписями “Дузе”[[14]](#endnote-15), “Станиславскому”, “Айседоре Дункан”; на сте­нах, на краю кровати, на зеркале, на каждом винтике и гвоздике — пачки газетных вырезок с едкими пометками жирным красным каранда­шом: “Чепуха!”, “Чушь!” и изредка “Наконец-то!”

Гордон Крэг[[15]](#endnote-16) — это два человека. Один — актер, что видно по его широкополым шляпам и бурнусу, который он накидывает на себя, как плащ. Всеми своими корнями он врос в театр: его мать — Эллен Терри[[16]](#endnote-17), двоюродный брат – Джон Гилгуд[[17]](#endnote-18), в молодости он играл с Генри Ирвингом[[18]](#endnote-19). Впечатления от его игры никогда не забыть. Его глаза зажигаются, он вскакивает от возбуждения и рассказывает, живо изображая, как Ирвинг завязывал ботинки в “Колоколах”[[19]](#endnote-20) и как в “Лионской почте”[[20]](#endnote-21) вскидывал ноги, когда видел, что его противника ведут на гильотину.

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

Около полувека назад Крэг перестал играть, чтобы при­думать и поставить несколько спектаклей, цель которых была проста: создать красоту на сцене. Эти спектакли посмотрела горстка людей, но благодаря теоретическим объяснениям и ри­сункам, опубликованным одновременно с показом спектаклей, их влияние распространилось по всему миру, оно дошло до каждого театра, серьезно относящегося к своему делу. Сегодня имя Крэга большей частью забыто. В Московском Художест­венном театре, где он сочинил “Гамлета”, о нем еще помнят. Старые рабочие сцены говорят о нем с благоговейным страхом, а его макеты занимают почетное место в музее театра.

К началу первой мировой войны Крэг уже поставил свой последний спектакль. Он удалился в Италию, издавал свой журнал “Маска”, подвергая резкой критике все, что считал ненастоящим, фальшивым, изготовил для себя модель театра и начал экспериментировать с системой оформления, основанногона ширмах и свете. Строгость ширм и формальная красота уравнений, по которым они были созданы, совершенно завораживали его. Несмотря на многочисленные предложения, он больше никогда не работал в живом театре.

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

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

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

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

*1956*

### “Связной” Бека

Спектакль Джулиана Бека и Джудит Малины по пьесе Джека Гелбера “Связной” в Нью-Йорке[[21]](#endnote-22) привлекает внимание тем, что показывает один из возможных путей развития нашего театра. Я думаю, мы сойдемся на том, что все формы театра пребывают в глубоком кризисе. Что тому виной? Апатия публики или неудачная форма зрительного зала, или коммерческие интересы импресарио, или отсутствие смелости у авто­ров, или же вдруг исчезли таланты и поэзия, а, может быть, все дело в том, что век менед­жеров и технократов абсолютно нетеатрален? Может, выход из положения — в песнях и тан­цах? Или же в новой форме реализма? Един­ственно, что мы знаем, так это то, что почи­таемые нами театральные формы усохли и увяли на наших глазах.

Мы знаем, что первая художественная волна послевоенного времени была натужной попыткой заново утвердить культурные ценнос­ти, существовавшие до 1940 года; за этим пос­ледовала, как говорят французы, “постановка вопросов”. Революция в английском театре, по­добно революции во французском кино, заклю­чалась в осмеивании сюжета, конструкции пьесы, ее техники, темпа, умелого использова­ния занавеса, эффектных моментов, пространных сцен, кульминации — все это вызывало недоверие, точно так же, как королевская семья, героика, политика, мораль и тому подобное. Точнее говоря, наступило отвращение ко всякой лжи.

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

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

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

Я думаю, что новый кинематограф бессознательно исполь­зует ту независимость зрителя, которая была порождена теле­видением. Кино играет на способности зрителя судить об об­разе — в качестве блестящего примера я бы привел фильм “Хиросима, любовь моя”[[22]](#endnote-23). Камера больше уже не глаз; она не втягивает нас в географическую реальность Хиросимы, подобно тому, как это происходило в знаменитых кадрах фильма “Чело­век-зверь”[[23]](#endnote-24), когда нас буквально стаскивали с наших мест и помещали на какую-то французскую станцию. В “Хиросиме” нам последовательно демонстрируют ряд документов, ставя нас лицом к лицу с огромной исторической, человеческой и эмо­циональной реальностью Хиросимы, рассчитывая на объектив­ную оценку зрителем происходящего.

И это, как ни удивительно, возвращает меня к спектаклю “Связной”. Когда вы отправляетесь в Нью-Йорке смотреть “Связного” и входите в здание театра, вам становится ясно, чего вы лишитесь в этот вечер. Не будет авансцены (сцена представляет собой грязную комнату, но это не декорация, скорее, театр является продолжением этой комнаты), не будет драматургии в обычном понимании этого слова, экспозиции, развития действия, сюжета, характеров и, прежде всего, не будет темпа. Этот главнейший козырь театра, этот бог, которому мы служим повсюду, будь то мюзикл, мелодрама или классика, эта дивная вещь, называемая темпом, выброшена в окно. Кажется, что вам предстоит, лишившись всех привычных ценностей, провести вечер такой же унылый, как жизнь молодого и не оченьревностного богомольца на берегу Ганга. Но если вы проявив упорство, то будете вознаграждены — начав с нулевой точки, вы достигнете бесконечности.

Как это происходит? Сначала вы не верите, что реакция против “лжи” театра может быть тотальной. В конце концов уПинтера[[24]](#endnote-25), Уэскера[[25]](#endnote-26), Дилэйни[[26]](#endnote-27) тоже есть свои приемы, новые вместо старых, хотя они в какой-то момент могут показаться более близкими к “правде”. Например, в пьесе Уэскера “Корни”, когда на сцене моют посуду, мы понимаем, что это не будет длиться вечно, поскольку мы ощущаем намерение драматурга. Когда смотрим “Вкус меда”, то знаем: диалог кончится, как только инстинкт Шейлы Дилэйни подскажет, что он уже выполнил свою функцию. Темп же “Связного” — это темп самой жизни. Входит человек — непонятно почему с проигрывателем. (Нет, понятно, конечно, он хочет включить его в розетку.) Он собирается (прямо он об этом не говорит) поставить пластинку. А поскольку это долгоиграющая пластинка, мы вынуждены ждать, пока она не кончится — четверть часа или дольше. Сначала нашему зри­тельскому отношению к происходящему мешает ожидание. Мы не можем по-настоящему насладиться моментом (получать удо­вольствие от музыки, как это было бы дома), потому что теат­ральный опыт приучил нас к другому: человек ставит пластинку, так надо по сюжету, что же дальше? (Поразительно, но мы не можем насладиться музыкой, как могли бы дома, потому что мы заплатили за билет на спектакль.) Мы сидим и ждем сле­дующего поворота действия, который — с кажущейся естественностью — остановит пластинку и даст нам возможность про­должить... что? Вот в этом-то все дело.

Потому что в этом спектакле нечего продолжать. Мы сидим обескураженные, раздраженные, скучающие и вдруг начинаем задавать себе вопросы: почему мы обескуражены, почему мы раздражены, почему мы скучаем? Да потому, что нас не кормят с ложечки. Потому что нам не сказали, на что смотреть, потому что нас не подготовили к определенному эмоциональному отношению и суждению, потому что мы независимы, самостоятельны и свободны. Неожиданно мы начинаем понимать, что же действительно происходит на наших глазах. “Связной“, как я уже, возможно, говорил, — пьеса о наркоманах. Они проводят время, слушая джаз, иногда разговаривают, боль­шей частью просто сидят. Актеры, изображающие этих людей, полностью погрузились в густой натурализм, они не играют, а просто существуют. И тогда понимаешь, что скука или интерес не могут служить критериями оценки спектакля, это критерии для оценки нас самих.

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

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

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

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

Фильм, который я только что снял, — “Модерато канта­биле”[[27]](#endnote-28) — эксперимент в этом направлении. Это попытка рас­сказать историю, используя минимум художественных приемов и полагаясь на способность актеров создавать характеры, ко­торые сами по себе являются средством воздействия на зри­теля. Иными словами, с актерами не обсуждались те аспекты характеров, которые нужны для сюжета, они вживались в роли, репетируя сцены, не существующие в фильме. В придуманных отношениях актеры предстали другими людьми; потом мы про­сто наблюдали за ними — камера фиксировала их поведение. Интерес — если вообще он есть — во взгляде наблюдателя. Эксперимент заключается в том, что весь сюжет, действие, по­вествование раскрываются в деталях поведения, которые мы должны обнаружить и оценить сами — как это мы делаем в жизни.

Это тема широкая, и я бы хотел пойти дальше спектакля “Связной”. Я полагаю, будущее театра — в его проникновении за пределы реальности, и “Связной”, на мой взгляд, показывает, как натурализм может стать настолько глубоким, что благодаря напряженным усилиям артиста (уверен, на бумаге “Связной” ничего собой не представляет) способен проникнуть за пределы видимостей. Эта тенденция соотносится с новой школой французского романа — Робб-Грийе[[28]](#endnote-29), Дюра, Саррот[[29]](#endnote-30), — где отвергается анализ и дается просто описание, без комментариев и объяснений, конкретных фактов, то есть предметов или диалогов, отношений или поведения.

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

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

*1960*

### Счастливый Сэм Беккет

Я хотел написать о новой пьесе Беккета “Счастливые дни”[[30]](#endnote-31), потому что очень взволнован и нахожусь под большим впечатлением от только что увиденного по этой пьесе спектакля и одновременно потрясен тем, что Нью-Йорк остался ней абсолютно равнодушен. В это же время я пошел и посмотрел фильм Алена Рене “В прошлом году в Мариенбаде”. Затем я прочитал некоторые высказывания Робб-Грийе в защиту его собственного сценария и обнаружил, что чем больше я думаю о Беккете, тем больше мне хочется говорить о “Мариенбаде”. Я вижу определенную связь между Беккетом и Рене: оба они пытаются выразить в конкретных фор­мах то, что на первый взгляд кажется интел­лектуальной абстракцией. Мне хотелось бы до­биться в театре ритуального выражения истин­ных движущих сил нашего времени, ни одна из которых, я полагаю, не раскрывается в сю­жете, характерах и ситуациях так называемых реалистических пьес.

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

Много лет назад я ставил спектакль по пьесе Сартра “За закрытыми дверями”[[31]](#endnote-32). Сегодня я не могу вспомнить оттуда ни одного слова, ни одного суждения. Но главный образ этой пьесы, где три человека заперты навечно в номере гостиницы, - образ ада, не покидает меня до сих пор. Пьеса произросла не из рассудочности Сартра, как это у него бывало, но из чего-то другого – в приливе творческого вдохновения автор нашел ситуацию, которая, мне кажется, стала точкой отсчета для всего нашего поколения. Я думаю, каждый видевший этот спектакль при слове “ад” представляет себе скорее этот номер гостиницы, чем огонь и вилы.

До того, как Эдип и Гамлет персонифицировались в ав­торском воображении, свойства, присущие этим героям, должно быть, существовали как смутные, неоформленные ощущения. Затем состоялся мощный акт рождения — и появились характеры, придавшие форму и материальность абстракциям. Гамлет существует: мы можем на него ссылаться. Много позже поя­вился первый “сердитый человек”, Джим Портер[[32]](#endnote-33), — его тоже никуда не денешь. В какой-то момент появился Прованс Ван Гога — неотвратимо, как и пустыня Дали.

Можно ли определить произведение искусства как нечто приносящее в мир новое — нечто такое, что мы можем при­нять или отвергнуть, но что продолжает существовать и тре­вожить и так или иначе становится частью нашего сознания? Если так, то это снова возвращает нас к Беккету. Он показал нам двух бродяг[[33]](#endnote-34), сидящих под деревом, и мир увидел, как нечто смутное стало осязаемым в этой абсурдной и пугающей картине.

Теперь он опять придумал нечто подобное. Посреди сцены — женщина. Она по грудь (весьма обширную) зарыта в куче земли. Рядом с ней — дамская сумка, оттуда она достает всякие мелочи, в том числе пистолет. Светит солнце. Она находится... где? На какой-то неизвестной земле? После атомного взрыва? Трудно сказать. Где-то сзади, в сомнительном месте, в районе анального отверстия, влачит некое подобие существования ее муж. Он появляется время от времени, на четве­реньках, один раз во фраке и цилиндре, большей частью хрюкает, бормочет или просто пищит тонким голосом. Бьет колокол: утро. Бьет колокол: вечер. Женщина улыбается. Время в ее сознании остановилось. Каждый день — счастливый день.

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

Что все это значит? Если я попытаюсь дать какое-либо объяснение, то позвольте мне сразу же сказать, что оно не будет исчерпывающим; я восхищаюсь этой пьесой именно по­тому, что это не трактат и любое объяснение ее будет неполным. Конечно, это пьеса о человеке, губящем свою жизнь; это пьеса о потерянных возможностях; она трагикомически показы­вает человека с атрофированными чувствами, душевно парали­зованного, на три четверти бесполезного, на три четверти мер­твого, но абсолютно довольного собственной жизнью. Это пор­трет нас самих с вечной улыбкой на лице, не улыбкой Пальячи[[34]](#endnote-35), у которого за ней пряталось разбитое сердце, а ухмылкой че­ловека, которому никто не сказал, что его сердце уже давно перестало биться.

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

Пьеса содержит ответ на возможный упрек в пессимизме и мрачности. Ибо смотрящая на нас женщина, устроившаяся в земляной куче так же уютно, как мы в своих норах, являет собой вящий образ пустого оптимизма. На любом спектакле (или фильме) мы видим публику (и критиков), которые мгновенно на все находят ответы, которые разглагольствуют по поводу того, что жизнь хороша, что всегда существует надежда и что все будет прекрасно. Мы постоянно видим и политиков (их большинство), которые улыбаются до ушей, уходя от реше­ния вопросов.

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

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

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

Беда в том, что авторами двигал восторг эксперимента­торства, ничего более. Набор образов, который они представ­ляют нам, — здесь напрашивается сравнение с Беккетом не в пользу авторов фильма — бессмыслен; тут абстракция остается абстракцией и не выводит нас к реальности. Можно сказать, что мое отношение к фильму слишком субъективно, что бессмысленные для меня картинки способны взволновать кого-то другого. Может быть, но я хочу доказать, что существует гигантская разница — о которой мы в состоянии судить – ­­между подлинным и мнимым, между кистью Пикассо и кистью, привязанной к хвосту осла.

Я чувствую, что мир “Мариенбада”, где мертвое однообразие роскоши выражается фигурами призраков в смокингах ивечерних платьях, застывших элегантными группами или играющих в бесконечные игры, — это надуманные картинки, построенные на пластике, которую мы привыкли видеть в балете,фильмах Кокто[[35]](#endnote-36) и тому подобном. Все это — далеко от тревожащих, напряженных образов, высеченных искусством Беккета.

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

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

Суть серийной музыки[[36]](#endnote-37) состоит в том, что мы берем ряд нот как организующее начало и сталкиваем это организующее начало с чувствами и желаниями композитора. Откровенная бес­форменность сталкивается с жесткой формой — и возникает новое гармоническое начало. Выведем на сцену четырех пер­сонажей: в их существовании заложена бесконечность возмож­ностей. Точнее — не четырех персонажей, а четырех актеров, актер может изображать старого или молодого, человека пос­ледовательного или непоследовательного, одно лицо или мно­гих... И вот уже имеется набор отношений, из которых, как из набора китайских шкатулок, возникают другие — лирические, фарсовые и драматические. Все это окажется настолько инте­ресным — как в абстрактной живописи, как в серийной музы­ке, — насколько интересна личность самого драматурга, его воображение, его опыт и способность откликаться на жизнь об­щества.

*1960*

### Броски

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

Если бы мой друг Симона Беррье, дирек­тор Театра Антуана в Париже, где я собирался в январе ставить пьесу Жана Жене под назва­нием „Балкон”[[37]](#endnote-38), случайно не зашла в полицей­ский участок в связи с проблемами парковки, я бы мог оказаться во французской тюрьме. Ибо во время ее разговора с полицией кто-то попросил ее пройти в служебную комнату, где ей неофициально сообщили, что если она поз­волит репетировать эту пьесу, то будет орга­низован бунт (полицией, естественно) и театр закроют. Между прочим, эта пьеса шла в Лон­доне без всякого скандала, но она показывала священника и генерала в борделе, а для Фран­ции это уже чересчур.

Итак, перед лицом угрозы мы были вы­нуждены отложить “Балкон” Жана Жене и пос­тавить вместо него “Вид с моста” Артура Мил­лера[[38]](#endnote-39). Эту пьесу я поставил за год до того в Лондоне, где она была запрещена властями, потому что в нейдвое мужчин целуются — ситуация, воспринятая во Франции как должное.

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

Потом я очутился в Театре Антуана рядом с Марселем Эме, видным французским писателем, который заявил, что Эве­лин Дандри, игравшая ту же роль, ведет себя слишком невинно. “Девочка должна двигаться, чувствуя, что она привлекатель­на”, — кричал он, вцепившись в мою руку. И, конечно, был прав. Это не были разные аспекты одной правды. Просто во Франции можно быть более честным, более правдивым по от­ношению к жизни, чем в Англии. В Англии мы все словно сговорились прятать правду от самих себя в облаке надежд и пре­краснодушия.

Вот почему англичане не приняли “Визит”[[39]](#endnote-40). Работая во Франции, я нашел “Визит старой дамы”, пьесу швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта, премьера которой состоя­лась в Брайтоне, накануне Рождества, с четой Лунтов[[40]](#endnote-41) в главных ролях. Зрители, дяди и тети, уже успевшие отведать портвейна и наесться орехов, в благодушном настроении собрались, чтобы посмотреть Лунтов. Они решили, что это будет сладенькая ис­тория со свечами и шампанским, подтверждающая, что арис­тократические добродетели элегантности и вкуса все еще царят в мире. Вместо этого они получили горькую и серьезную пьесу о провинциалах, сознательно бегущих от правды. Когда под занавес труп героя Альфреда Лунта уносили со сцены при свете мигающих рождественских огней, публика словно получала удар в челюсть и покидала театр в злобном молчании.

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

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

Все планы пошли кувырком, Лондон покинут, постановка „Сладкой Ирмы”[[41]](#endnote-42) отложена, и, чтобы добраться до Нью-Йорка вовремя, я был вынужден срочно вылететь из Парижа, уйдя с середины премьеры спектакля “Вид с моста”. Из аэропорта Орли я позвонил в театр и услышал аплодисменты, которые означали, что все прошло хорошо. Несколько недель спустя тот же ласкающий сердце звук дал мне понять, что Нью-Йорк при­нял эту суровую, жестокую пьесу в новом театре, успеху которого способствовали Лунты.

На следующий день я снова был в Лондоне и работал над мюзиклом “Сладкая Ирма”. Здесь колесо фортуны сделало полный оборот. Если бы я не работал в Лондоне, я бы не привез в Париж “Вид с моста”; если бы я не работал в Париже, я бы никогда не нашел “Сладкую Ирму” и не привез бы ее в Лондон.

Снова начинаются неприятности. На этот раз в шоке от пьесы американцы; многие видели ее в Париже и нашли, что, хотя Бродвей способен принять жесткие и жестокие пьесы, онпоморщится от этой невинной истории приключений проститутки. Мы идем в контору лондонского цензора, и, к нашему удивлению, он возвращает нам пьесу почти нетронутой. Вычеркивает, без объяснений, только одно слово “Kiki”, и я не решают сказать ему, что на парижском сленге оно означает “шея”. Мы сыграли премьеру в Борнмуте. Налетели журналисты – они хотели знать, будет ли Борнмут шокирован. Конечно нет, Борнмут принял пьесу как должное. Затем мы сыграли премьеру в Лон­доне, и снова шум. Шум со стороны тех, кто шокирован, и шумсо стороны тех, кто ожидает шока и обнаруживает, что в спек­такле нет ничего такого, что могло бы шокировать.

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

Начало 1960-х

### Гротовский

Гротовский[[42]](#endnote-43) уникален. Почему? Потому что никто другой в мире, насколько я знаю, никто со времен Ста­ниславского не исследовал природу игры на сцене, ее феномен, ее смысл, секреты психо­физических процессов так глубоко и полно, как Гротовский.

Он называет свой театр лабораторией. Так оно и есть. Это исследовательский центр. Возможно, единственный театр, чья бедность не является недостатком, где нехватка денег не служит оправданием выбора неадекватных средств, что автоматически срывает эксперимент. В театре Гротовского, как во всех настоящих лаборато­рий эксперименты научно достоверны, потому что в них соблюдаются все необходимые для этого условия. В его театре происходит полное погружение небольшой группы в работу, не ограниченную временем. Так что, если вы интересуетесь его открытиями, вы должны поехать в маленький город в Польше. Или сделать то, что сделали мы: привезти Гротовского в Лондон.

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

Что его работа дала актерам?

Она произвела серию шоков.

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

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

Принесла ли эта работа конкретные результаты? Вряд ли. Стали ли наши актеры лучше? Или они стали лучше как люди? буквальном смысле слова — нет, на это никто и не рассчитывал. (И, конечно, они не были в восторге от этого. Некоторым было безумно скучно.)

Но, как пишет Джон Арден в пьесе “Пляска сержанта Масгрейва”:

“Есть зерна в яблоке, они

дадут плоды весною.

Захочет милый в эти дни

назвать меня женою,

чтобы в саду в густой тени

всю жизнь бродить со мною”.

*(Пер. С. Болотиной и Т. Сикорской)*

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

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

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

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

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

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

*1968*

### Арто и великая загадка

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

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

Гротовский, в свою очередь, сказал мне, что когда он работал над интересовавшими его вещами, кто-то сказал ему: “Все, что ты делаешь, основано на Арто”[[43]](#endnote-44). В то время Гротовский еще не знал, кто такой Арто. И я тоже. Когда я снимал фильм “Повелитель мух”[[44]](#endnote-45), ко мне обратилась одна женщинаспросила, не напишу ли я небольшую статью об Арто для маленькой авангардистской газеты; она кроме того пригласила меня прочитать лекцию и ответить на вопросы о влиянии Артона меня и наш театр.

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

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

*1968*

### Сколько нужно деревьев, чтобы получился лес

Ни Брехт, ни Арто не определяют конечную истину. Каж­дый представляет определенный ее аспект, оп­ределенную тенденцию, и в наше время, воз­можно, их точки зрения выглядят диаметрально противоположными. Идея обнаружить, где, как и на каком уровне эта противоположность ис­чезает, показалась мне очень интересной, осо­бенно в 1964 году, в период между сезоном “театра жестокости”[[45]](#endnote-46) и постановкой пьесы “Марат — Сад”.

Во время моей первой встречи с Брехтом (в Берлине в 1950 году, когда мы гастролиро­вали со спектаклем “Мера за меру”, который я поставил с артистами Шекспировского мемо­риального театра[[46]](#endnote-47)) мы обсуждали театральные проблемы, и я понял, что не разделяю его точку зрения на различие между иллюзией и не-иллюзией. В “Матушке Кураж” я увидел, что чем больше он старался разрушить нашу веру в ре­альность происходящего на сцене, тем искрен­ней я отдавался иллюзии.

Мне кажется, существует странная и очень любопытная связь между Крэгом и Брех­том. Крэг, задаваясь вопросом “Чего и сколько нужно, чтобы изобразить на сцене лес?”, не­ожиданно разрушил миф о том, что для этого необходимы деревья, листья, ветки и все про­чее. И как только этот вопрос был поставлен, появилась возможность при помощи одной палки изобразить на пустой сцене все, что не­обходимо.

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

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

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

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

*1968*

### Это случилось в Польше

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

Я рассказываю эту историю, чтобы обра­тить внимание читателя на особенность автора книги “Шекспир, наш современник”, книги, по-моему, уникальной. Перед нами человек, пишу­щий об отношении Шекспира к жизни на ос­нове своего собственного опыта. Этот опыт и знание елизаветинской эпохи позволяют ему с уверенностью предположить, что каждый его читатель в какой-то момент жизни окажется разбуженным среди ночи полицией. Поэтому, рассуждая на тему о политическом убийстве, он дает волю своей фантазии и представляет себе, что режиссер, разговаривая на эту тему с артистами, может начать так: „Тайная организация готовит акцию... Ты пойдешь к человеку Х и принесешь ящик гранат в дом номер 12”. Хотя миллионы слов, написанных о Шекспире, почти исключают возможность сказать о нем нечто новое, подобное восприятие материала является уникальным.

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

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

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

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

*1968*

### Удар Петера Вайса

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

Кино с самого начала своего существо­вания открыло принцип смены точек зрения, и зрители во всех уголках мира без особого труда усвоили грамматику общего и крупного планов. Нечто подобное открыли в свое время Шекспир и елизаветинцы. Желая сократить психологическое расстояние между сценой и зрительным залом, они использовали взаимо­действие поэзии и прозы, низкого и высокого стилей речи, допуская их постоянное взаимо­проникновение. Именно это свойство поразило меня в пьесе Петера Вайса “Марат — Сад”, когда я впервые прочел ее.

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

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

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

Брехтовская идея “дистанцирования” долгое время про­тивопоставлялась театральной концепции Арто — его театру не­посредственного, жестокого и субъективного опыта. Мне никог­да не казалось это правильным. Я считаю, что в театре, как и в жизни, существует постоянный конфликт между впечатлениями и суждениями — иллюзия и разочарование напряженно сосу­ществуют друг с другом и неразделимы. Это то, чего достигает Петер Вайс. Начиная с заглавия (“Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленное под руководством господина де Сада в доме умалишенных в Шарантоне”), все в пьесе рассчитано на то, чтобы сначала дать зрителю в зубы, затем окатить его холодной водой, затем заставить его сообразить, что с ним случилось, затем ударить его в пах и снова привести в чувство. Это не совсем Брехт, но и не Шекспир, однако это очень в елизаветинском духе и в духе нашего времени.

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

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

Политическая ли это пьеса? Вайс говорит, что она мар­ксистская, но это утверждение вызвало немало толков. Безус­ловно, она не полемична, поскольку она ничего конкретного не доказывает и не содержит морали. Безусловно, ее призматическая структура такова, что вы не обнаружите сформулированной идеи в последней реплике. Идея пьесы – это сама пьеса, ее ельзя свести к обыкновенному лозунгу. Пьеса решительноговорит о необходимости революционных изменений Она рассказывает о жестокой человеческой ситуации и задает зрителютревожащий вопрос.

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

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

*1965*

# III. ПРОВОКАЦИИ

### Манифест шестидесятых

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

Проблема не в том, что мы хотим разв­лекательности, а как раз в том, что мы ее не хотим. Если бы зрители настаивали только на развлекательности, то: а) театры мира раз и навсегда опустели бы и б) начали бы ставить гораздо более серьезные произведения.

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

\*\*\*

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

Матушка Кураж тащит телегу, двое бродяг сидят под деревом, танцующий сержант[[47]](#endnote-48).

\*\*\*

В Шекспире есть эпический театр, социальный анализ, самоанализ героев, доведенная до ритуальности жестокость. Но все это не синтезируется, не живет в согласии. Все находитсяв состоянии противоречия, в непримиримом сосуществовании.

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

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

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

\*\*\*

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

\*\*\*

Мне казалось, что я знаю каждую фразу из советов Гам­лета актерам. На днях я словно впервые услышал слова “вся­кому веку и сословию — его подобие и отпечаток...”[[48]](#endnote-49) Каковы же подобие и отпечаток нашего века?

Интересно ли это кому-нибудь?

Почему?

\*\*\*

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

\*\*\*

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

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

\*\*\*

В Париже понятие “репетиция” обозначается словом, из­начальный смысл которого — “повторение”. Трудно придумать более убийственное саморазоблачение театра. В Париже есть труппа, которая называется Theatre Vivant — Живой театр. Луч­шего названия не придумать. “Живой” вместе с тем — весьма расплывчатое слово, оно ничего не означает; для того, чтобы оно было конкретным, надо каждый раз наполнять его новым смыслом.

\*\*\*

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

*1965*

### Театр жестокости

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

Данная программа[[49]](#endnote-50) представляет собой коллаж, своего рода ревю, состоящее из выстрелов наугад, выстрелов по дальним мишеням. Это не набор каких-то текстов; мы не пытались представить новые литературные формы для театра. Это не литературный эксперимент. Так как мы остро ощущали, что некоторые важные источники театральной выразительности остаются не использованными, Чарлз Маровитц[[50]](#endnote-51) и я решили собрать группу актеров и актрис и изучить эти проблемы.

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

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

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

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

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

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

Вместе с тем, изменяя ритм, неожиданно переходя на прозу, пользуясь диалектом и обращаясь с репликами непос­редственно к публике, Шекспир напоминает нам о том, где мы находимся, и таким образом возвращает нас в устойчивый и знакомый мир, в котором, в конце концов, все достаточно просто и ясно. Его герои — это люди сложной организации: с одной стороны, они погружены в свою хрупкую и динамичную внутреннюю жизнь, с другой — они вполне определенные и узнаваемые характеры.

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

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

Наш поиск ведется с оглядкой на два значительных яв­ления — Жарри[[51]](#endnote-52) и Арто. Жарри, эта утонченная сила разруше­ния, вытащил французскую литературу из символизма конца века в эпоху кубизма. Отрывки из его хаотичного и непристой­ного шедевра “Король Убю” используются нами в этом поиске как повод для импровизации, чтобы среди прочего продемон­стрировать, что эксперимент не обязательно исключает юмор. Арто представлен первым исполнением единственной части его теоретического наследия, написанной им в форме диалога и названной “Брызги крови”.

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

Продолжая наши исследования, мы взялись за самую большую из всех экспериментальных работ — “Гамлет”. Нам показалось естественным, исследуя коренные проблемы театра в программе, осуществление которой началось в январе 1964 года, отметить четырехсотлетие Шекспира работой над одной из его пьес.

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

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

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

Что дальше?

*1964*

### Театр не может быть чистым

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

Время от времени театр осознает свою банальность, и тогда вспоминают такие слова, как “поэзия”. Раздаются вопли: “А трагедия?”, “А катарсис?”, “Куда девались поэты?”. И что происходит? Начинаются элитарные, келейные, священные поиски высоких и секретных ценностей — поиски, которые кажутся увлекательными и благородными, пока кто-нибудь не разразится смехом и не окатит их холодным душем здравого смысла.

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

*1960-е*

### США — значит вы, США — значит мы

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

Бывают периоды, когда меня тошнит от театра, когда его искусственность ужасает, хотя я и признаю, что формализованность театра яв­ляется его силой. Спектакль “Мы” возник как реакция на войну во Вьетнаме — актеры уви­дели, что Вьетнам погружает их в более ос­трую, более актуальную ситуацию, чем любая из готовых пьес. Театр в том виде, в каком он сегодня существует, оказывается не в состоя­нии говорить о больных темах, которые в оп­ределенный момент властно захватывают и ак­теров, и зрителей. А здравый смысл никак не позволяет нам согласиться с тем, что войны, ушедшие в историческое прошлое и описанные старыми словами, более актуальны, чем те, ко­торые идут на наших глазах, что можно спокойно рассуждать о зверствах прошлых веков и не замечать тех, что совершаются сегодня.

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

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

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

Когда артисты молча сидят в финале спектакля “Мы”, они тем самым вновь и вновь задают всем нам вопрос: каково наше отношение к тому, что происходит с нами и с миром, нас окружающим? Финал спектакля “Мы”, безусловно, не является, как многие это восприняли, обвинением или упреком публике со стороны актеров. Актеры всерьез озабочены собой – важно исследовать и выявить то, что их пугает и в них самих.

Спектакль “Мы” ни на что не претендовал. Он возник из экспериментальной лабораторной работы; иначе говоря, онвырос из попыток исследовать конкретную проблему.

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

Нас интересовал театр конфронтации. Что сталкивается с чем, кто сталкивается с кем в текущих событиях? Отвечая на эти вопросы, приходишь к парадоксальному выводу: события во Вьетнаме потрясают всех и никого в частности, ибо невозможно представить себе человека, способного продолжать жить своей нормальной жизнью, хотя бы мысленно пережив ужасы одного дня во Вьетнаме: психологическое напряжение, возни­кающее между этими полюсами, невыносимо. Тогда мы зада­емся вопросом: можно ли добиться того, чтобы зритель хоть на какой-то момент осознал бы это противоречие между личным и общественным? Можно ли представить себе противоречие более драматическое, чем это? Есть ли трагедия более неиз­бежная и более ужасающая? Мы хотели, чтобы артисты рассмотрели каждый аспект этого противоречия и вместо того, чтобы обвинять или утешать публику, остались тем, кем и до­лжен быть актер, — представителем публики, который обучен и подготовлен к тому, чтобы идти дальше зрителя по дорожке, выбранной самим же зрителем.

В “Мы” использовалось множество противоречащих другдругу приемов — нам важно было неожиданно менять направ­ление и плоскость исследования. Целью спектакля было стол­кнуть несовместимые вещи. Но по жанру это была не драма. Это была своего рода игра, в которую актеры пытались вовлечь публику — они говорили современным, рожденным сиюминут­ностью, эпатажным языком, потрафляя зрителю и одновременно раздражая его, чтобы сделать его соучастником представления на, по существу, отталкивающие темы. Так они по-своему готовили его к главному событию, подобно тому, как это делают матадоры перед тем, как убивают быка. Нашей целью не было “убийство быка”, мы стремились прийти к тому, что в корриде называют “моментом истины”. Момент истины и был тем самым единственным моментом столкновения, моментом драмы, воз­можно, моментом трагедии. Он наступал, когда прекращалась всякая игра и зал и актеры замирали, в ту минуту, когда они и Вьетнам смотрели друг другу в глаза.

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

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

Содержание римской трагедии “Эдип”[[52]](#endnote-53), поставленной в Национальном театре, сравнительно хорошо известно зрителям, и поэтому барьера между сценой и залом нет. Тема Эдипа существует в мировой культуре уже многие и многие столетия, так что любой эксперимент с этой трагедией кажется зрителям безобидным упражнением. Они легко входят в известную им тему, и у актеров, которые вооружены текстом, позволяющим искать и творить, есть возможность проникнуть в глубины че­ловеческих тайн. Зрители идут за ними по этим темным аллеям спокойно и уверенно. Культура — это талисман, защищающий от всего того, что может неприятно толкнуть их в сторону соб­ственной жизни.

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

*1966*

### Утерянное искусство

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

Итак, это театр, освобожденный от деко­раций, освобожденный от костюмов, освобож­денный от передвижений по сцене, жестов и мимики. Возможно, нам не захочется соблю­дать все эти условия, но по крайней мере мы знаем, от чего отталкиваться. Чтобы воплотить эту трагедию, нужен музыкант, обладающий аб­солютным слухом и прирожденным чувством театра, — в нашем случае таковыми являются мой постоянный соратник Ричард Пэзли и груп­па неподвижно стоящих артистов. Однако эти статичные артисты должны говорить. Они до­лжны привести в движение свои голоса. Чтобы сделать это, надо незримо активизировать мно­гие другие виды движения: внешний покой ком­пенсировать чрезвычайным внутренним дина­мизмом. Сегодня театр, придающий большое значение жизни тела, породил поколение акте­ров, способных выражать огромной силы эмоциональный заряд через напряженную физичес­кую активность. Этот же текст требует не меньшего, а большего: он призывает физически развитых актеров идти не назад, а проталкиваться вперед в самом трудном направлении, к открытию того, как статичное тело может обратить прыжки, кувырки, сальто в акробатику связок и легких. Но прежде всего этот текст требует владения утраченным искусст­вом — искусством деперсонализации.

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

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

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

Есть другой подход к актерской игре, при котором остав­ляется в стороне психология и высвобождается иррациональное в природе актера. Тот пытается войти в состояние транса, чтобы разбудить свое подсознание, и ему легко представить себе, что он приближается к уровню универсального мифа. Ему может показаться, что такое погружение даст ему материал для создания образа. Но актер должен остерегаться возможного погружения в своеобразный сон — путешествие в бессознательноеможет быть иллюзией, которая порождает новую иллюзию, необещая никакого продвижения в работе над ролью.

Актеру мало найти свою правду, он не может лишь слепо следовать импульсам, исходящим из его нутра. Он должен прийти к пониманию смысла происходящего, которое, в свою очередь может позволить ему проникнуть в глубинные слои роли. Он может найти этот путь лишь испытывая огромное уважение к тому, что мы называем формой. Эта форма есть движение текста, эта форма есть его собственный способ уловить это движение.

Не зря величайшие из поэтов предпочитали работать с готовым материалом. “Эдипа” никогда не “изобретали”: еще до появления греческих драматургов существовала масса легенд и версий о жизни Эдипа, потом римский автор переработал по-своему известный материал, Шекспир часто перерабатывал Сенеку, а теперь Тед Хьюз[[53]](#endnote-54) перерабатывает Сенеку и добирается до сути мифа. И встает интересный вопрос: почему у авторов великой драмы, людей творческих и изобретательных, возникает желание ничего не изобретать? Почему они придают так мало значения своей изобретательности? Может, тут есть своя твор­ческая тайна? Используя известный сюжет, драматург не пыта­ется навязать свои мысли или свой стиль — он стремится пе­редать то, что его взволновало в первоисточнике. Однако чтобы оказаться на уровне этого первоисточника, он всем своим су­ществом — от профессиональных навыков до глубин подсоз­нания — должен быть готов к тому, чтобы вскочить в пьесу, в ее ритмический строй и стать ее носителем. Поэт есть носи­тель, слова есть носители. И, таким образом, смысл попадает в сети. Слова, нанесенные на бумагу, есть ячейки этой сети. Не случайно Тед Хьюз, яркая поэтическая индивидуальность, об­ладает исключительной способностью к самоограничению. Именно благодаря этой способности избавляться от всякой деко­ративности, от всякого самостийного самовыражения, он находит форму, которая принадлежит ему и вместе с тем не только ему.

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

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

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

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

*1970*

# IV. ПЬЕСА ШЕКСПИРА – ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

### Шекспир не скучен

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

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

У Шекспира все одинаково важно: каждый говорящий должен быть “ведущим”. Но что произошло? Со временем, по мере развития театрального искусства, с появлением сцены-коробки, “звезды” и менеджера в одном лице, Шекспира обкорнали, убрав так называемые проходные сцены, и стали эксплуатировать отдельные линии. Роли Ромео и Джульетты, исполнявшиесяпервоначально двумя мальчиками, которые были частью актерской команды, стали поводом продемонстрировать свои таланты для пары “великих” артистов.

Нас упрекали в том, что мы слишком “сурово” обошлись с поэзией Шекспира. Но мы попытались передать подлинное чувство поэзии, как оно понималось его современниками, а не Теннисоном[[54]](#endnote-55) и Ковентри Патмуром[[55]](#endnote-56). Для елизаветинцев наси­лие, страсть и поэзия были абсолютно неразделимы.

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

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

*1947*

### Открытое письмо Уильяму Шекспиру,

### или Как мне это не нравится

Дорогой Уильям Шекспир, что с Вами случилось? Мы привыкли думать, что на Вас можно положить­ся. Мы были готовы к тому, чтобы наши сце­нические усилия иногда одобряли, иногда нет, все это в порядке вещей. Теперь же пресса обрушивается на Вас. Когда появились рецен­зии на “Тита Андроника”, где нас хвалили за то, что мы спасли Вашу ужасную пьесу, я не мог не испытать чувства вины. Потому что, ска­зать по правде, никому из нас на репетициях не приходило в голову, что это плохая пьеса. Конечно, мы вскоре поняли, как заблуж­дались, и я согласился бы с точкой зрения, что это Ваша худшая проба пера, если бы меня не тревожили некоторые воспоминания. Когда я ставил “Бесплодные усилия любви”, разве критик не написал, что Вы здесь показали себя с “самой слабой и самой глупой” стороны? А “Зимняя сказка”? Припоминаю рецензию, в ко­торой говорилось: “Это худшая пьеса Шекспи­ра, нелепая многословная белиберда”. Я тогда пребывал в заблуждении, что “Зимняя сказ­ка” — красивая и удивительная пьеса, глубоко волнующая своей фантастичностью сказка, счастливый конец которой, оживающая ста­туя, — настоящее чудо, свершенное вновь об­ретенным разумом и прощением Леонато. Боюсь, я упустил из виду то обстоятельство, что чудо нельзя считать чудом, если оно слиш­ком необыкновенно.

Вероятно, я должен был постепенно го­товить себя к пониманию того, что “Буря” — Ваша самая тяжкая ошибка. Я, конечно, за­блуждался, считая ее Вашей лучшей пьесой. Раньше мне казалось, что это “Фауст” наоборот, последняя пьеса Вашего последнего цикла о милосердии и прощении, пьеса, где буря свирепствует на протяжении всего действия иутихает только на последних страницах. Раньше мне казалось, что Вы были в здравом рассудке, когда сделали ее тяжелой, корявой и драматичной. Раньше мне казалось, что вовсе не случайно в трех сюжетах Вы добиваетесь контраста между одиноким и ищущим правду Просперо, грубыми и жестокими лор­дами, злыми, жадными и мрачными шутами. Раньше мне каза­лось, что Вы не то чтобы неожиданно забыли правила драма­тургии, такое, например, как необходимость, чтобы “каждое дей­ствующее лицо имело сходство с кем-нибудь из публики”, но намеренно отнесли действие Вашего величайшего шедевра по­дальше от нас, на более высокий уровень.

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

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

Затем мой взгляд упал на слова “Как вам это понравится”. Жирным шрифтом сообщалось: “Утренний спектакль, начало в 14.30”. Оказалось, что это единственная Ваша пьеса, о которой я ничего не смог прочитать, стало быть, пьеса вне подозрений.Я купил билет и отправился на спектакль. Теперь я должен признаться, что мне не нравится Ваша “Как вам это понравится”. Мне очень жаль, но я нахожу ее слишком сладкой, похожейна рекламу пива, непоэтичной и, откровенно говоря, не очень смешной. Когда у Вас один злодей раскаивается, потому что его чуть не съел лев, а другой, стоящий во главе своей армии, “уходит из мира”, потому что случайно встречает благочестивого старца и хочет обсудить с ним “какой-то вопрос”, я действи­тельно теряю всякое терпение.

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

*1957*

### Пьеса Шекспира — что это такое?

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

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

Для меня этот феномен прост. Категория авторства, как мы его понимаем во всех других видах творчества — когда мы говорим об авторстве в литературе или в кинематографе (режиссера называют автором своего фильма) — почти всегда тождественна категории “индивидуального выражения”. Поэтому всякое законченное произведениенесет на себе печать авторского видения мира. Распространенные выражения “его мир” или “мир этого автора” стали уже штампами у критиков. Однако не случайно ученые, пытающиесяобнаружить автобиографические следы в шекспировских произведениях, мало преуспели. По сути дела, оказывается неваж­ным, кто написал эти пьесы и какие там есть биографические следы. Дело в том, что в тридцати семи (или тридцати восьми) пьесах Шекспира очень слабо выражена точка зрения автора и личность его ощутить очень трудно.

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

И если мы отважимся отказаться от узких словесных формул: “Он — автор, он написал пьесы, в пьесах есть сцены”, и скажем: “Этот творец создал огромный клубок связанных друг с другом слов”, и задумаемся о сцеплении этих сотен тысячслов, расположенных в определенном порядке и создающих необыкновенную ткань, то, мне кажется, мы начнем улавливать очень существенное обстоятельство. Заключается оно в том, что шекспировская художественная ткань состоит не из ряда идей, что почти всегда связано с “авторским” началом, а из серии импульсов, которые могут быть по-разному интерпретированы. Это как чаинки на дне чашки. В случайно сложившемся рисунке их расположения каждый человек увидит нечто свое, связанное с его личностью. Весь акт интерпретации — чаинок на дне чашки или чего-то другого — есть уникальная встреча в какой-то точке времени того, что происходит, с человеком, воспринимающим происходящее.

Всякая интерпретация реального материала является субъективным актом — а как же иначе? — и каждый человек, будь то пишущий писатель, играющий актер, ставящий режис­сер или художник, придумывающий декорации, привносит, привносил и будет привносить в этот акт субъективное начало. А это означает, что если он, пытаясь навести мосты между ве­ками, скажет: “Я отрешаюсь от себя и своего времени и смотрю на материал глазами той эпохи”, то столкнется с неразрешимой задачей. Художник по костюмам, пытаясь выразить какую-то эпоху, отражает вместе с тем и эпоху собственную — он всегда создает двойственный образ. Посмотрите на фотографии спек­таклей, скажем, Гренвиль-Баркера[[56]](#endnote-57), посмотрите на любой спек­такль — вы убедитесь, что двойственность образа неизбежна. Такова особенность человеческого сознания. Каждый че­ловек привносит то, что он собою представляет; никто не может полностью отрешиться от самого себя, от своей личности. Иной вопрос — как используется эта личность. Вы можете дать пол­ную волю своему “я”, а можете заставить ваше “я” вести себя таким образом, чтобы оно помогало обнаружить истину. Вспом­ните практику известных артистов. Актер грубый, высокопарный, напыщенный хватается за пьесы Шекспира потому, что в мил­лионах их граней он находит те, которые могут стать пищей для его “я”. Он, конечно, добывает огромную энергию из того, что находит, и демонстрация этой энергии может быть ослепи­тельной. Но сама пьеса при этом исчезает — и тонкость ее содержания, и многослойность смысла пропадают бесследно.

Конечно, надо испытывать чувство любви к драматургичес­кому материалу, которым занимаешься. Чувство долга и чувство высочайшего уважения тут неуместны. Одно лишь уважение не может дать импульс творчеству. Решение поставить именно пьесу определяется сердечной склонностью.

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

На днях по французскому телевидению я видел интервью с Орсоном Уэллсом[[57]](#endnote-58) по поводу Шекспира. Оно началось со слов: “Мы все предаем Шекспира”. История постановок его пьес изобилует бесчисленными интерпретациями, а пьесы меж тем так и остаются непрочитанными. Они всегда нечто большее, чем последняя интерпретация, претендующая на последнее слово там, где последнего слова быть не может.

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

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

С тех пор мои взгляды изменились, я понял, что всякое художественное решение спектакля намного мельче, чем сама пьеса. По мере того как мне приходилось все чаще и чаще работать в театрах без просцениума и использовать такие театральные пространства, где чисто зрительные впечатления были все менее нужны и важны, мне становилось ясно, что пьеса Шекспира, а следовательно и спектакль по Шекспиру, потенциально богаче того образного решения, которое возни­кает в воображении человека — режиссера и художника. И только благодаря пониманию того, что есть вещи важнее и глуб­же моего образного решения спектакля, меня меньше стал за­нимать вопрос, как воплотить пьесу, которая мне нравится, — для меня важнее было почувствовать, что эту пьесу надо пос­тавить именно сейчас.

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

К счастью, мне не приходилось систематически ставить какие-то пьесы. Мне кажется, что это всегда разрушительно. Долгое время я хотел поставить “Короля Лира”, я хотел поставить “Антония и Клеопатру”, и я поставил их. Но мне никогда не хотелось поставить “Двенадцатую ночь”. Это чисто индивидуальное восприятие. Одни пьесы нас привлекают, другие -нет, точно так же, как актеров. Но надо заметить, что в этом и наша слабость: выбор пьесы уподобляется тесту Роршаха[[58]](#endnote-59), по которому можно судить об открытости или замкнутости индивидуума. Если бы я был в состоянии одинаково остро воспринимать все шекспировские пьесы, сочувствовать и сострадать всем шекспировским персонажам, я бы стал намного богаче; то же самое можно сказать и про актера. И если бы какой-нибудь театр задался целью поставить все пьесы Шекс­пира, руководствуясь убеждением в том, что это величайшая из известных нам школ жизни, то этот коллектив был бы уди­вительным в человеческом отношении.

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

*1977*

### Два века Гилгуда

Мы собрались на первую читку пьесы “Мера за меру” вСтратфорде. Кажется, это было в 1951 году. До этого я никогда не работал с Гилгудом, Даи мои актеры тоже. Ситуация была трудная, и не только потому, что читка должна была идти в присутствии человека-легенды. Гилгуд в то время вселял и любовь, и благоговейный страх, поэтому каждый актер очень хотел участвовать в читке и в то же время стра­шился момента, когда его увидят и услышат.

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

Гилгуд слушал внимательно.

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

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

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

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

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

Работать с нетерпеливым Джоном всегда увлекательно. Режиссер с ним существует в диалоге, в сотрудничестве — иначе с ним не получится. Ты предлагаешь ему что-то: “Джон, может быть, ты выйдешь справа и...” Ты еще не успел закончить фразу, как он уже согласен, готов попробовать, но едва он сделал шаг, у него уже пять возражений и десять новых вариантов. “А что если выйти слева...”, и если это, в свою очередь подтолкнет тебя к какой-то новой мысли, он тотчас откажется от своих идей, чтобы вникнуть в твое предложение.

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

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

У него есть режиссерский дар, но как актер он нуждается в режиссере. Когда он работает над ролью, у него возникает слишком много идей: час за часом, день за днем они нагро­мождаются друг на друга, и в конце концов все эти варианты, постоянно прибавляющиеся детали настолько все перегружают, что мешают прорваться первоначальным импульсам. Когда мы работали вместе, самым важным был момент перед первым представлением, когда я должен был помочь ему безжалостно отбросить девяносто процентов его слишком обильного игро­вого материала и напомнить ему о том, что он сам нашел в начале работы. Глубоко самокритичный, он всегда с готов­ностью шел на сокращения и без сожаления отказывался от лишнего. Когда мы ставили пьесу “Мера за меру”, он был ув­лечен самим именем своего героя — Анджело и проводил до­лгие часы наедине с гримером, делая ангельский парик со светлыми локонами до плеч. На генеральной репетиции он, дово­льный своим новым обликом, не показывался никому, пока не появился на сцене. К его удивлению, мы встретили его ироническим смехом. “Ах! — вздохнул он. — Прощай, моя юность!” Он ни о чем не сожалел и на следующий день, который стал его триумфом, появился на сцене лысым.

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

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

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

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

*1963*

### Шекспировский реализм

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

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

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

Поэтому ему будет нетрудно убедиться в том, что такие понятия, как пьеса реалистичес­кая, поэтическая или натуралистическая, услов­ны и во многом устарели. Он поймет, что беда пьесы, действие которой происходит в гости­ной или на кухне уже не в том, что она *слиш­ком* реалистична, а в том, что она вовсе не реалистична. Он поймет, что, хотя стулья и столы тут подлин­ные, все остальное отдает фальшью. Он почувствует, что так называемый реалистический диалог и так называемая реалис­тическая игра не являются полным отражением видимой и не­видимой реальности.

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

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

Наша задача состоит в том, чтобы постепенно, шаг за шагом, подвести актера к пониманию этого удивительного открытия, этой необычной структуры пьесы, сочетающей свободный стих и прозу, что несколько столетий назад было своего рода кубизмом в театре. Мы должны вырвать актера из плена ложного представления о том, что существует возвышенный способ игры — для классики и более реалистический — для современных произведений. Мы должны заставить его понять, что играть в стихотворной пьесе значит обнаруживать глубинные слои правды, правды чувств, правды идей, правды характера — все это по отдельности и все это вместе, а затем помочь ему найти объективную форму, которая придаст всем этим обнару­женным смыслам жизнь.

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

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

Опять-таки возникает вопрос, почему в стране, где театр прочно вошел в сознание людей, где имеется такое фантасти­ческое наследие, ни один из современных драматургов не до­стигает шекспировской силы выразительности и свободы пись­ма. Стоит задуматься, почему в середине двадцатого века мы более робки и заторможены в своих устремлениях и мышлении, чем елизаветинцы.

Ставя классиков, мы понимаем, что их глубоко спрятанная правдивость сама по себе не откроется. Она может открыться лишь благодаря нашим усилиям и нашей технике. Наш долг по отношению к современной драме, думаю, заключается в том, чтобы понять, что реальность повседневной жизни также не от­кроется сама по себе. Мы можем записать эту реальность на магнитофонную ленту, снять на кинопленку, зафиксировать на бумаге, но это не приблизит нас к ее постижению. Шекспир в свое время пришел к соединению стихов и прозы, которое соответствовало свободному пространству елизаветинской сцены. Это может научить нас кое-чему, не случайно современный театр тянется к открытой сцене, а вместо стихов использует сюрреалистические приемы, что делает открытое пространство еще более выразительным. Наша задача в Стратфорде и Лон­доне — попытаться связать нашу работу над Шекспиром и нашу работу над современными пьесами с поиском нового стиля (ужасное слово, я бы предпочел сказать: “антистиля”), который позволил бы драматургам синтезировать достижения театра аб­сурда, эпического театра и натуралистического театра. Вот к чему должны быть обращены наши помыслы, вот в каком на­правлении должен идти наш эксперимент.

*1963*

### “Король Лир” — можно ли поставить эту пьесу?

#### Беседа Питера Брука с Питером Робертсом во время репетиций “Короля Лира” в Стратфорде-на-Эйвоне в 1962 году

РОБЕРТС. Шекспировского Лира нельзя играть, сказал Чарлз Лэм[[59]](#endnote-60). “Видеть сыгранного Лира значит видеть идущего шатающейся походкой старого человека с палкой, выгнанного из дома в дождливую ночь его дочерьми”. Очевидно, вы не согласитесь с этим, иначе вы стали бы ставить трагедию. Но не кажется вам, что в суждении Лэма есть, по крайней мере, доля истины?

БРУК. Нет, ничего подобного. Лэм говорил о современной ему сцене и о том, тогда ставились спектакли. Кто сказал, будто Шекспир категорически предписал, что на сцену надо выводить бедного человека, плетущегося с палкой в бурю? Я думаю, это абсолютная чушь.

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

Мы все больше и больше начинаем ценить пьесы Шекс­пира не только за потрясающие находки, но и за эпизодические роли. “Лира”, например, неверно понимали и потому калечили, считая, что это пьеса о короле Лире и его окружении, как “Гам­лет”. Но “Гамлет” — действительно пьеса о Гамлете. Все другие персонажи здесь важны и представляют собой прекрасные роли, но они не имеют самостоятельного, отдельно от линии Гамлета, развития. Гамлет — стержень всего происходящего в пьесе. Содержание же “Лира” складывается из восьми или де­сяти самостоятельных и, в конечном итоге, одинаково важных линий повествования. Линии, берущие начало в параллельном рассказе о Глостере, скрещиваясь, в конце концов становятся вполне законченным сюжетом. В результате понимаешь, что для того, чтобы постановка соответствовала Шекспиру, требуется не только отличный актер на роль Лира, но и яркое исполнение всех других персонажей. И я думаю, что именно в этом, а не в том, как будет поставлена сцена бури, и состоит главная трудность “Лира”.

Я изучил традиционные сокращения (вы знаете, что в те­атре хранятся списки пьес со всеми сокращениями, которые делались в течение многих лет) и с интересом обнаружил, что, хотя многие варианты разумны, все они что-то теряют. Сокра­щения лишают исполнителей маленьких ролей материала, дающего им возможность сделать своих персонажей объемными характерами, и в результате разрушается структура пьесы.

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

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

Ключевой вопрос, над которым я размышлял в течение года, готовясь к постановке, — надо ли привязывать действие спектакля к определенному месту и времени. Нельзя сказать, что “Лир” — пьеса вне какого-то исторического времени, это доказал интересный, но неудачный эксперимент в лондонском театре “Палас” в 1955 году[[60]](#endnote-61). В программке к спектаклю Джордж Девайн писал: “Вневременными костюмами и вневременными декорациями мы пытаемся показать вневременной характер пьесы”. Подобное объяснение ничего не объясняет. Хотя в из­вестном смысле действие пьесы происходит вне времени (так любят говорить критики), ее события разворачиваются в обсто­ятельствах реальных, тут полнокровные характеры оказываются в суровых и жестоких ситуациях.

Как одеть актеров, что они должны носить? Нужно учесть два момента: с одной стороны, действие пьесы, если не ставить ее как научную фантастику, должно происходить в далеком про­шлом, с другой — нельзя допустить, чтобы оно происходило после эпохи Вильгельма Завоевателя. Даже если я позабыл имена всех королей и королев Англии, я все-таки приблизи­тельно помню, что за чем следовало, и девяносто процентов публики знает, что между Генрихом VI и кем-то еще не было никакого короля Лира.

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

Общество “Лира” первобытно. Но это нельзя трактовать буквально, потому что общество в “Лире” представлено как до­статочно развитое. Ведь это не люди, живущие под открытым небом среди ритуальных камней. Отнести пьесу к этому периоду значит лишить ситуацию жестокости — речь идет о жестокости изгнания человека из дома. Люди, живущие в доме, ощущают разницу между миром стихий и миром, сотворенным руками человека, из которого изгоняется Лир. Если король привык спать под открытым небом, то изгнание теряет смысл. Кроме того, язык пьесы — это не язык героев книги Уильяма Голдинга[[61]](#endnote-62), где используются элементы древнеанглийского. Это язык высокого Ренессанса. Поэтому, мне кажется, тут следует пока­зать дохристианское общество, которое современными зрите­лями воспринимается как общество раннего этапа человеческой истории. Вместе с тем этот ранний этап должен быть тем пе­риодом истории, когда общество находилось в относительно развитом состоянии, как это было в Мексике до прихода Кор­теса или в Древнем Египте в период его расцвета.

“Лир” принадлежит и варварству, и Ренессансу, двум про­тивостоящим друг другу периодам.

И тут мы снова возвращаемся к современной, вневремен­ной трактовке пьесы. Она не о каком-то короле, шуте и злых дочерях. В определенном отношении она так явно поднимается над исторической конкретностью, что ее можно сравнить с со­временной пьесой, такой, какую мог бы написать Беккет. Кто скажет, к какому историческому периоду относится “В ожидании Годо”? Она принадлежит нашему времени, и вместе с тем у нее свой временной отсчет реальности. Это сравнение пред­ставляется мне важным для понимания “Лира”, для меня “Лир” — превосходный пример театра абсурда, из которого вышла вся современная драматургия.

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

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

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

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

БРУК. Я вообще не вижу места для музыки в “Лире”. Что касается звуковых эффектов, то главная проблема, конечно, — буря. Если ставить ее реалистически, то придется полностью повторить Рейнхардта[[62]](#endnote-63). Однако если удариться в другую край­ность — заставить зрителя увидеть бурю в своем воображении, то это может не сработать, потому что суть драмы — конфликт, а драматизм сцены бури — в конфликте Лира с бурей. Лиру требуется физическая буря, чтобы воевать с ней, и простей­шими средствами, скажем, написав на плакатах: “Это буря”, нужного эффекта не достичь. При таком решении конфликт в сцене бури воспринимался бы лишь рассудком зрителя, в то время как зритель должен воспринимать его и эмоцио­нально.

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

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

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

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

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

*1964*

### Взрывающиеся звезды

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

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

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

Я пишу это во время поездки со спек­таклем “Король Лир” по странам Европы, где традиции девятнадцатого века укоренились еще крепче, чем в Англии. Это произошло по двум причинам. Одна из них состоит в том, что во всех этих странах Шекспира знают по перево­дам, а золотой век переводов Шекспира падает как раз на последние сто лет. В Германии, на­пример, ребенок впервые знакомится с Шекс­пиром через романтические переводы Шлегеля—Тика, которые относятся к началу девят­надцатого века. Представьте себе, что “Гамлет” был бы известен только в переводе Байрона, “Лир” — в пе­реводе Шелли, а “Ромео и Джульетта” — в переводе Китса. В результате мы кончили бы тем, что сочли Шекспира великим викторианским поэтом: у него, мол, все о замках, о скалах и о буре.

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

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

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

Чем глубже вы вникаете в суть происходящих в Европе процессов, тем с большей очевидностью обнаруживаете созвуч­ность елизаветинской драматургии современной истории. В странах, где постоянно происходят революции и государствен­ные перевороты, жестокость и насилие “Короля Лира” имеет самый актуальный смысл. На спектакле в Будапеште, когда ко­роль появляется в последней сцене (самой жестокой, потому что смерть Корделии, по сути, случайна и не обусловлена при­чинной логикой классической трагедии), неся мертвую Корде­лию, без единого слова, издавая лишь странный вопль, я по­чувствовал, что публика взволнована чем-то более значительным, чем просто зрелищем рыдающего, сентиментального, не­счастного отца. Лир в эту минуту олицетворял старую Европу, усталую и ощущающую, как это ощущает почти каждая евро­пейская страна, что люди уже достаточно натерпелись за по­следние пятьдесят лет, что, может быть, настало время для передышки.

Последние слова “Короля Лира” необычны для Шекспира. Все его другие пьесы располагают к некоторому оптимизму: как бы ни были ужасны происшедшие события, всегда остается надежда, что они больше не повторятся. В последних словах “Лира” таится загадка. Эдгар говорит: “Нам, младшим, не при­дется, может быть, ни столько видеть, ни так долго жить”[[63]](#endnote-64). Объяснить простыми словами, что за смысл скрывается в этой реплике Эдгара, никому не удается. Необъяснимый смысл этой фразы нас тревожит. Он приковывает наше внимание к моло­дому человеку, чей взгляд, естественно, устремлен в будущее и который сам пережил ужасные времена.

*1964*

### Точки излучения

Уникальность природы шекспировской драматургии за­ключается в том, что она бесконечно подвижна, бесконечно изменчива. Взглянешь на книжную полку с томами пьес Шекспира и задумаешься: как же они могут меняться? Вот они стоят на полке, и если я выйду из комнаты, а потом вернусь, они по-прежнему будут там стоять. Да, в самом деле, пьесы никуда не исчезнут, но доказывает ли это, что с ними ничего не про­исходит? Я только что читал своему маленькому сыну “Тарзана”. Когда Тарзан впервые открыл книгу, он увидел какие-то каракули на странице и ему показалось, что это маленькие жучки. Оторвав взгляд от книги, он спросил: “Что это за маленькие жучки?” А когда снова взглянул на страницу, увидел, что жучков стало больше. Точно подмечено. Мне кажется, что пьесы Шекспира, спрятавшиеся в твердые переплеты, похожи на больших жуков, внутри которых есть жучки поменьше и совсем малень­кие. И когда взрослые ложатся спать, они передвигаются.

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

В процессе работы над переводом выясняется еще боль­ше. Я работаю с очень тонким и умным французским писателем, Жан-Клодом Каррьером[[64]](#endnote-65), и он постоянно спрашивает: “Что это значит? Каково точное значение этого слова?” Он знает ан­глийский очень хорошо. Уточняя значение слова, он смотрит в словарь и спрашивает: “Какое значение из двух — более точ­ное: то или это?” Отвечаю ему: “И то, и другое.” В ходе такой работы слово для него начинает приобретать все новые и новые измерения. Тогда он говорит: “Ах, теперь я понимаю. Это *des mots rayonnants[[65]](#endnote-66)”.*

Это определение показалось мне очень интересным — оно помогало Жан-Клоду Карьеру находить эквивалент mot juste[[66]](#endnote-67), соответствующий слову оригинала, имеющему многознач­ный смысл. Когда ты имеешь дело с такими *излучающими сло­вами,* то обнаруживаешь многоуровневый характер слов, в ко­торых один смысловой уровень ведет к другому, создавая ас­социативную цепочку смыслов и бесчисленное множество смыс­ловых сочетаний.

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

*1970-е*

### Диалектика уважения

Должны ли мы уважать текст? И да, и нет. В противоре­чивости такого ответа есть, мне кажется, и здравый смысл, и своя диалектика. Однознач­ный ответ ограничит наши возможности в по­исках правды. Мне кажется, что пьесы Шекс­пира отделаны не одинаково тщательно. В “Сне в летнюю ночь” у меня не было ни малейшего желания убрать хоть одно слово, что-то сокра­тить или что-то переставить местами по одной причине: мне кажется, что эта пьеса в высшей степени совершенна. Считая, что в ней ничего не надо менять, вы имеете больше шансов про­никнуть в ее глубины. Убежденность, что каждое слово стоит именно там, где оно должно быть, очень помогает; доверяя тексту, вы ближе подо­йдете к постижению подлинного смысла пьесы. Алан Говард[[67]](#endnote-68) в течение двух или трех лет играл со все большим ощущением скрытых смыслов ролей, вновь и вновь обнаруживая на многих уровнях токи, идущие от Тезея к Оберону и наоборот. Да и спектакль был в той наилучшей форме, когда все актеры чутки друг к другу. Такое тесное взаимодействие актеров напоминает скуль­птуру из туго натянутой проволоки — если натяжение проволоки ослабить, то скульптура потеряет форму. Хотя я могу себе легко представить, что найдется какой-нибудь “иконоборец”, желающий переиначить сюжет “Сна” и поставить все с ног на голову, я уве­рен, что любые изменения приведут лишь к обеднению смысла пьесы, ибо в ней нельзя что-либо изменить, не нанося ущерба. В других пьесах можно переставлять слова и сцены, но, делая это, вы должны хорошо понимать, насколько это может оказаться опасным. Думаю, что тут не существует никаких пра­вил. В одном случае какая-то строчка может ничего не значить, в другом — она может решить все. Нужно доверять самому себе и брать на себя ответственность за последствия.

*1970-е*

### Шекспир — это кусочек угля

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

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

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

Для меня все произведения Шекспира представляют собой обширный набор кодов, и эти коды, знак за знаком, ро­ждают в нас душевные движения и импульсы, между которыми мы хотим сразу установить логическую связь. Наше сознание, у которого есть свои темные леса, свой собственный подземный мир, своя стратосфера, помогает воспринять эти импульсы и движения. То, что нам порой кажется в Шекспире странным, архаичным и далеким от нас, может пробудить скрытые зоны нашего сознания. Это позволит нам обнаружить смысл в как будто бессмысленных жестокостях “Тита Андроника”, понять, что феи в “Буре” или в “Сне в летнюю ночь” (вечный вопрос: как их играть, ибо конкретно они ничего не говорят современному сознанию) — это не более, чем язык символов, который легче и быстрее человеческой мысли. Помните, в “Гамлете” — быс­трый, как мысль. Фея — это способность подняться над зако­нами природы и присоединиться к танцу энергетических частиц, двигающихся с невероятной скоростью. Как же передать эту бестелесность на сцене? Ни воздушность костюма, ни юный возраст актрисы сами по себе, конечно, ничего не решат.

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

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

*1970-е*

### Сама пьеса и есть ее идея

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

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

Конечно, любовь — тема, трогающая всех людей. Никто, даже самый черствый, самый холодный или самый отчаявшийся не может не откликнуться на нее, даже если он не знает, что такое любовь. Либо он на собст­венном опыте убедился в ее существовании, либо он страдает от ее отсутствия, что по-своему тоже свидетельствует о ее реальности. Вот почему каждый момент действия пьесы так или иначе находит отзвук у зрителя. Поскольку это театр, то должны быть конфликты, поэтому пьеса о любви есть также пьеса о том, что противоположно любви, это пьеса о любви и противоположной ей силе. Нас подводят к пониманию того, что любовь, свобода и воображение тесно связаны друг с другом. В самом начале пьесы, например, отец в длинном монологе пытается воспрепятствовать любви дочери, и нам кажется странным, что такой явно второстепен­ный персонаж произносит длинный монолог, — пока нам не открывается реальный смысл его слов. То, что он говорит, не только свидетельствует о непримиримости во взглядах поколе­ний (отец против любви дочери, потому что он предназначал ее кому-то другому), но и объясняет причину его недоверия к молодому человеку, которого любит дочь. Он описывает его как личность, склонную к фантазированию, ведомую своим вообра­жением, что является непростительной слабостью в глазах отца. Именно тут зарождается конфликт пьесы. Он — между любовью и противоположным ей началом, между фантазией и здравым смыслом, и этот конфликт отражается в бесконечном ряде зеркал. Как всегда, Шекспир намеренно нас запутывает. Казалось бы, неправота отца в отношении дочери совершенно очевидна, и большинство современных зрителей скажет, что он лишает любовь полета воображения.

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

Итак, мы наблюдаем эту игру любви в психологическом и философском контексте. Мы слышим заявление Титании о том, что они с Обероном расходятся в главном. Но поведение Оберона оспаривает это, ибо он чувствует, что в их разногла­сиях таится возможность примирения.

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

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

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

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

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

Тем не менее спектакль внутри спектакля начинает увле­кать и даже трогать придворных, и если последовать за текстом, то можно заметить, что в какой-то момент ситуация совершенно меняется. Один из центральных образов пьесы — Стена, которая разделяет возлюбленных. Основа клянет Стену, и та, не в силах противостоять любви, удаляется. Любовь становится дви­жущей и преобразующей силой ситуации.

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

*1970-е*

# V. МИР КАК КОНСЕРВНЫЙ НОЖ

### Международный центр

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

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

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

Прежде всего нужны были деньги, помещение и люди. Деньги были щедро предоставлены международными фондами; нашими первыми спонсорами были Фонды Форда[[68]](#endnote-69) и Андерсона в Соединенных Штатах, Фонд Гулбенкяна[[69]](#endnote-70) в Европе, Ширазский фестиваль в Иране. Помещением для работы стала Ковровая галерея, предоставленная нам французским правительством, а труппу составили актеры со всех концов земного шара. Центр был той точкой, где сходились разные культуры; к тому же он вел кочевой образ жизни, отправляясь со своей разной по на­циональному составу группой в долгие путешествия, чтобы всту­пать в контакты с людьми, которые до сих пор не соприкасались с профессиональным театром. Нашим первым принципом, ре­шили мы, будет выработка основ культуры, которые будут по­добны веществу, превращающему молоко в йогурт, — мы хо­тели воспитать ядро артистов, способных позже служить фер­ментом для любой, большей по составу группы, с которой они будут работать. Таким путем, надеялись мы, привилегированные условия, созданные нами для небольшого круга, в конце концов, могли бы стать приметой общетеатрального процесса.

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

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

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

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

Чтобы установить контакт со своей публикой, интернаци­ональная группа должна быть своеобразным маленьким миром; основу отношений ее членов составит не легкость взаимопонимания, а разнообразие и даже полярность ее состава, ибо разнообразна по своему составу бывает всегда и публика. Создавая международную группу, я старался руководствоваться главным принципом подбора театральной труппы: если ее назначение быть зеркалом мира, то разнообразие ее состава — непременное условие. Посмотрите на римскую комедию, на труппы, игравшие Плавта, на многие другие труппы, существовавшие сотни лет: в них всегда был старик, очень красивая де­вушка, очень уродливая женщина, грубый персонаж (что-то вроде Фальстафа), скупец, отъявленный балагур и т. д. И эта палитра актерских типов была отражением определенного об­щества. В сегодняшнем обществе разница между человечески­ми типами не столь заметна — чтобы убедиться в этом, до­статочно сравнить лица в метро или баре с лицами на гравюрах Хогарта или Гойи. В условиях современной жизни, особенно городской, на смену “типам” с яркой внешностью пришло милое однообразие, так что теперь не угадаешь, какие конфликты, раз­ногласия и противостояния скрываются за этой усредненностью. Это нивелирование внешних проявлений неблагоприятно сказы­вается на театре. Театральные группы часто подбираются по принципу совпадения взглядов ее участников, мне же представ­ляется более плодотворной конфликтность взглядов. В этом смысле международная группа имеет преимущества — она дает нам возможность выявить глубинные и естественные разногла­сия между людьми.

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

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

Вот с чего мы начинаем...

*1985*

### Структура звука

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

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

ELELEUELELEUUPOMAUSFAKELOSKAFRE ENOPLE GEIS....

Он должен был подойти к этому тексту, как археолог, который при раскопках наталки­вается на неизвестный предмет. У археолога и актера разные способы познания, но инстру­мент, с помощью которого тот и другой ищет и распознает, один — знания. Подлинно науч­ным инструментом актера является эмоциональная сфера, тонкая и чувствительная; с ее помощью он учится улавливать правду, отли­чать ее от фальши. Именно эту способность использовал актер, ощущая своим языком вкус греческих зву­ков, исследуя их своими органами чувств. Постепенно начали проявляться ритмы, таящиеся в потоке звуков, скрытые эмоци­ональные приливы и отливы постепенно стали выходить на поверхность и придавать форму фразам, в результате актер начал произносить их с большей силой и убедительностью. В итоге каждый актер был в состоянии произнести эти слова с более глубоким ощущением смысла, чем если бы он знал, что они означают. Этот смысл ощущали и он, и слушатели. Но кто ро­ждал этот смысл? Только ли сам актер? Вряд ли — импрови­зация, не питаемая каким-либо источником, не дала бы такого результата. Этот смысл шел исключительно от автора? Вряд ли, ибо всякий раз, когда произносился текст, смысл его ока­зывался разным. И тем не менее, именно характер текста со­общал актеру смысловую энергию. Правда на театральных под­мостках рождается из многих имеющихся в распоряжении ар­тиста слагаемых, если все они способны возгореться.

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

Его эксперименты привели в итоге к созданию языка, на котором был сыгран наш спектакль “Оргаст”[[70]](#endnote-71). Путь к этому ока­зался длинным и сложным. Но интересно другое — задавшись невероятной целью изобрести звучащий язык, Тед Хьюз стран­ным образом делал то, что постоянно делают все поэты. Каж­дый поэт идет к сочинению стихотворной строки, минуя не­сколько уровней, которые им едва даже осознаются. Обозначим их условно от А до Z. На уровне Z у поэта рождается энергия, но она пока существует вне зоны его восприятия. На уровне А энергия улавливается поэтом и оформляется в слова, которые ложатся на бумагу. Но между этими крайними уровнями есть еще один — уровень от В до Y. На этом уровне в сознании поэта роится множество звуков и слогов, которые то прибли­жаются, то удаляются от него. Иногда он воспринимает пред­чувствия слов и предчувствия идей как движущиеся формы, тогда как поток звуков, как звуковые узоры, граничащие со словом иногда как вполне определенную и узнаваемую музыкальную ноту. Все это живет внутри поэта до тех пор, пока предчувствия не рождают поэтическое слово. Оригинальность и дерзость Теда Хьюза заключалась в том, что созданный им язык подчинялся определенной системе, а внутри этого языкового пространства он творил совершенно свободно. В результате звучание фраз на языке “Оргаста” и их смысл были одним целым.

Ситуация напоминает работу художника-абстракциониста. Поначалу на абстрактную живопись обрушились сердитые противники, утверждавшие, что ребенок или хвост осла может нарисовать лучше. Ныне же качественная разница, скажем, между литературным новаторством де Сталь[[71]](#endnote-72) и мазней, сделан­ной хвостом осла, бесспорна. Наша же работа показала разницу между случайным набором букв, буквосочетаниями Теда Хьюза и строчками Эсхила. Принципы поэтического творчества на из­вестном языке и сочинительства на выдуманном языке — одни и те же: отличие заключается лишь в мере выразительности и степени концентрированности. Стихотворение, написанное при­вычными словами на уровне А, может вместить многолетний душевный опыт в десять строк. Сочинение на уровне от В до Y более концентрированно, здесь принцип сжатия доведен до предела. Тед Хьюз превращает свои глубинные переживания в кристаллы, находя корневые слоги, открывающие большие воз­можности для словотворчества. Конечно, погружение в собст­венные душевные глубины — не безусловная писательская до­бродетель. В конце концов, индивидуальный опыт не может быть универсальным.

Мир личных переживаний может раскрыться в поэзии, но драма требует совсем иного. Театр стремится отображать дей­ствительность, но чтобы это сделать достаточно глубоко и прав­диво, он не может опираться на переживания только одного человека, как бы ни были они интересны и богаты. Театру нужна более объективная картина, он нуждается в знании опыта и переживаний многих. Оставаясь верным самому себе, автор тем не менее знает, что должен написать пьесу, рассказывающую не только о нем самом. Это противоречие между субъективным и объективным кажется почти непреодолимым, и тот, кому удается его преодолеть, становится уникальным явлением. Никому еще не удавалось подчинить Шекспира своей точке зрения; во­просы без ответов — такова природа его письма, и этим оп­ределяется мера его гениальности.

Глубоко сознавая эту дилемму и желая вывести язык “Оргаста” за пределы частного и личного, Тед Хьюз ввел в спек­такль тематически разные и подчас противоречащие друг другу отрывки из древнегреческой драмы и “Авесты”[[72]](#endnote-73).

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

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

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

*1985*

### Жизнь в концентрированной форме

Сотни лет движущей силой как театра, преследующего ху­дожественные цели, так и театра коммерческо­го было желание произвести впечатление на публику. Экспериментальный театр сегодня впадает в прямо противоположную крайность. Для слаженной работы театральной машины необходима тесная связь сцены и публики — эта связь выполняет функцию приводного ремня. И задача не в том, чтобы заставить пуб­лику смеяться или аплодировать. Актеры и ре­жиссеры готовы думать о публике как о своем враге, как об опасном, неуправляемом живот­ном, и даже серьезные художники считают, что публику надо “завоевать”, “совратить”, “ошара­шить” “подчинить”, “подавить” “уничтожить” или же попросту игнорировать. “Давайте будем ра­ботать для себя, так, словно публики вовсе не существует”, — говорят они.

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

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

Актер начинает с того, что прощупывает публику самым простейшим образом. Он может играть с предметом, говорить или показать этюд о человеческих взаимоотношениях — спомощью музыки, пения, танца. Проделывая это, он проверяет зрительскую реакцию, как это бывает в разговоре, когда мы улавливаем, что интересует и трогает нашего собеседника. Про­буждая у публики интерес и стараясь его поддерживать, актер учитывает все мелочи, сигнализирующие о зрительском отклике Зрители ощущают это, начинают понимать, что являются парт­нерами актеров в происходящем действии, и радуются этому открытию.

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

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

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

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

*1973*

### Африка Брука

#### Интервью Майкла Гибсона

*1 декабря 1972 года группа в тридцать чело­век* — *актеры, технический и обслуживающий персонал во главе с Питером Бруком* — *уеха­ла из Франции в Африку. Это было началом трехмесячного путешествия* с *целью проведе­ния экспериментальной и исследовательской работы под эгидой Международного центра те­атрального исследования. Вместе* с *ними пое­хала киногруппа, фотограф Мэри Эллен Марк, а также английский писатель и журналист Джон Хейлперн.*

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

БРУК. Мы начали поездку в Алжире, про­ехали через Сахару и добрались до Агадеса, находящегося в северной части Нигера[[73]](#endnote-74); там мы пробыли неделю. Оттуда мы направились к южной части Нигера, в Зиндер, затем пересек­ли границу с Нигерией и прибыли в Кано. Затем мы доехали до Джоса, который находит­ся в центральной части Нигерии, на плато Бенин. Оттуда через Нигерию — до Айфы, что недалеко от Лагоса, где есть университет, а затем до Котону в Дагомее. Именно там мы достигли моря — все выпрыгнули из машины и бросились в него прямо в одежде, возбуж­денные тем, что после долгого времени нако­нец увидели воду.

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

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

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

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

ГИБСОН. Эти импровизации поддаются описанию?

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

ГИБСОН. Вы общались со зрителями после этого?

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

Все это многому учит актера. Наши актеры постоянно су­ществуют в напряжении, отчасти из-за условий, в которые их ставит западное общество, отчасти из-за того, что от них пос­тоянно ждет западный зритель. Должно произойти что-то из ряда вон выходящее: все ждут чего-то особенного. А в резуль­тате возникают наспех сделанные вещи.

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

ГИБСОН. Расскажите о главных этапах экспедиции.

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

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

В действительности все пошло не так, как мы предпо­лагали. Поначалу мы очень настороженно отнеслись к исполь­зованию электрического освещения. Нам казалось, что оно на­рушит нечто ценное, но потом мы поняли, что наши представления отдают сентиментальностью и фальшью. Приехав в одну деревню, мы установили прожекторы, но начали играть при дневном свете. Играли вплоть до сумерек, а когда стало плохо видно, включили электрический свет. Это произвело эффект, после чего все внимание зрителей снова было обращено на происходящее, и внимание стало еще более сосредоточенным благодаря направленности света. Позже я не замечал разницы между дневными представлениями и вечерними, которые мы играли при свете пары прожекторов. Если вечером что-то и менялось, то только к лучшему — спектакли выигрывали от более концентрированного внимания.

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

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

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

Кто-то начинал действие. Скажем, актер встал и пошел, или запел, и дальше все шло от этого исходного момента. Рис­ковать так — очень страшно. Но чем смелее мы себя вели, тем лучше был результат. На него оказывали воздействие по­ведение публики, характер места, время суток, освещение — это было очевидно на удачных представлениях. И темы, которые мы уже использовали раньше, звучали по-иному на новом месте, в новых обстоятельствах. То были лучшие представления. А когда мы пытались просто повторить то, что срабатывало до этого (часто из-за лени, из-за усталости или по недомыслию), результат был менее удачен. Быстро возникал барьер между нами и публикой, потому что мы были привязаны к определен­ной форме. Эта форма представляла интерес только для нас. В этом открытии нет ничего необычного, но важно испытать все это самому. Если в театре с самого начала не установить нужный контакт с публикой, то легко попасть не на ту волну, и это можно не заметить.

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

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

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

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

Было очень интересно, начиная действительно с нуля, чув­ствовать, в какой момент действие становится сюжетом и как именно это происходит, какое действие способно вырасти в сюжет, а какое нет. Есть масса вещей, неосознанно восприни­маемых нами как само собой разумеющееся, однако все они на самом деле требуют проверки практикой.

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

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

БРУК. Многое в Африке значительно проще, чем это ка­жется на расстоянии. Многое из того, что было предметом об­суждения и беспокойства у окружавших нас людей, утратило смысл при общении с африканцами, исключительно сердечными и чуткими людьми. Перед поездкой мне много раз приходилось объяснять, продираясь сквозь завесу вопросов, почему наша группа должна поехать и осуществить свой замысел. А в Африке мы приезжали в деревню, где до тех пор ничего подобного не происходило, встречались с вождем деревни, и через перево­дчика, бывало, просто через деревенского мальчишку, я объ­яснял в нескольких словах, что группа людей из разных частей света решила выяснить, можно ли, не имея общего языка, ус­тановить человеческие контакты с помощью того, что называ­ется театром. Всюду это понимали с первого раза. Это вос­принималось как нечто новое, но вполне естественное. Особых сложностей в этом отношении у нас не возникало.

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

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

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

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

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

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

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

Впрочем, бытовая сторона была для нас не очень важна. Важно было установить человеческие отношения. И когда спек­такль удавался, происходило то, что могло произойти только благодаря такому способу. Иными словами, если бы тридцать иностранцев приехали в деревню, слоняясь и глазея на местных жителей, то могли бы возникнуть лишь искусственные отноше­ния или вообще никакие. Но на спектакле в течение часа от­ношения теплели, укреплялись и развивались, потому что за это время что-то случалось.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И мы стали импровизировать песню. Это была, возможно, одна из наших лучших работ за все время путешествия. Потому что песня, которая у нас родилась, была очень трогательной, проникновенной, соответствующей моменту, в ней чувствова­лось взаимопонимание. Невозможно сказать, что способствова­ло ее рождению — совместная ли работа группы актеров, об­стоятельства, ночное время, сочувствие чужим людям, пережи­вание смерти. Так и или иначе, мы творили для них в ответ на их гостеприимство.

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

ГИБСОН. Каковы же были мотивы вашего путешествия в Африку?

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

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

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

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

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

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

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

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

Люди театра, как правило, настороженно относятся к пуб­лике. Она не слишком располагает к доверию и еще меньше к тому, чтобы ее любили. Однако театр потерял бы всякий смысл, если бы публику выбирали, отбирали поштучно, если бы перед тем, как войти в театр, на контроле надо было предъ­являть некий нравственный паспорт. Трудно себе представить что-либо худшее. Величие театра, по крайней мере того театра, который хочет соответствовать своему истинному назначению, состоит в том, что туда может прийти любой. Театральное со­бытие собирает массу незнакомых людей. Таким образом, в момент представления отношения актера и зрителя противоречивы. Актеру нужен зритель, он хочет, чтобы зал был заполнен, и вместе с тем актер ему не доверяет, он чувствует, что в основной своей массе зритель настроен к нему враждебно. Зри­тель привносит в театр элемент оценки, что заставляет актера бороться за свое господство над зрителем. Красноречивое сви­детельство тому — французский театр, где есть специальное выражение — se defendre, что означает “защищаться”. Отно­шения актера со зрителем рассматриваются тут как защита от предполагаемой враждебности, способной уничтожить актера, если он своей игрой, своим мастерством, своей ролью будет не в состоянии доблестно себя защитить.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*1973*

### Мир как консервный нож

Будучи в Африке, я шокировал одного антрополога, ска­зав, что в каждом из нас сидит африканец. Ведь в каждом из нас человеческая сущность реализована лишь частично, завершенное че­ловеческое создание должно заключать в себе всех — и африканца, и перса, и англичанина. Каждый способен откликнуться на музыку и танцы не только своего, но и других народов, ощутить в себе ответные импульсы на незна­комые движения и звуки. Человек представляет собой нечто большее, чем то, что отводится ему культурой, к которой он принадлежит; культурные традиции — это не одежда, согреваю­щая его. Любая культура — всего лишь один из регионов человеческого атласа, глобальная правда о человеческой сущности остается за ее пределами. Театр способен на своих подмостках показать многое из того, что приблизит нас к познанию правды о человеке.

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

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

Работу нашу питал целый ряд творческих проблем. Первая из них была связана с природой языка. Мы поняли, что звуковая материя языка является эмоциональным кодом, отразившим те страсти, которые и создали язык. Древнегреческий приобрел такую интенсивную звуковую окраску благодаря тому, что греки были способны испытывать сильные эмоции. Если бы они ис­пытывали другие чувства, у них родились бы другие слоги. Глас­ные в древнегреческом вибрировали гораздо интенсивнее, чем в современном английском. Сегодня актеру достаточно произ­нести несколько слогов из древнегреческого, и он выйдет за пределы эмоциональной ограниченности городской жизни два­дцатого века, обнаружив в себе страсти, о существовании ко­торых он и не подозревал.

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

Второй проблемой, занимавшей нас, было воздействие мифов на актеров. Разыгрывая различные мифы, от мифов об огне до мифов о птицах, актеры постепенно освобождались от их бытового восприятия и за сказочными атрибутами мифологии обнаруживали реальность. Они поняли, что истинный миф при­надлежит не только прошлому, они ощущали его присутствие в простейшем бытовом действии, жесте, игре со знакомыми предметами: палкой, картонной коробкой, метлой, колодой карт. Третья проблема — воздействие условий, в которых да­ется представление. В противовес обычному прокату спектакля мы пытались во время наших путешествий сделать так, чтобы каждое наше представление соответствовало конкретным об­стоятельствам. Иногда это была чистая импровизация: мы при­езжали в африканскую деревню без каких-либо определенных планов, давая возможность обстоятельствам руководить нами, и в результате тема импровизации возникала так же естест­венно, как в обычном разговоре. Бывало так, однако, что зри­тели определяли действия актеров. Как-то воскресным утром в Ламонте (Калифорния) толпа бастующих стояла под деревом и слушала речь Цезаря Хавеза[[74]](#endnote-75). Наши актеры уловили обстановку и в соответствии с содержанием этой речи начали показывать персонажей, к которым толпа относилась либо одобрительно, либо с осуждением. Получился спектакль, который был непос­редственным откликом на то, что волновало толпу.

В Персии мы не стали показывать “Оргаста” серьезно на­строенной публике на фоне династических могил, а сыграли спектакль в деревне, чтобы посмотреть, можем ли мы придать ему более реалистический характер. Но этот эксперимент ока­зался слишком трудным — мы к тому времени еще не приоб­рели необходимого опыта. Однако два года спустя, в Калифор­нии, вместе с Театро Кампезино[[75]](#endnote-76) мы играли в парке “Беседу птиц” для фермерских рабочих, и спектакль пришелся к месту: поэма племени зуфи, переведенная с персидского на француз­ский, с французского на английский, с английского на испан­ский, сыгранная актерами семи национальностей, проделала путь через века и через весь мир. Тут она не была чужеродной классикой, а обрела новый и актуальный смысл в контексте борьбы мексиканских американцев.

Это стало возможным, благодаря урокам, полученным нами во время нашего путешествия. Где бы и для кого бы мы ни играли, в барачном городе близ Парижа, в африканской де­ревне, на скалах, в котлованах, на верблюжьих рынках, на углах улиц, в общественных центрах, музеях, в зоопарке, в том числе и на тщательно подготовленных площадках, для детей, для па­циентов дома умалишенных, психиатров, начинающих бизнес­менов, несовершеннолетних правонарушителей, перед нами всегда вставал вопрос, что же такое театр, и решать его надо было на месте. Мы постоянно получали уроки того, как надо уважать публику и учиться у нее. Дрожат ли они от волнения (я вспоминаю триста подростков в Бруклине), или же угрожа­юще невозмутимы, как камень (в Бронксе), или же мрачны, не­подвижны и внимательны (в одном из оазисов Сахары), — зри­тели всегда являются вторым лицом в диалоге, лицом таким же важным, как в разговоре или в любви.

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

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

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

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

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

Одно лето мы напряженно работали в резервации в штате Миннесота с группой индейцев из театра “Ля Мама”[[76]](#endnote-77). Порази­тельная чуткость этих актеров к языку жестов убедила нас в том, что может произойти нечто существенное, если свести вместе группу индейцев и группу глухих. *И* вот однажды в тиши Бруклинской академии музыки в Нью-Йорке все три группы встретились. Понимая, что театр — наиболее эффективная форма общения, мы и занялись театральной работой. Начали с общения с помощью жестов, но вскоре от бытовых жестов перешли к поэтическим и обнаружили: то, что для слышащего человека — вибрирующий звук, для глухого — вибрирующее движение. По существу это адекватные средства выразительности.

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

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

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

Меня постоянно спрашивают, вернусь ли я к “настоящему” театру. Но исследование — это не горшок, который открываешь и затем ставишь обратно в шкаф, а кроме того, настоящим может быть любой театр. Все масштабные спектакли, над ко­торыми я работал, были результатом длительных поисков при закрытых дверях. Два вида этой деятельности должны сосущес­твовать по принципу колебаний маятника. Нельзя отказываться от показа спектаклей для больших аудиторий. И эксперимент с ограниченным числом участников, и большой спектакль занима­ют каждый в общем театральном процессе свое место и имеют свой смысл. Важно только одно: и то, и другое должно быть нацелено на поиски правды. Любой плен губителен. Никогда нельзя ставить точку. Методы должны меняться.

*1973*

### Племя ик

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

Мы работали над спектаклем полтора года и потратили много времени на импрови­зирование сцен, подсказанных антропологическиими этюдами из книги “Люди гор” Колина Тернбула[[77]](#endnote-78), применив совершенно новую мето­дику работы. Смотря на фотографии, мы дела­ли блиц-импровизации — каждая длитель­ностью не более тридцати или сорока секунд. Изучив фотографию того или нового человека, актер старался с величайшей точностью вос­произвести каждую позу, вплоть до последнего изгиба пальца, и запомнить ее. А потом он дол­жен был в импровизации показать каждое движение ика за несколько секунд до того, как щелкнула камера, и несколько секунд после.

Это резко отличалось от того, что понимается под “сво­бодной импровизацией”.

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

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

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

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

*1975*

### Я полагаю, это абориген

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

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

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

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

Элис Спрингс, небольшой городок в центре континента, состоящий из низких деревянных домов. Население в основном белое, отличающееся крайней реакционностью. Какой-то ан­глийский журналист, к позору британской журналистики и на радость местным жителям, охарактеризовал аборигенов как нечто, мало отличающееся от пластиковых мешков, валяющихся на обочинах. Когда черные приезжают из своих резерваций в город, они часто кончают тюрьмой; как и американские индей­цы, они склонны к пьянству. Когда мы приехали, один из вождей аборигенов покончил жизнь самоубийством. Мальчиком его силой забрали из племени и поместили в миссионерскую школу, где его обучали английским песнопениям и английской истории. Он рос с ненавистью ко всему, связанному с белыми, и од­нажды ночью пустил себе пулю в лоб. Мы присутствуем на траурной церемонии в сверкающей, новенькой католической Церкви. Черное население выслушивает серию лицемерных траурных речей. Маленькая белая леди в головном уборе сестры милосердия поет в микрофон гордым тонким сопрано. Темпе­раментный мулат, член общины, в стиле Билли Грэма[[78]](#endnote-79) гневно обрушивается на собравшихся, а затем вполне спокойно гово­рит о реальном положении аборигенов.

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

Из Элис Спрингс мы летим в Эрнабеллу на одномоторном самолете с моим другом адвокатом Филиппом за штурвалом. Под нами — диск, покрытый кустарником, изрезанный пересо­хшими реками и участками солевых отложений; время от вре­мени возникают скалы и гряды гор, между которыми виднеются оранжевые полоски дорог. Земля покрыта пылью зеленовато-серого цвета, такого же, как смешанный с золой табак, который аборигены скатывают в шарики и держат за ушами.

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

Под деревом в саду сидят, скрестив ноги, старики с кра­сивыми бородами, плоскими носами и вздутыми животами. На лбу повязана лента, передний зуб отсутствует, то и другое — знак совершённого обряда. К ним присоединяются женщины. Подходят собаки, их отгоняют палками и кулаками. Филипп раз­говаривает с аборигенами, иногда на английском, иногда на пиченчачаре[[79]](#endnote-80). Все слушают, но лица безучастные. Крупная жен­щина, у которой одна рука в гипсе, время от времени стучит о землю палкой. Старик отгоняет детей, за исключением одного, явно своего собственного, который накладывает красноватую пыль в игрушечную чашечку и писает туда, чтобы сделать куличик. Молодой человек читает комикс под названием “Для лю­бовников”; на старике в засаленном свитере с надписью “Мель­бурнская медицинская школа” надета хлопчатобумажная шляпа сине-зеленого цвета — в этой шляпе, с темным лицом и пыль­ной бородой он напоминает негатив фотографии или туринскую плащаницу. Другой старик, до пояса голый, с внушительным животом, сидит поодаль и слушает: в отношениях между семь­ями существует много табу, которые, возможно, не позволяют ему сидеть вместе со всеми.

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

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

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

Истории аборигенов тянутся с незапамятных времен, когда легендарные люди продвигались по земле, не тронутой цивилизацией. Все перипетии их передвижения запечатлелись в огромных камнях, скалах, долинах, так что ландшафт созда­вался здесь подобно тексту в книгах для слепых по системе Брайля. Ребенок сначала узнает легенды из жизни своей семьи, затем, принимая обряд, узнает другие предания племени, пока не созревает для того, чтобы продолжить “книгу”, узнать о дру­гих племенах и восполнить пробелы. К старости разрозненные страницы складываются в законченную книгу, и человек стано­вится обладателем полных знаний о племени.

Таким образом, для людей, которые всегда находятся в пути, жизнь — это продвижение к мудрости. Первые антропо­логи перевели слово, означающее у аборигенов доисторический мир мифов, как “время мечты”, и выражение сохранилось. Я чувствую, что это плохой перевод, даже опасный, ибо у белых людей эти слова вызывают снисходительное отношение. Свя­щенные места, ставшие туристическими объектами, даже по­лучили такие названия, как “Места аборигенских сказок”. Когда Филипп произносит слово “традиция”, он обозначает его другим словом, и я никогда не знаю, имеет ли он в виду “law” (закон) или “lore” (предания)[[80]](#endnote-81). На самом деле, он имеет в виду и то, и другое. Чтобы понять привязанность аборигенов к своей земле, мы должны осознать, что эта их Книга. Земли абориге­нов изобилуют минералами, там есть даже уран. Для белого населения это означает богатство и работу. Абориген не против добычи ископаемых, но на своих условиях, потому что только он может определить, что можно выкопать из земли, не нарушая гармонии этого мира.

Мы летим дальше, в Амату. Ясный свет от низкого солнца. Холмы кажутся сплющенными жабами или ранними пирамидами. Мы теряем радиосвязь с Элис Спрингс и садимся на утрамбо­ванную посадочную полосу. Появляются пейзажи, знакомые по австралийской живописи: сюрреалистические пни в безлюдной пустыне. Мы проезжаем мимо кладбищ машин, автокатастроф здесь, видимо, больше, чем жителей. Город — малопривлека­тельные здания и лачуги из гофрированного железа. Нас при­ветствует краснощекий англичанин из Колчестера. В пыли де­рутся и валяются голые дети. Один из них — в шляпе шерифа и с пистолетом в руке. “Такого не было год назад, — говорит англичанин. — Это все из-за кино”. Вестерны показывают три раза в неделю, бывают даже фильмы ужасов, и воздействие их настолько сильно, что жители Эрнабеллы даже решили за­претить показ фильмов. К одной из стенок железной лачуги приделана железная клетка. Это тюрьма, и двое ухмыляющихся подростков с горящими глазами говорят с прохожими таким тоном, словно подростки закованы в кандалы. Посажены они сюда за наркоманию, они нюхают бензин, их штрафуют за это, но заплатить штраф им нечем — они уже задолжали 100 фун­тов. В некоторых населенных пунктах с преимущественно белым населением суды закрывают глаза на преступность несовершен­нолетних аборигенов, и избиение черных становится спортом для белых.

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

Мы летим дальше над пустыней. Время от времени по­падаются три или четыре покосившихся жилища из гофриро­ванного железа и сверкающий стальной ветряк, качающий воду. Это поселения оседлых аборигенов, возникшие в результате борьбы за возвращение на свои земли и желания сохранить свои племена. Однако живут эти племена уже в двадцатом веке и пользуются его благами — у них есть грузовики и винтовки. Правда, мужчины продолжают охотиться, а женщины — добы­вать подножный корм, но охотники уже не подходят так близко к зверю и не учат своих детей подкрадываться так, как они это делали раньше, когда единственным оружием была заост­ренная палка. Они говорят, что даже кенгуру прознали о ружьях и теперь чуют опасность на более далеком расстоянии.

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

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

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

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

И снова — в другую Австралию, Австралию красивых го­родов, щедрых, дружелюбных людей, очень благодарных нам за спектакли. Один из них говорит: “Вам очень повезло. Я здесь прожил всю жизнь и никогда не видел аборигенов”.

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

*1980*

# VI. ЗАПОЛНИТЬ ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО

### Пространство как средство

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В Англии, стране, где никогда не существовало нацио­нального театра как института, наконец было решено — из чув­ства национальной гордости — создать таковой. Я оказался членом комитета, который отвечал за архитектурный проект. На наших первых совещаниях задавались вопросы типа: “Какой угол к плоскости должен образовывать идеальный партер?” Я отвечал: “Не занимайтесь проектированием, оставьте матема­тические расчеты и чертежные доски. Вместо этого посвятите три месяца или полгода общению с людьми самых разных профессий — понаблюдайте за ними на улице, в ресторанах, в моменты, когда они ссорятся. Будьте прагматичны, сядьте на пол и посмотрите наверх, заберитесь как можно выше и пос­мотрите вниз, сядьте в конце зала, в середине, в первый ряд. Из опыта, который вы приобретете, вы сможете сделать науч­ные выводы”.

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

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

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

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

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

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

Когда мы покидаем пространство театрального помеще­ния и выходим на улицу, на природу, устраиваемся в гараже, в конюшне или в каком-нибудь другом месте такого рода, вы­ясняется, что все они имеют свои преимущества и свои недостатки.

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

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

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

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

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

Вот и все. Хватит теории!

*1980-е*

### Les Bouffes du Nord

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

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

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

К счастью, после спектакля на нас об­рушился шквал аплодисментов — шквал обрушился и в буквальном смысле, потому что куски лепнины от­валивались из-за вибрации воздуха и падали, чудом не попадая на головы зрителей. После этого мы соскоблили все лепные украшения, но потрясающие акустические свойства зала при этом сохранились.

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

Мы хотели, кроме того, проводить семинары, устраивать праздники для детей и выезжать с нашими импровизациями в жилые кварталы, так чтобы Буфф не превращался в реперту­арный театр, а оставался Центром исследований. Естественно, все это обходится дороже, чем обычный театр, дающий каждый вечер спектакль по обычным ценам, и, несмотря на полную под­держку министра культуры Мишеля Ги, правительственной суб­сидии нам не хватало. Мне очень повезло, что у меня был такой соратник, как Мишлин: благодаря ее таланту и незауряд­ности нам удавалось год за годом не срываться с каната и выживать.

*1980-е*

### “Беседа птиц”

До переезда в Буфф-дю-Нор, мы никогда не верили в то, что пластическое выражение может быть само­ценным, хотя много работали над движением и жестом. Исследуя звуки как средство выра­зительности, мы вовсе не собирались отказы­ваться от обычных форм языка. И импровизации мы показывали разного рода публике с единственной целью — глубже понять существующую связь между единствен­ностью формы и тем содержанием, которое она передает зрителю.

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

В результате мы вскоре обратились к суфийскому поэту Аттару[[81]](#endnote-82), автору, который старается найти реальность за пре­делами собственного опыта и создает свою воображаемую все­ленную. “Беседа птиц” — произведение, имеющее множество ра­курсов и уровней. Нам нужна была именно такая стихия. Однако подступали мы к этому произведению осторожно, шаг за шагом.

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

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

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

На этот раз мы преследовали две цели: вместо импро­визаций сделать спектакль, пусть не полностью фиксированный, но достаточно устойчивый для того, чтобы его можно было пов­торять по мере необходимости; вместо отрывочных, фрагмен­тарных впечатлений от поэмы, представленных артистами в предыдущих вариантах, мы хотели передать целостное впечат­ление, рассказать историю более полно.

Теперь наша работа носила другой характер. К ней под­ключился писатель огромного таланта и чуткости — Жан-Клод Каррьер, принявший своеобразную эстафету от Теда Хьюза. Вна­чале он тихо сидел в углу и наблюдал, потом стал принимать участие в наших упражнениях и импровизациях, делал сценар­ные наброски. Заметим, что к тому времени, когда мы пере­ехали в Буфф-дю-Нор, на счету этого литератора были пере­воды Шекспира на французский — то был огромный труд, ибо французский менее всего соответствует характеру звучания шекспировского текста. Когда проект постановки “Беседы птиц” обрел реальность, этот талантливейший человек стал участни­ком творческого процесса, точно так же как художница Сэлли Джекобс, сотрудничавшая с нами со времен “театра жестокости”.

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

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

*1980-е*

### Масло и нож

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

В Шекспире, например, есть и то, и дру­гое. Часто задаются вопросами: в чем его сек­рет? как соединить эти два элемента, не при­бегая к шекспировской технике? В Центре мы пробовали работать над произведениями раз­личных стилей, но нам так и не удалось прийти к такому синтезу.

“Король Убю” обладал огромной энер­гией, и форма пьесы была способна привлечь любого зрителя, увлечь его этой энергией. Од­нако внутренняя жизнь оставалась невскрытой в спектакле. Этого удавалось достичь на луч­ших представлениях “Племени ик”. Но, к сожа­лению, по самой своей природе спектакль “Племя ик” был доступен далеко не каждому: многие зрители реагировали на него очень от­рицательно. Он не обладал энергией, способ­ной привлечь и удерживать внимание зрителей. Спектакль был достаточно сложным по содер­жанию и требовал от зрителя определенного уровня подготовленности. Лишенный внешней энергии, он оказался не в состоянии завладеть его вниманием. В идеальном же спектакле должна быть и внутренняя, и внешняя энергия.

Более всего мы приблизились к этому идеалу, когда играли африканский фарс “Кость” в один вечер с “Беседой птиц”. Грубый комизм и живость “Кости” были для нас очень важны, так как позволяли расположить к себе зрителей, которые могли отрицательно отнестись к “Беседе птиц”. Первый спектакль их разогревал. Благодаря такому сочетанию мы могли начать на доступном для всех уровне и затем перейти к чему-то более глубокому. Притом оба представления оставались самостоятельными спектаклями. Но даже при такой подготовке зрителя в “Беседе птиц” нам удалось лишь одно — объединить комическое и серьезное, трудно со­вместимые элементы. Дальше этого мы пойти не смогли в силу самой природы этой пьесы.

В “Вишневом саде” было два течения: внешняя энергия, направленная на зрителя (как в “Короле Убю”), и внутренняя (как в “Ике”). В “Кармен” огромная сила музыкальной вырази­тельности привлекает внимание и втягивает зрителя в загадоч­ный мир.

В “Махабхарате”[[82]](#endnote-83) я снова начну поиски. Может быть, на этот раз мне удастся соединить все элементы.

*1982*

### “Вишневый сад”

Существует четыре варианта “Вишневого сада” на фран­цузском языке и еще больше на английском. Тем не менее надо попытаться создать еще один. Надо постоянно пересматривать сущест­вующие версии перевода — все они окрашены временем их создания, как и спектакли, кото­рые не могут долго существовать в неизменном виде.

Было время, когда полагали, что текст должен быть свободно переложен поэтом, чтобы мы могли уловить его настроение. Се­годня главная забота — верность тексту: такой подход заставляет взвешивать каждое отдель­ное слово. Это особенно важно в случае с Че­ховым, так как его важнейшим качеством яв­ляется точность. То, что очень вольно называют его поэзией, я бы сравнил с тем, что опреде­ляет красоту фильма, а она — в естественном течении правдивых кадров. Чехов всегда искал естественное: он хотел, чтобы актерская игра и спектакли были прозрачны, как сама жизнь. Поэтому, чтобы уловить эту его особенность, нужно отказаться от соблазна придавать “литературность” фразам, которые на русском — сама простота. Текст Чехова — исключительно емкий, в нем минимальное количество слов; в некотором отношении он напоминает тексты Пинтера или Беккета. Как и у них, у Чехова важны конструкция, ритм, чисто театральная поэзия, которая порождается не красивыми словами, а нужным словом, сказанным в нужный момент. В те­атре можно произнести “да” так, что это слово утратит обыч­ность — оно обретет красоту, потому что станет совершенным выражением смысла в данном контексте.

Как только мы решили избрать принцип верности тексту, мы захотели, чтобы французский текст звучал, как русский, уп­руго и достоверно. Был риск впасть в искусственную разговор­ность. Литературному языку можно найти эквивалент, разговор­ный же язык этому не поддается, он не может быть экспорти­рован. Жан-Клод Каррьер использовал простые слова, давая ар­тистам возможность от фразы к фразе следовать за движением мысли Чехова, относясь с пиететом к каждому ритмическому нюансу, обозначенному пунктуацией. Шекспир не пользовался пунктуацией, она появилась в его тексте позже. Его пьесы — как телеграммы: актеры сами должны составлять группы слов. У Чехова, наоборот, точки, запятые, короткие паузы имеют важ­нейшее значение, такое же, как “паузы”, обозначенные Беккетом. Если их не соблюдать, то теряется ритм и напряженность пьесы. У Чехова пунктуация представляет собой серию закоди­рованных сообщений, фиксирующих отношения действующих лиц и чувства, моменты, где идеи фокусируются в одной точке или текут по естественному руслу. Пунктуация позволяет нам понять то, что таится в словах.

Чехов — идеальный кинодраматург. Он не спешит менять один образ на другой, не стремится часто менять место дей­ствия — вместо этого он переключается с одного эмоциональ­ного состояния на другое до того, как оно утратит остроту. В тот момент, когда появляется риск, что зритель слишком углу­бится в какой-то характер, он неожиданно меняет ситуацию: тут все подвижно. Чехов показывает людей и общество в состоянии постоянного изменения, он — драматург, особо остро чувству­ющий движение жизни, одновременно улыбающийся и серьез­ный, забавный и горький — абсолютно лишенный той славян­ской ностальгии, которую все еще сохраняют ночные клубы Парижа. Он часто заявлял, что его пьесы — комедии, и в этом был источник его главного конфликта со Станиславским. Ему претили излишне драматический тон, тяжеловесная замедлен­ность действия, навязанные режиссером.

Но было бы неверным делать из этого вывод, что “Виш­невый сад” надо играть как водевиль. Чехов — очень внима­тельный наблюдатель человеческой комедии. Врач по профес­сии, он хорошо разбирался в типах поведения, знал, как до­браться до главного, поставить диагноз. Хотя в нем есть и не­жность, и чуткость, он никогда не сентиментальничает. Трудно представить себе врача, проливающего слезы над болезнями пациентов. Чехов умеет уравновесить сострадание и отстранен­ность.

В произведениях Чехова смерть вездесуща — он знал это хорошо, — но в ее присутствии нет ничего отталкивающего, неприятного. Ощущение смерти уравновешено жаждой жизни. Его персонажи обладают ощущением неповторимости каждого момента жизни и потребностью прожить его сполна. Как в ве­ликих трагедиях, тут есть гармоничное соединение жизни и смерти.

Чехов умер молодым, но успел попутешествовать, много написать, познать любовь, стать участником многих событий своего времени и огромных социальных преобразований. Перед смертью он попросил шампанского, гроб с его телом везли в вагоне с надписью “Устрицы”. Его ощущение смерти и драгоценности мгновений, которые ему было дано прожить, сообщает его произведениям характер относительности: тут трагическое выглядит и несколько абсурдным.

В творениях Чехова каждый персонаж живет по-своему, ни один не похож на другого, особенно в “Вишневом саде”, где явственно обозначены тенденции социальных изменений. Одни тут верят в общественные преобразования, другие дер­жатся за уходящее. Ни один не удовлетворен своею жизнью, и со стороны существование этих людей может показаться пус­тым, бессмысленным. Но все они полны желаний, не разоча­рованы, напротив: каждый ищет лучшей жизни, эмоционально наполненной и социально справедливой. Их драма заключается в том, что общество — внешний мир — сдерживает их энер­гию. Сложность их поведения выражена не в словах, она про­является в мозаике бесконечного количества деталей. Это пьеса не о людях, пораженных летаргией. Полные жизни, они живут в летаргическом мире и преодолевают невзгоды, страстно желая жить. Они не сдались.

*1981*

“Махабхарата”

Досадно, что мы восхищаемся традиционным восточным театром, но не понимаем его. Не обладая клю­чами к расшифровке его знаков, мы остаемся сторонними наблюдателями. Нас может очаро­вать его видимый слой, но мы не способны прикоснуться к тем человеческим реалиям, ко­торые стоят за этими сложными формами ис­кусства.

В тот день, когда я впервые увидел пред­ставление катхакали[[83]](#endnote-84), я услышал совершенно новое для себя слово „Махабхарата”[[84]](#endnote-85). Танцор показывал сцену из своего спектакля, и его по­явление из-за занавеса произвело незабывае­мое впечатление. На нем был костюм красного и золотого цвета, лицо — красное и зеленое, нос — как белый бильярдный шар, ногти — как ножи; вместо бороды и усов у губ торчали два полулуния, брови ходили вверх и вниз, как барабанные палочки, а пальцы передавали какие-то странные, закодированные сообщения. По его величественным и яростным движениям я мог понять, что шел какой-то рассказ. Но о чем? Я догадывался лишь о том, что это было нечто мистическое и далекое, из другой куль­туры, не имеющее отношения к нашей жизни.

Постепенно и с грустью я ощущал, что мой интерес угасает, яркость от зрелищности представления блекла. После перерыва танцор вернулся к нам разгримированный, он был уже не полубогом, а симпатичным индийцем в рубашке и джинсах. Он рассказал о содержании показанного танца и повторил его. Жесты служителя культа на сей раз принадлежали человеку се­годняшнего дня. Великолепный, но загадочный образ уступил место обыкновенному, более доступному, и я понял, что для меня предпочтительнее последний.

В следующий раз я столкнулся с “Махабхаратой”, когда замечательный исследователь санскрита Филипп Лавастин страстно рассказывал о ней Жан-Клоду Каррьеру и мне. Благо­даря ему мы начали понимать, что это одно из величайших творений человечества и, как все великие творения, оно ока­зывается для нас и далеким, и близким. “Махабхарата” является самым глубоким выражением индуистской мысли, и, что осо­бенно важно, за более чем двухтысячелетнюю историю оно так прочно вошло в повседневную жизнь Индии, что миллионы людей воспринимают его персонажей как живых, как реальных членов своих собственных семей, с которыми они говорят, спорят, ссо­рятся.

Жан-Клод и я были настолько заворожены долгим рас­сказом, что, стоя в три часа утра на улице Сан-Андре-дез-Артс, мы дали друг другу слово найти способ познакомить мир с этим материалом и рассказать эти истории западному зрителю. Как только мы приняли это решение, стало ясно, что пер­вым шагом должна быть поездка в Индию. Началась серия пу­тешествий, в которые постепенно включились все те, кто гото­вил этот проект, — актеры, музыканты, художники. Индия стала для нас реальностью и поэтому нам открывалось все больше и больше ее богатств. Я не могу сказать, что мы познали все ее стороны, но мы увидели вполне достаточно для того, чтобы понять, что она бесконечно разнообразна. Каждый день прино­сил новое открытие.

Мы поняли, что в течение нескольких тысячелетий Индия жила в атмосфере постоянного творчества. Жизнь может про­текать внешне спокойно, с медлительностью течения великой реки, но внутри ее может таиться огромная, скрытая от глаз энергия. Какого бы явления человеческой жизни мы ни косну­лись, выяснялось, что индийцы выявили все его возможности. Если это, скажем, самый скромный и самый поразительный из человеческих инструментов — палец, то все, что палец может делать, было исследовано и закодировано. Будь это слово, дыхание, конечность, звук, нота — или же камень, цвет, матери­ал — все аспекты данного предмета или явления были изучены и увязаны между собой. Произведение искусства — это прежде всего тончайшая отделка деталей, из которых складывается не­повторимое целое. Чем шире мы знакомились с классическими индийскими формами искусства, в особенности театрального, тем больше мы осознавали, что потребуется целая жизнь, чтобы овладеть ими, и что чужестранец может лишь восхищаться этими формами, но не в силах их воспроизвести.

Очень трудно провести грань между театральным пред­ставлением и ритуальным действом, и мы были свидетелями многих праздников, которые уносили нас во времена Веды[[85]](#endnote-86), к той энергии, которая могла возникнуть только в Индии. Тейам, Мудиатту, Якшагана, Чаау, Джатра — в каждой из этих областей существует своя форма представления, и почти каждая форма — будь то пение, пантомима, повествование — связана с “Махабхаратой” или воспроизводит какую-нибудь ее часть. Куда бы мы ни приехали, мы всюду встречали мудрецов, уче­ных, деревенских жителей, радующихся тому, что иностранцы интересуются их великим эпосом, и были готовы щедро по­делиться своим пониманием его.

Нас трогала та любовь, с которой индийцы относятся к “Махабхарате”; это вселяло в нас благоговейный страх и обос­тряло ощущение того, как ответственна задача, решение кото­рой мы на себя взяли.

Однако мы понимали, что театр — это не ритуальный обряд, тут не место ложному благоговению. В Индии нас ин­тересовали в первую очередь народные традиции. Здесь мы столкнулись с общими для народного искусства приемами, ко­торые мы исследовали в течение нескольких лет в наших им­провизациях. Театр в нашем понимании — это коллективный рассказчик, а знакомиться с “Махабхаратой” в Индии интерес­нее всего именно через рассказчика. Он не только играет на музыкальном инструменте, но использует его в качестве сце­нического аксессуара для обозначения лука, шпаги, булавы, реки, армии или обезьяньего хвоста.

Мы вернулись домой с пониманием того, что нам надо не имитировать эпос, а использовать его как отправную точку для создания спектакля.

Жан-Клод Каррьер принялся за огромную работу по сочи­нению текста на основе полученных впечатлений. Временами я видел, что у него раскалывается голова от обилия информации, которую он накопил за эти годы. На первой репетиции, вручая актерам текст девятичасового представления, Жан-Клод сказал: “Не считайте это законченной пьесой. Я готов переписывать каждую сцену по мере того, как вы будете осваивать текст”. Ему не пришлось переписывать каждую сцену, но материал все время менялся и развивался.

Потом мы решили сделать английский вариант, и я при­нялся готовить перевод, который соответствовал бы замечатель­ному труду Жан-Клода.

В нашем представлении, идет ли оно на французском или английском языках, мы не пытаемся воссоздать дравидскую и арийскую[[86]](#endnote-87) Индию трехтысячелетней давности. Мы не претенду­ем на то, чтобы передать символичность индуистской филосо­фии. В музыке, в костюмах, в движениях мы пытаемся передать дух Индии, не притворяясь теми, кем мы не являемся. Наоборот, представители многих национальностей, составляющие нашу группу, пытаются обогатить “Махабхарату” своим собственным опытом. Мы стараемся таким образом прославить произведе­ние, которое могла создать только Индия, но которое имеет великое значение для всего человечества.

Вторая половина 1980-х

### Дхарма

Что такое дхарма[[87]](#endnote-88)? На этот вопрос никто не в силах ответить, можно лишь сказать, что в опреде­ленном смысле это главный двигатель вселен­ной. И поэтому все, что находится в согласии с ней, увеличивает эффект дхармы. Все, что не согласуется с ней, все, что идет с ней враз­рез или игнорирует ее, пусть и не является “злом” в христианском смысле, но явно пони­мается как категория отрицательная.

“Махабхарата” не оставляет и следа от старых, традици­онных западных понятий, основанных на малосодержательном, вырождающемся христианстве, которое добро и зло трактует примитивно. Она возвращает нам мощную идею непрестанного конфликта внутри каждого человека и каждой группы — конф­ликта между возможностью, называемой дхармой, и отрицанием этой возможности. “Махабхарата” приобретает конкретный смысл благодаря тому, что дхарма не поддается определению. Как можно рассуждать о том, что не может быть определено, не впадая в философские абстракции? Ведь в жизни абстракции никому не помогают.

“Махабхарата” не объясняет секрет дхармы, однако через драматические ситуации показывает ее присутствие.

Стоит погрузиться в драму “Махабхараты”, и ты начинаешь жить с дхармой. А изучив ее, ты начинаешь ощущать дхарму и ее противоположность — адхарму. Тут обнаруживается особая роль театра: то, что не может передать книга, что не может до конца объяснить философ, может быть доведено до нашего сознания театром. Перевод непереводимого — одна из его задач.

*1980-е*

### Богиня и джип

Мы были на грандиозном представлении ритуальной драмы о Кали (индийской богине разрушения), которое длилось много часов и собрало жите­лей всей деревни. Появляется Кали — в кра­сочном костюме и гриме, на который ушло не­сколько часов — и танцует страшный танец, который должен навести на всех ужас. Раньше почти все жители деревни испытывали настоя­щее чувство страха: им казалось, что богиня Кали действительно находится среди них. Се­годня это, конечно, игра, потому что все, даже дети, смотрели индийские фильмы и знают, что к чему. Но идет игра, и все делают вид, что им страшно.

В какой-то момент Кали с мечом в руке, окруженная свитой, которая бросала огненные хлопушки, вышла из деревни и пошла по главной дороге. Около тысячи человек, в том числе мы, пошли вслед за ней. Мы по­дошли к перекрестку, и когда Кали стояла величественно во главе толпы, на дороге появился джип. Я подумал: что про­изойдет? Кто уступит дорогу? И, конечно, Кали, не задумываясь, отошла в сторону, за ней последовала свита, пропустив джип, затем Кали снова шагнула вперед и продолжила шествие.

В этом-то и проявляется упадок религиозного театра. По­тому что истинная Кали бросила бы такой взгляд на джип, что он бы тут же остановился. А хитроумный священник позаботился бы о том, чтобы джип, как в фильме о Джеймсе Бонде, исчез в облаке дыма, тем самым показав людям, что Кали по-пре­жнему сильна. Увы, сегодня при виде мчащегося джипа богиня Кали не может себе представить, что она способна остановить движение по магистрали.

*1984*

# VII. СОРОКАЛЕТНЯЯ ВОЙНА

### Искусство звуков

Опера, в сущности, появилась пятьдесят тысяч лет назад, на исходе пещерного века. Как бы это ни показалось странным, но божественные звуки Верди, Пуччини, Вагнера рождались уже тогда, из того единственного звука, который для пещерного человека был знаком страха, гнева, радости, счастья. То была атональная опера, опера одной ноты, и с этого все нача­лось. Естественное человеческое выражение чувств постепенно превратилось в песню. Позже этот процесс стал кодироваться, конст­руироваться и превратился в искусство.

Пока все шло хорошо. Но на определен­ном этапе эта форма искусства застыла; ею стали восхищаться именно потому, что она была застывшей, оперного зрителя начала приводить в восторг именно искусственность этого искусства.

Какое-то время болезнь искусственности была плодотвор­ной — мы получили красивые, выдержанные в определенном стиле произведения Монтеверди и Глюка. Затем появился Мо­царт, у которого эта искусственная форма наполнилась жизнью так, словно живой ручеек побежал по жестким трубам. Однако постепенно искусственное стало преобладать над живым. Все больше и больше внимания начали привлекать трубы и все меньше — ручеек.

В конце концов, сложилась ненормальная ситуация, когда воду перестали замечать и стали любоваться только трубой, забыв, для чего она вообще была нужна. Так случилось со мно­гими формами искусства, опера — лишь самый наглядный тому пример.

Я бы сказал, что сейчас, в двадцатом веке, самая большая трудность — вытеснить из сознания исполнителей и зрителей мысль об искусственности оперы мыслью об естественности этого жанра. Это важнее всего, и, мне кажется, что это воз­можно.

*1949*

### “Саломея”

Когда я предложил Сальвадору Дали сделать декорации для “Саломеи” в Ковент-Гарден в 1949 году, мне не пришло в голову, что это может рассматриваться как своего рода трюк. Просто мне показалось, что Дали — самый подходящий че­ловек для этой работы. Прочитав рецензии на спектакль, я обнаружил, что критики ничего не поняли, и поэтому пытаюсь написать рецензию сам.

Главные отправные точки: что определяет стиль постановки “Саломеи”? Музыка и либрет­то. Чем более всего поражает нас это произ­ведение? Оно странное, поэтичное, нереалис­тичное. Может ли быть оформление спектакля, то есть декорации, реквизит, костюмы, “буквальным”? Конечно, нет. Реализм должен быть оставлен для произведений, написанных в реалистическом стиле, — для большей части опер Пуччини, на­пример. Помещать фантастический миф Штрауса и Уайльда в декорации, воспроизводящие с документальной точностью Иудею, так же абсурдно, как играть “Короля Лира” в декорациях гостиной для комедийного спектакля Уэст-Энда.

Всякая творческая работа опирается на традицию. В дан­ном случае должна идти речь о традиции в изобразительном искусстве. Посмотрите на Бердслея[[88]](#endnote-89). Как он решает проблему иллюстрирования “Саломеи”? Изображает ли он отдельные сцены этой истории? Совсем нет. Его причудливые, порой бо­лезненные образы передают общую атмосферу пьесы Уайльда. В “Саломее” Густава Моро[[89]](#endnote-90) голова, окруженная копьями, плывет по воздуху. Странно, вызывающе? Нет, потому что и у Дюрера, и у Иеронима Босха, в сущности, на протяжении всей двухтысячелетней истории христианской живописи, религиозные темы всегда решались метафорически.

Итак, почему Сальвадор Дали? Потому что он — единст­венный из известных мне художников, чей стиль естественно сочетает то, что можно назвать эротическим декадансом Штра­уса, и образность Уайльда.

Мы с Дали изучили партитуру и принялись создавать на­стоящую музыкальную драму в стиле великих религиозных ху­дожников. Мы задумали решить “Саломею” как своего рода триптих. Центральное место декораций, выстроенных симметрично, занимала полуразрушенная каменная плита (мы предста­вили себе, что когда-то тут мог быть алтарь), которую мы по­местили в скале на переднем плане, в “акустическом центре” сцены Ковент-Гарден. Место для выхода Саломеи расположили в глубине сцены. Традиционно она появляется из боковой ку­лисы, у нас же она возникает в центре. Нас могут обвинить в эпатаже, мы же думаем, что так — просто более выразительно. Сбоку от плиты спускаются ступени. Когда выходит Йоканаан, он становится на эту плиту, позже Саломея в эротическом эк­стазе ложится тоже на эту плиту. Когда она танцует, вся конструкция декорации смотрится, как огромная чаша, под которой находится в заточении Йоканаан. Когда его убивают, на камне проступает кровь. Тут же будет суждено упасть замертво сра­женной Саломее.

Центральная платформа отведена протагонистам. Она приподнята для того, чтобы голоса звучали лучше и могли про­рваться сквозь невыносимо громкий оркестр. Платформа эта минимальных размеров, потому что мы старались уберечь пев­цов от лишних движений. В своих фантастических костюмах они должны принимать условные позы и выражать драму с помощью своих самых выразительных инструментов — голосов. Певцы не должны танцевать в прямом смысле этого слова, они могут лишь обозначить танец, главная же роль здесь отводится ор­кестру. Тут важно создать иллюзию танца.

Художественная фантазия и воображение — главное в те­атре, в том числе и оперном. Вот поднимается занавес и на сцене — вздымающиеся крылья какой-то хищной птицы, паря­щей в лунном свете; гигантский хвост павлина, который раск­рывается, как только начинается танец, — все это образы упа­дочной роскоши царства Ирода. Достаточно нескольких таких ярких образов на протяжении девяноста шести минут оперы, чтобы зритель погрузился в странный мир Уайльда — Штрауса и уловил самую суть трагедии.

Мы пытаемся уйти от традиционных решений в этой “Са­ломее” только для того, чтобы максимально выразительно зву­чала музыка. Здесь певцы оказываются в более выгодных акус­тических условиях, чем в традиционой постановке. Поместив на переднем плане группу иудеев — по одну сторону, назаретян — по другую, Ирода — на приподнятой платформе в центре, мы добились более сильного музыкального эффекта, чем это обыч­но бывает. В этом спектакле есть драматизм, внешняя эксп­рессия, и вместе с тем певцы тут остаются певцами, не пре­тендуя на то, чтобы быть актерами, танцорами или кем-то еще.

После того, как новая постановка завершена, начинается мучительный процесс самооценки, и у меня нет никаких иллю­зий относительно того, насколько мы приблизились к желанной цели. Любая критика бывает важна и полезна, жаль только, когда критики анализируют не то, что нужно анализировать. Вот и на сей раз они решили, что нашей с Дали главной задачей было их позлить. Здесь я могу сказать, что они нас недооце­нили: если бы у нас было такое намерение, то мы бы придумали что-нибудь похуже.

*1949*

### “Фауст”

У меня немалый негативный опыт работы с дирижерами. Четко установить, кто же отвечает за оперный спектакль, отваживаются лишь немногие опер­ные театры, так что всегда идет скрытая борь­ба между режиссером и дирижером, и каждый из них считает, что именно он определяет ха­рактер спектакля. Я полагаю, что это функция режиссера, ибо по своей природе он должен координировать деятельность, которой сам не занимается. Ему не надо ни играть на сцене, ни писать, ни танцевать, ни петь: он должен культивировать в себе особое умение (в сущ­ности, столь же невидимое, как и у дирижера), позволяющее предотвращать неизбежную анар­хию в действиях неуправляемых личностей. Он берет от каждой личности то, что, хуже или лучше, дополняет целое.

В музыкальном театре позиция режиссе­ра более объективна, чем позиция дирижера, потому что последний ограничен рамками своей профессии. Дирижеры обвиняют режис­серов в немузыкальности. Конечно, такое слу­чается. Но если собрать всех немузыкальных режиссеров, их окажется ничтожно мало по сравнению с огромной армией музыкантов, бесчувственных к тем безобразиям, которые поражают взгляд во всех оперных театрах мира. Как же так получается, спрашиваю я себя, что музыканты столь снисходительно от­носятся к картинам в рамках размером сорок на двадцать футов, но не потерпели бы этого дурновкусия у себя дома, будь те же самые картины вставлены в рамки обычных размеров? Я считаю, что традиционный образ “Фа­уста” Гуно, демонстрируемый оперными теат­рами, полностью расходится с теми картинами, которые возникают при слушании музыки, и, значит, традиционные постановки “Фауста” со­всем немузыкальны. “Фауст” Гёте ассоциируется у нас с тяжеловесными, мрачными образами средневековья. Но Гуно был вовсе не похож на Гёте. По лености мысли, декорации и костюмы, подсказанные гетевским произведением, мы при­клеили к Гуно, и по той же лености критики решили, что это правильно. Однако при этом неизбежно терял Гуно. В условиях мрачного реализма этого условного стиля — с намеками на серьезные философские намерения, идущими от Гёте, — эта музыка кажется удручающе неподходящей. Там, где у Гёте глу­бина, Гуно кажется сентиментальным: его вальсы, марши, ба­летные дивертисменты выглядят неуместными, чужеродными, жалкими, банальными и глупыми. В сущности, любовь к опере “Фауст” — признак дурного вкуса.

Художник Рольф Жерар и я решили поставить “Фауста” в соответствии с тем, что реально содержится в этом оперном произведении. Мы увидели в нем не притчу о потрясениях человеческой души, а приятное романтическое произведение начала девятнадцатого века, что-то вроде сказки Гофмана, и всем сердцем чувствовали, что именно в этой “облегченной” форме произведение и способно обнаружить свое очарование, изящес­тво, ностальгический шарм. Помню, мы провели целую неделю в Коннектикуте: лил дождь, и мы без конца слушали запись оперы, смотря на деревья, с которых падали капли дождя, и пытаясь уловить образы, навеваемые музыкой.

Но при этом нас все время преследовал страх. Дирижер... Мы должны были ставить оперу с тем, кто был, может быть, так же талантлив, как Гуно, — с Пьером Монто[[90]](#endnote-91), а он дирижи­ровал самым первым представлением “Фауста” в Метрополи­тен-опера.

Тот, кто знал Монто, может понять, что нам не стоило волноваться. Он был в восторге от идеи перемен и полностью согласился с нашими доводами. В сущности, все шло гладко до нашей первой репетиции, когда Росси-Лемени, изображав­ший Мефистофиля бароном девятнадцатого века в накидке и цилиндре, спросил: “Как быть со строчкой в тексте, где гово­рится, что я ношу la plume au chapeau — шляпу с пером? Она будет звучать нелепо, если на мне будет надет цилиндр”. “А мы ее изменим”, — ответил я легкомысленно и неожиданно поймал взгляд Монто. “Мой дорогой друг, — сказал он, — яприму все, что вы предложите, но только — ни единого изменения в партитуре”. Напрасно я пытался объяснить ему, что это будет изменением только в либретто. Он был непреклонен. Он был в тот момент представителем Гуно — и его стражем.

Репетиция остановилась. Смущенный Росси-Лемени попы­тался снять свой вопрос, но было слишком поздно. Мы искали варианты и компромиссы, но безуспешно. В конце концов, я от­ложил решение проблемы на какое-то время, взялся за следу­ющую сцену и сказал недовольному Монто: “Только вы можете найти выход. Вы здесь единственный француз”.

Мы не возвращались к этому вопросу ни на следующий день, ни днем позже. Я начал серьезно беспокоиться. На третий день Монто приехал на репетицию и его глаза блестели. “Я решил вашу проблему, — сказал он. — Пусть Мефистофель скажет: la plus haute chapeau — очень высокая шляпа. Тогда те, кто привык слышать: la plume au chapeau, наверняка услы­шат те же звуки, а тем, кто будет писать и спрашивать, почему у нас костюм Мефистофеля не соответствует его описанию, мы процитируем нашу строчку, которая, я полагаю, точно отвечает его наряду”.

Я хотел бы воздать должное этой исключительной лич­ности, этому великому музыканту и идеальному коллеге. Я все еще слышу его голос на первой оркестровой репетиции “Фа­уста”, когда после первых аккордов он положил палочку и об­ратился к оркестру с искренним удивлением: “Джентльмены, вы и в самом деле не можете играть громче?” На следующей ре­петиции он был вознагражден такой сильной игрой, какой я никогда не слышал у этого оркестра.

Я вспоминаю также первую генеральную репетицию, когда открылся занавес, и он впервые увидел сад Маргариты, при­думанный Жераром, где вместо безобразного традиционного домика был романтический парк в духе Коро. И снова он по­ложил палочку. “Ах, — сказал он, — Marguerite est done milliardaire! (Маргарита, однако, миллиардерша!)”

*1957*

### “Евгений Онегин”

“Онегин”, как и “Фауст”, родился в атмосфере взаимной симпатии и доверия. Нам с Жераром опять по­везло — на сей раз мы работали с замеча­тельным дирижером Митропоулосом[[91]](#endnote-92).

Снова мы ждали встречи с дирижером с тревогой. Снова мы предлагали серьезные из­менения. Наша огромная любовь к Чайковскому не ослепила нас настолько, чтобы мы не могли не увидеть слабых мест в его опере. Произве­дение диктует реалистический стиль постанов­ки. Это одна из тех опер, как, скажем, “Боге­ма”, где реалии эпохи создают ту атмосферу подлинности, в которой музыке живется приво­льно. “Онегин” требует тургеневских картин русской провинциальной жизни, того вкуса к натуралистическим подробностям, какой был у Станиславского в Московском Художественном театре. Это, в свою очередь, требует тяжелых, натуралистических декораций, перестановки ко­торых занимают много времени. А Чайковский не написал никаких интерлюдий, не дал вре­мени для того, чтобы подвинуть стул или под­нять задник. Но можно ли сегодня, в двадцатом веке, допустить, чтобы публика несколько раз в течение вечера сидела в полутьме, а в это время за занавесом со скрипом, стуком и трес­ком устанавливали декорации? Мы решили, что этого допустить нельзя.

Второе слабое место “Онегина” — пос­ледняя сцена. Развязка всей истории втиснута в короткий, незначительный эпизод в гостиной, и едва певец успевает пропеть свою послед­нюю трагическую ноту, как стремительно пада­ет занавес, и музыкальных тактов едва хватает для того, чтобы довести его до планшета.

Мы пошли к Митропулосу, попросили его выкроить интерлюдии из материала партитуры и дописать музыку в последней сцене, чтобы сделать финал в театральном отношении более убедительным. Он охотно согла­сился, а мы, в свою очередь, начали разрабатывать новое ре­шение последней сцены, которое привело к появлению пре­красной декорации Жерара — замерзший парк на берегу Невы, отдаленные огни Санкт-Петербурга, карета, черные чугунные пе­рила, уличный фонарь, высокие вазы, каменная скамейка, па­дающий снег. Двое влюбленных встречаются в последний раз “dans le vieux pare solitaire et glace — в старом, безлюдном и замерзшем парке” — образ, взятый не из “Онегина”, а из Пуш­кина и романтического века. Конечно, это шокировало тех, кто был в плену у напечатанной партитуры, где сказано: “Гостиная”. Однако это полностью отвечало той задаче, которую я поставил перед Жераром, — закончить оперу образом, который звучал бы как кульминация произведения.

Обычно, когда постановка осуществлена, все эмоциональ­ные связи с ней обрываются. Но “Онегин”, благодаря декора­циям, составу исполнителей, Митропоулосу, тембру голоса Таккера[[92]](#endnote-93) и просто красоте музыки, до сих пор мне очень дорог. Может быть, из-за того, что произошло на премьере.

Мы гордились тем, что предлагали публике, и рассчиты­вали на теплый прием. Но не учли одного обстоятельства — наш спектакль должен был стать “премьерой сезона”. Когда во время представления ударные места партитуры не получили привычного звучания, когда арии, одна за другой, заканчивались на спокойной ноте, я понял, что публика чувствует себя обма­нутой. Она хотела ярких моментов, высоких нот, кульминаций, громких финальных аккордов и немедленных ответных аплодис­ментов. Зрители ожидали услышать огрубленного Чайковского и растерялись, услышав эту тонкую, лирическую и внешне не­эффектную музыку. Когда мы показали придуманный нами финал, разочарование было полным. Вечер оказался лишенным подъема, привычного для публики гала-премьеры. Ясно, что для такого случая не надо было брать “Онегина”: тут Рудольф Бинг[[93]](#endnote-94) допустил ошибку. Но ему самому нравилась постановка, и это приносило удовлетворение.

Видимо, Бингу опротивели плохие постановки оперы, и он решился на эту кошмарную затею, чтобы провести в театре несколько сносных вечеров. Он отличался нетерпимостью и кри­тическим азартом. Ты еще не успевал пожаловаться на что-либо, как он уже возмущался. Ни от кого другого я не принимал критику с такой радостью.

*1950-е*

### “Кармен”

#### Интервью с Филиппом Альбера после премьеры спектакля “Трагедия Кармен” в Буфф-дю-Нор в ноябре 1981 года

АЛЬБЕРА. Поставив “Кармен”, вы снова вернулись к опере после долгого перерыва. По­чему вы перестали ставить оперы?

БРУК. Ставить оперу всегда приходится в очень трудных условиях: тут надо вести пос­тоянную борьбу. Борьба — это пустая трата времени и энергии, и наступает момент, когда надо перестать бороться.

Теперь постановка оперы снова стала возможной, потому что в нашем театре совер­шенно другие условия работы — я имею в виду характер репетиций и представлений, цены на билеты и так далее. Иными словами, мы можем изменить отношения со зрителем и отношения с театральным пространством. Мы репетировали десять недель (по сути дела, не­долго, но это внушительный срок по сравнению с общепринятой практикой), и сыграли двести представлений с одним и тем же составом. Во­обще для больших музыкальных спектаклей от­водится немалое количество репетиций, но одних репетиций недостаточно, чтобы добиться слаженной работы ансамбля. Для этого нужны представления.

Репетиции — это период подготовки, а первое представление является началом нового процесса. Оперы обычно даются пять или шесть раз, и именно тогда, когда актеры начинают находить подлинный контакт с публикой и со своими партнерами, все кончается. Вот почему я настоял на показе целой серии представлений одного и того же произведения, а в дневное время мы продолжали репети­ровать и заниматься упражнениями. Я полагаю, что для певцов иногда важно отдать всю свою энергию одному произведению и вникнуть в него глубоко.

АЛЬБЕРА. С этой точки зрения, является ли работа над “Кармен” особым случаем? Можно ли подобным образом рабо­тать над другими операми, сокращая их и освобождаясь от тра­диционных условностей, или это одиночный эксперимент?

БРУК. Эксперимент стал возможен благодаря тому, что мы по-новому организовали нашу работу. Чтобы иметь свободу, надо довольствоваться малыми средствами и небольшим коли­чеством занятых в постановке. Как в кино: если хочешь сделать некоммерческий фильм, приходится обходиться скромным бюд­жетом. Если ты намерен потратить тридцать миллионов долла­ров, надо снять фильм, который понравится половине населения земного шара.

Большие оперные театры не собираются из-за нас закры­вать двери своих театров, у них всегда будет свой зритель. Но ничто не мешает маленьким оперным труппам осуществлять эк­спериментальную работу, и оперы действительно могут быть представлены в сокращенном варианте без ущерба для самого произведения. Например, несмотря на то, что опера “Пеллеас и Мелисанда”[[94]](#endnote-95) отчасти обязана своей славой оркестровой пар­титуре, можно поставить это произведение в клавирном вари­анте и сделать живой спектакль. Есть много городов, где ни­когда не будут ставиться оперные спектакли — из-за их ог­ромной стоимости, но люди были бы рады прийти послушать небольшую группу певцов, поющих под рояль. Я думаю, что из “Онегина” мог бы получиться очаровательный и очень трога­тельный спектакль с небольшим составом исполнителей, иду­щий в сопровождении концертного рояля.

В Англии есть группа, которая поставила таким образом “Аиду”. В драматическом театре я видел спектакли по произ­ведениям Диккенса или по сказкам “Тысячи и одной ночи” с четырьмя или пятью артистами, играющими разные роли. Можно представить себе и несколько певцов, исполняющих сольные партии, а в сценах, где они не заняты как солисты, — хоровые партии.

АЛЬБЕРА. Не кажется ли вам, что в том оперном театре, который существует сегодня, невозможно исполнять из вечера в вечер одно и то же произведение?

БРУК. Да, в том театре, который существует сегодня, это невозможно... Но если будут постоянно проводиться экспери­менты, они повлияют на существующие институты. Думаю, от­кровенными нападками тут ничего не добиться, потому что самим этим институтам на них наплевать. Нужно иметь сорат­ников, людей, которые не хотят поддерживать старые мифы, которые могут выступить в печати и сказать, что опера не обя­зательно должна быть тяжеловесным и окаменевшим искусст­вом.

Например, совсем не обязательно, чтобы мужчины и жен­щины имели уродливые фигуры лишь потому, что они поют. Сегодня можно увидеть много очень красивых женщин с кра­сивыми голосами и прекрасными фигурами. Есть много строй­ных певцов и много толстых. Безобразные фигуры свидетель­ствуют об определенном актерском самодовольстве и опреде­ленном потворстве со стороны зрителей, которые готовы при­нять все, что им дают. Но если бы публика была настроена более критично, если бы молодые, привлекательные певцы до­бивались бы больших успехов, то эти “условности” в конце кон­цов были бы разрушены. О чем можно сказать с уверенностью, так это о том, что в оперном мире звездная система должна уступить место ансамблевому принципу. Очень важно, чтобы один и тот же состав работал продолжительное время.

АЛЬБЕРА. Не утопична ли эта идея в ситуации, когда так много определяют финансовые вопросы и звездная система?

БРУК. Потому-то я и говорил, что эти проблемы нельзя разрешить с помощью критических атак, надо пытаться созда­вать альтернативные оперные спектакли.

АЛЬБЕРА. В “Пустом пространстве” вы писали об архи­тектурных проблемах театрального пространства. Отражаются ли в устройстве оперных зданий все те условности оперного те­атра, против которых вы восстаете?

БРУК. Да, и именно поэтому при постановке “Кармен” надо было сразу изменить все условия. Когда-то оркестр был маленьким и располагался чуть ниже сцены, потом он незаметно разросся, как гигантский гриб, и был загнан едва ли не под сцену. Для того чтобы он звучал все громче, его состав все увеличивали, пока он не достиг абсурдных размеров и совер­шенно утратил соразмерность человеку. Возникшее в результате этого соревнование между человеческим голосом и звучанием огромного оркестра можно сравнить с историей динозавра: до­стигнув абсурдно гигантских размеров, он стал настолько тяжел, что не смог функционировать и погиб.

Оркестр, несоразмерный человеческому голосу, вынужда­ет певца принимать искусственные позы. Чтобы быть слыши­мым, он должен стоять лицом к зрительному залу и как можно ближе к краю сцены. В результате актер не может часто менять свои позы и двигаться так, как того требует драматическая правда. В общем, форма оперной постановки диктуется самим устройством зрительного зала в такой же (а может быть, и в большей) степени, что и режиссерским замыслом. Кроме того, достоинство музыканта унижается тем, что его посадили в яму. Такое расположение отражает установку девятнадцатого века: хозяин — наверху, слуги — внизу под лестницей. Красота те­атра острова Явы отчасти состоит в том, что музыканты там сидят на виду у зрителей, они наблюдают за происходящим и участвуют в действии, и происходит нечто существенное, когда они разом бьют в гонг и барабаны и звуки их инструментов сливаются в один звук.

АЛЬБЕРА. Если бы, например, вас спросили, каким долж­но быть архитектурное устройство оперного театра, который со­бираются строить на площади Бастилии, что бы вы ответили?

БРУК. Давайте придерживаться здравого смысла. Что го­ворит друг другу большинство людей, когда они влюблены? “Давай поженимся. Давай купим дом”. Они не говорят: “Я не знаю, хочу ли я на тебе жениться или выйти за тебя замуж, но давай сделаем проект дома, построим его, потом будем уха­живать за чужими детьми и посмотрим, что у нас получится. Потом снова подумаем...” Нужно прийти к соглашению по глав­ным вопросам, прежде чем построить дом. Есть ли у нас такая база для строительства оперного театра?

У нас в театре сейчас момент замешательства, период хаоса и перехода к чему-то, чего мы не знаем сами. Ничего такого не происходит ни в кино, ни на телевидении: если се­годня вам надо построить киностудию, вы знаете, что уже су­ществует нужная форма. Оперный театр построить нельзя, по­тому что нам не известно, какие выразительные средства и сценические формы потребуются в ближайшие сто лет. То, что нужно, например, для постановок Штокхаузена[[95]](#endnote-96), не требуется для постановок Берио[[96]](#endnote-97), и условия, при которых постановки их опер могли бы быть осуществлены, совсем не обязательны для новой постановки “Свадьбы Фигаро”. Поскольку решения этой проблемы оперного искусства пока не существует, те, кому, к несчастью, приходится строить новые оперные здания, вынуж­дены идти на компромисс и выбирать из всех существующих форм. В Сиднее есть замечательный оперный театр, считаю­щийся великолепным образцом современной архитектуры, но единственным архитектурным достижением Сиднейского опер­ного театра является его фасад, завоевавший мировую извес­тность. Оперы же там ставятся не на сцене, специально для этого предназначенной, а на сцене, построенной для драмати­ческих спектаклей.

АЛЬБЕРА. С певцами вам труднее работать, чем с дра­матическими актерами?

БРУК. Молодой певец отличается от молодого актера тем, что владеет ремеслом. За его плечами — годы тяжелой учебы и упорного труда. Он учился музыке, правильному дыханию, во­кальной технике. Он овладевал языками. Это дает ему крепкую опору. Если он даже успел приобрести какие-то пошлые навыки актерской игры, их легко убрать. И они ему самому не нравят­ся — он ими пользуется, потому что никто не научил его дру­гим. Его просили широко разводить руки в стороны, или он видел, как это делают другие певцы. Когда этот фальшивый жест у него убран, он не оказывается беззащитным. Он владеет ремеслом, которое его держит. Поэтому я нахожу, что певец, обладающий интуицией, чуткостью и желанием быть правдивым, может быть более достоверным и естественным, чем драмати­ческий актер. Ему не надо делать что-то особенное. Он иногда может оставаться самим собой.

*1982*

### Чувство стиля

#### Речь за обеденным десертом

Дамы и господа из Метрополитен-опера, мне предложи­ли поговорить о стиле оперного искусства, но трудность заключается в том, что я никогда не видел стиля. Наша работа бросала нас в раз­ные части света. Я смотрел театральные пос­тановки в самых разных условиях и, думаю, смотрел очень внимательно. Я никогда не видел того, что подразумевают под стилем. Я думаю, что как только человек начинает искать стиль, говорить о стиле, он летит вниз головой в пропасть, и наверняка она его поглотит.

Давайте представим себе, что все мы на­ходимся на необитаемом острове, где нечего есть. Когда наступает обеденное время, а еды нет, что происходит? Начинаются разговоры о еде. Кто-нибудь возьмет да скажет: “А помните копченую семгу?” Другой скажет: “Да, и ее ели с перцем”. Еще кто-нибудь вспомнит вкус лимо­на. С каждым днем эти вкусовые ощущения будут становиться все слабее, и после года питания листьями, корой и перезрелыми фруктами вкус ли­мона будут путать со вкусом папайи и листьев. Разговор о еде, который все больше и больше будет заменять саму еду, превратится в игру слов. То же самое происходит, когда мы гово­рим о стиле. Почему вообще возникает этот разговор? Почему появляется к этому интерес? Думаю, потому, что отсутствует еда. Вокруг обеденного стола собираются тогда, когда хотят есть. А если стол оказывается пустым, начинают мечтать и говорить о еде. Нечто по­добное происходит с поисками стиля.

Они становятся все более заметными, когда исчезает содержание.

Меня поражает, что в театре вообще, особенно в классическом театре, а еще больше в оперном, существует странная путаница относительно того, является ли слово “искусственный” знаком пох­валы или уничижительной критики. На днях, когда мы играли “Кармен”, после спектакля ко мне подошла женщина и сказала: “Я хочу поговорить с вами относительно костров”.

В одной из сцен спектакля мы используем три настоящих костра, что для нас принципиально важно. В каждом городе, где мы играли, нам приходилась идти в отдел пожарного над­зора и объяснять пожарникам, что, конечно, мы знаем, что они не любят настоящий огонь на сцене, но в данном случае он для нас очень важен. Они обычно относились к этому с пони­манием, и мы получали специальное разрешение.

Итак, эта женщина подошла ко мне и спросила: “Не могли бы вы мне кое-что объяснить? Зачем вам понадобились насто­ящие костры, когда можно использовать искусственные?” Я по­смотрел на нее с изумлением и спросил: “Что вы имеете в виду?”. Она ответила: “Ну знаете, эти электрические штуки с воздуходувками и языками пламени”.

Это не шутка, и я вижу в этом очень любопытный знак времени. То, что для нас было настоящим, в ее глазах выгля­дело жалким. Если бы у нас была хитроумная электрическая машина с огромными языками, имитирующими огонь, для нее это значило бы, что она не зря потратила деньги.

Это не анекдот. Это произошло на самом деле, и мне показалось, что это имеет отношение к восприятию театра. Одни хотят видеть в театре нечто им близкое, простое, реаль­ное, естественное. Другие устали от жизненных неприятностей и невзгод, от того безобразного, что они видят в жизни. Мы живем в отвратительном мире, мы соприкасаемся ежедневно со всем этим настоящим и естественным, и да поможет нам Бог уйти от всего этого как можно скорей — и мы уходим. Уходим либо в мечты, либо из настоящего в прошлое.

Но что такое прошлое для современного человека? При­мерно то же самое, что вкус любимых блюд для тех людей на необитаемом острове. И чем дальше уходит от нас это прошлое, тем меньше мы знаем о нем. Постепенно у нас начинают воз­никать определенные представления о прошлом, определенные стилистические знаки, которые бывают очень далеки от реаль­ности прошлого. Возьмем, скажем, музыкальное или литератур­ное произведение восемнадцатого века. К нему можно отнес­тись, как к реликвии, как к чему-то, что имело глубокий смысл для людей, которых уже давно нет на свете, их время ушло, и эта вещь — единственное, что напоминает о них. Но бывает так, что вы обнаруживаете в данной вещи нечто живое и зна­чимое для себя. Если такое случается, то это произведение уже принадлежит не только прошлому, и само прошлое втор­гается в настоящее. Когда это происходит, у нас возникает живая человеческая связь с тем, кого уже больше нет, и это — чудо, акт магии, делающий нас неизмеримо богаче.

Существует другой подход к прошлому: “Как было бы пре­красно, если бы мы могли сесть в машину времени и отпра­виться туда. Там намного лучше, чем в нашем бедном мире”. И тут с помощью условностей, сомнительных традиций, архив­ных материалов, живописи и тому подобного мы создаем аб­солютно придуманное прошлое, где все кладут свои носовые платки именно в это место, а не в другое. И всегда найдется какой-нибудь специалист, который провел два года за работой над диссертацией на тему: “Функция носового платка в жизни джентльмена восемнадцатого века”. Найдутся документы, сви­детельствующие о том, как люди вели себя, как ходили в во­семнадцатом веке. И все это будет ложью. Кто-нибудь через сто лет, ставя оперу, скажем, о нашем сегодняшнем обеде, оденет меня в смокинг, потому что, просматривая документы, он увидит, что на всех официальных сборищах тот, кто произ­носит речь, одет либо во фрак, либо в смокинг. Вот такой путаной оказывается память о прошлом.

Хотите вы этого или нет, но реальную историю нельзя постигнуть, собирая ее внешние признаки. Сделать это невоз­можно. Что можно сделать, так это пойти противоположным путем и заняться наблюдением настоящего.

Наблюдения, которые я делал, смотря театральные пред­ставления в разных частях света, приводили меня к одному и тому же выводу: мысли о необходимости следовать какому-то определенному стилю возникают только тогда, когда смотришь на неумелых учеников и второсортных учителей. Во всех других случаях, даже когда форма театрального представления пре­дельно условна, тебя ничего не интересует, кроме человека и его переживаний. Это поразительно. Если вы пойдете на одно из самых формализованных представлений, которые существуют в театре, — на представление японских кукол Бунраку[[97]](#endnote-98), то на этом предельно условном спектакле зрители говорят: “Можно подумать, что эти куклы — живые”.

Недавно в Индии я встретился с одним из двух последних мастеров старого традиционного танца. Он показывал нашей небольшой группе разные элементы своего изысканного языка жестов, предельно формализованного, закодированного до такой степени, что ничего невозможно понять, если ты не изу­чил все эти коды. Но смотреть было интересно, потому что мы следили за поведением не танцора, а человека в реальной си­туации. Я видел одного великого индийского танцора другого стиля. Он передавал нежность женщины к своему ребенку, и выражено это было удивительно просто и точно. Там не было ничего специфически индийского — женщина просто звала сво­его ребенка, так непосредственно, что все присутствующие по­верили в реальность происходящего. Сделано это было с таким мастерством и с такой естественностью, какие редко встретишь.

Я спросил этого очень старого артиста, что он чувствует, когда исполняет свой номер. Мне было важно понять это и потому, что он постоянно исполняет только этот формализован­ный танец. К тому же перед тем, как исполнить его для нас, он рассказывал о приемах, о кодах своего танца. На наш вопрос он ответил: “Все очень просто. Я стараюсь вложить в содер­жание танца все, что я испытал в жизни, так чтобы мой танец был выразителем того, что я прочувствовал и понял”.

Стили являются отражением определенных кодовых сис­тем, одни из них кажутся более реалистичными, другие — более условными. Считалось, что первоначальный натурализм Студии актеров[[98]](#endnote-99) делал их игру очень похожей на реальную жизнь. Теперь мы понимаем, что это не что иное, как код. Это код, который обозначает реальную жизнь, и если вы сопоста­вите его с самой искусственной формой, вы увидите, что по существу тут нет никакой разницы. Все, что мы делаем на сцене, в определенном смысле формализовано. В этом смысле все имеет стиль.

Любой образ, любая нота, любой ряд нот, любой ряд слов может выглядеть искусственным. Искусственным в худшем смысле этого слова. Лишенным жизни. Вы можете вывести кого-нибудь на сцену в современной одежде, он будет смотреть на зрителя и читать что-нибудь о вторжении в Гренаду и имитировать выступление Рональда Рейгана по телевидению, но это совсем не означает, что это будет современно. Вы посмотрите и скажете, что все это надуманно, безжизненно и бессмыслен­но. А другой выйдет и произнесет необычные слова, сопровож­дая их жестами, которых вы не увидите на улице, и они окажут на вас воздействие и будут современны.

Главное — не заниматься частными художественными проблемами, не имеющими отношения к сути. То ли это слово, тот ли жест, тот ли костюм, те ли декорации, то ли освещение и, наконец, то ли произведение? Ответы на эти вопросы сво­дятся, по существу, к ответу на один вопрос: как создать произведение, нужное сегодня тебе самому и зрителям? Отвечая на этот вопрос, ты тем самым отсекаешь десятки других, не имеющих отношения к делу. Важное от неважного отделяется само собою.

Надо, в конце концов, считаться с фактами. Надо при­знать, что создать в опере нужные условия для работы чрез­вычайно трудно. Самое важное — определить первоочеред­ность задач и направить свою энергию туда, где она больше всего необходима. Создатели оперного спектакля должны иметь достаточно времени, покой и защищенность — экономическую, психологическую, эмоциональную — и заниматься сутью, а не вопросами стиля.

*1950-е*

# VIII. БЛИКИ ЖИЗНИ

### Экранизация пьесы

Я сделал несколько фильмов по пьесам, которые до этого ставил в театре, и каждый раз это было для меня новым экспериментом. Иногда я пы­тался использовать знания о пьесе, приобре­тенные при работе над театральной постанов­кой, но воплотить ее с помощью совсем других средств, средств кинематографа. Например, мы сняли “Короля Лира” семь или восемь лет спус­тя после постановки этой пьесы в театре, и нас увлекала задача отойти в фильме от обра­зов сценической версии.

В случае с пьесой “Марат — Сад” было по-другому. Мы много говорили с Петером Вайсом о самостоятельном фильме по “Мара­ту — Саду” и хотели начать с нуля. Мы соби­рались начать фильм с кадров, где скучающие парижане гадают, как провести вечер, и решают пойти в дом для умалишенных в Шарантоне, чтобы поглазеть на пациентов. Мы принялись разрабатывать подробный и очень необычный сценарий, но скоро поняли: то, что мы так интересно приду­мывали, выльется в слишком дорогой фильм, снять который нам будет не под силу.

Однажды глава студии “Юнайтед Артистс” Дэвид Пиккер предложил одному английскому продюсеру и мне небольшую сумму в двести пятьдесят тысяч долларов на фильм по “Мара­ту — Саду”, предоставив нам возможность делать все так, как мы захотим, при условии, что мы уложимся в отведенные сроки. Быстрый подсчет показал, что нам придется сделать фильм за пятнадцать дней. Задача была очень интересной, но, конечно, фильм надо было решать совершенно по-другому — как можно ближе к сценическому варианту, который был отрепетирован и готов. Мне было интересно понять, сможем ли мы найти при этом чисто кинематографический язык, чтобы избежать мерт­вечины обычной экранизации спектакля, и создать волнующее кинопроизведение.

Итак, снимая непрерывно тремя или четырьмя камерами, изводя метры и метры пленки, мы следовали за спектаклем так, словно это был боксерский поединок. Камеры то прибли­жались, то удалялись, крутились и вертелись, стараясь уловить то, что происходит в голове зрителя, и воспроизвести его впе­чатления, пытаясь уследить за противоречивостью мыслей и не­предсказуемостью действий, которыми Петер Вайс наполнил свой дом для умалишенных. В конце концов, мне удалось пе­редать исключительно субъективный взгляд на происходящее, и лишь позже я понял, что именно в этой субъективности и заключается разница между фильмом и спектаклем.

Когда я ставил спектакль, я не пытался навязать свою точку зрения на происходящее. Напротив, я пытался посмотреть на происходящее с разных позиций. В результате зрители могли свободно и непрерывно выбирать в каждой сцене и в каждый момент ту точку зрения, которая их больше всего устраивала. Конечно, у меня были свои предпочтения, и в фильме я сделал то, чего не может избежать кинорежиссер, а именно — показал все так, как я вижу своими собственными глазами. В театре тысяча зрителей видит одно и то же тысячью пар глаз, и вместе с тем они соединяются в одно коллективное целое. В этом и есть разница между двумя видами искусства.

И в театре, и в кино зритель обычно более или менее пассивен в момент восприятия. В кино это особенно очевидно, потому что сила образа настолько велика, что вы не можете отстраниться от него, ваше воображение, мысли, чувства заняты только им. Поэтому размышлять над тем, что вы видите, можно лишь до или после получения впечатления.

В театре физически вы все время находитесь на одном и том же расстоянии от происходящего на сцене. Но иллюзорно это расстояние все время меняется. Как только действие за­хватило вас и вы поверили в происходящее, расстояние между сценой и вами сокращается. На вас действует то, что называ­ется “эффектом присутствия”, вы ощущаете близость к героям на сцене. Затем происходит движение в обратную сторону: как только напряжение действия ослабевает, расстояние между вами и актерами увеличивается. Отношения зрителя и сцены подобны отношениям между двумя людьми: степень их вклю­ченности друг в друга постоянно меняется. Вот почему театр позволяет, поддаваясь сильному впечатлению, сохранять опре­деленную степень свободы. Эта иллюзорность смены расстоя­ния является основой театрального представления. В кино эта особенность зрительского восприятия воплощается с помощью чередования крупных и общих планов, но эффект достигается совсем другой.

Например, в “Марате — Саде” действие, происходящее на сцене, рождает в сознании зрителя дополнительные образы. В спектакле сумасшедшие актеры разыгрывали сцены из Фран­цузской революции. Иллюстрация этих событий была далеко не полной, но то, что они показывали, возбуждало фантазию зри­телей, позволяло им дорисовать картину. Мы пытались восполь­зоваться этим эффектом в фильме, и в некоторых сценах нам это удалось. Например, Шарлотта Корде стучится в дверь Ма­рата. В театре мы изображали это самым простым, условным способом: один протянул руку, а другой воспроизводит звук стука. Она стучала, а кто-то другой воспроизводил шум откры­вающейся двери. Это был чистый театр. Когда мы снимали фильм, я решил посмотреть, можно ли при жесткой фиксированности кадров воспользоваться подобным приемом. Такого рода проблемы все время возникали в кино.

Подобное было и с “Королем Лиром”. Особенность шек­спировской пьесы в том, что ее действие происходит “нигде”. У шекспировской пьесы нет точного места действия. Любая по­пытка, из эстетических или политических соображений, втиснуть шекспировскую пьесу в какие-то рамки является насилием, грозящим ослабить ее звучание: она может жить и дышать лишь в пустом пространстве.

Пустое пространство позволяет сотворить для зрителя сложный мир, содержащий все элементы мира реального, где все отношения — социальные, политические, метафизические, личные — сосуществуют и переплетаются. И этот мир находит­ся в непрерывном движении; по мере того, как развертывается действие, штрих за штрихом, слово за словом, жест за жестом, характер за характером, этот мир заявляет о себе все более явственно и зримо. При постановке любой шекспировской пьесы очень важно, чтобы зрительское воображение было все время свободным. Поэтому такое значение приобретает пустое про­странство, позволяющее зрителю каждые две или три секунды стирать осевшее в его сознании. Тем самым обеспечивается свежесть каждого нового впечатления.

То же самое происходит на телеэкране. Непрерывность изображения на телевизионном экране достигается благодаря принципу гашения обратного хода электронного луча в кине­скопе. Если бы этого гашения изображения не происходило, то после шестидесятой доли секунды вы бы ничего не увидели на экране. Так и в театре. Когда зритель смотрит на абсолютно нейтральную сцену, он в течение секунды получает импульс, позволяющий ему представить себе конкретный образ. Напри­мер, он слышит слово “лес” в “Сне в летнюю ночь”. Только одно слово — и в воображении возникает картина, которая в свою очередь рождает новые и новые образы. Только одна фраза — и суть уловлена, и далее с поверхностного слоя со­знания все переходит на другой уровень и благоразумно со­храняется там, чтобы привести нас к пониманию сцены.

Образ этот может быть потом вытеснен из нашего созна­ния на некоторое время, пока через пару сотен шекспировских строк он снова не понадобится. А в промежутке между этими моментами в вашем сознании освобождается пространство для других впечатлений, мыслей и чувств, которые были скрыты за поверхностью восприятия. В фильме все по-другому. Здесь вы постоянно сталкиваетесь с чрезмерной устойчивостью зритель­ного образа, который не отпускает вас и детали которого еще долго стоят у вас перед глазами, когда необходимости в этом уже нет. Если сцена в лесу идет десять минут, то все это время мы никак не можем избавиться от деревьев.

Конечно, есть кинематографические “эквиваленты”: мон­таж, использование линз, которые вырывают передний план и убирают все остальное из фокуса, но это не решает проблемы. В реальности образа — сила фильма, но и его ограниченность. При экранизации Шекспира возникает еще одна проблема — совместимости ритма текста и ритма зрительных образов. Ритм шекспировской пьесы — это ритм слов. Он возникает с первой фразы и проходит через всю пьесу, он меняется, и за ним надо следить. В фильме главное в другом, а именно — в смене зрительных образов. Совместить эти два ритма очень трудно, в сущности, почти невозможно. Так же, как почти невозможно совместить ритм музыки с ритмом фильма при экранизации оперы. Я говорю *почти* невозможно, потому что все-таки бывают моменты, когда благоволение свыше позволяет нам слегка при­близиться к идеалу.

*1977*

### “Повелитель мух”

Сэм Шпигель[[99]](#endnote-100), прикрывая пораненный глаз одной рукой, вошел в воду, и между нами упал мяч. Он купил права на “Повелителя мух” и собрал нас на первое совещание по поводу сценария. “Как мы назовем фильм?” — спросил он. Я мгно­венно представил себе, каким будет предсто­ящий год и что меня ожидает. Я уже знал, что мы не придем к согласию ни по одному во­просу.

Если книга Голдинга это краткая история человечества, то рассказ о том, как создавался фильм, подобен краткой истории кино со всеми его ловушками, соблазнами, разбитыми серд­цами всех тех, кто был причастен к работе над фильмом.

Этот роман дал мне Кеннет Тайнен[[100]](#endnote-101). Про­читав его, я так загорелся сделать по нему фильм, что был напрочь сражен, когда узнал, что “Илинг Студиоуз” купил права на экрани зацию у Уильяма Голдинга за две тысячи фунтов и что режиссер уже вовсю работает. Но скептики из студии “Илинг” приобод­рили меня. “Это обычная история, — сказали они. — Мы ни­когда его не поставим. Будем обсуждать, готовиться, будет на­писан сценарий, но через год кто-нибудь поймет, что это рис­кованное дело, и все кончится. Вот увидите”.

Я ждал, волновался, сомневался, пока события развива­лись именно так, как было предсказано. До меня доходили тре­вожные слухи о том, что Найджел Нил написал блестящий сце­нарий, что уже найдена нужная натура для съемок и подбира­ется состав исполнителей. Затем, наконец, была составлена смета расходов, и хотя проект казался всем интересным, все же стали обсуждать, разумно ли вкладывать двести тысяч фун­тов в фильм с участием огромного количества детей. Трудно осуждать тех, кто решил, что это неразумно.

Права на “Повелителя мух” снова продавались, и цена на них повысилась до восемнадцати тысяч фунтов. Когда я услы­шал об этом, я помчался к Сэму Шпигелю. Тут я допустил пси­хологический просчет, за что в дальнейшем мне пришлось до­рого заплатить. Я исходил из того, что Шпигель, будучи моим другом, отнесется к моей маленькой экспериментальной затее по-отечески и не будет вмешиваться в мои дела. Я полагал, что, если я соглашусь на скромный бюджет, то он предоставит мне свободу действий. Я не понял, на чем держится успех про­дюсера, прошедшего школу Голливуда.

Любой профессиональный продюсер возьмется за какое-то дело только в том случае, если он имеет право полностью им распоряжаться, поэтому он неизбежно должен прийти в столкновение с режиссером европейского стиля, который ис­поведует тот же принцип. Однажды, когда я чуть было не стал делать фильм с Гарольдом Хектом[[101]](#endnote-102) и Бертом Ланкастером[[102]](#endnote-103), Орсон Уэллс сказал мне: “Никогда не работай с продюсером, когда он на гребне успеха”, и позже я с грустью вспомнил его слова.

Все, что было нужно мне — это небольшая сумма денег, дети, камера, берег океана. И никакого сценария. Все, что было нужно продюсеру, прежде чем он потратит большие деньги, — это подробный сценарий, который может служить гарантией того, что фильм станет “мировым достоянием”. Скептически настроенные друзья Сэма Шпигеля начали поговаривать о том, что фильм никогда не будет сделан, и предсказывали тот же ход событий, что и в случае со студией “Илинг”. Однако я в своих желаниях зашел настолько далеко, что лишь иногда до­пускал возможность катастрофы.

На протяжении года мы, казалось, двигались к началу съемок. Художник искал натуру в Испании и Африке, я отпра­вился на Канарские острова. Сценарий поручили писать Питеру Шафферу[[103]](#endnote-104), но Шпигель в тайне от всех, для страховки, заказал второй сценарий Ричарду Хьюзу[[104]](#endnote-105).

Обсуждая сценарий, мы с Шаффером терзались сомне­ниями и рассуждали, как голливудские интеллектуалы, которые хорошо знают, что такое компромисс. Помню, как в начале ра­боты Шаффер спросил: “Как же мы можем изменить название произведения, превратить мальчиков в девочек, англичан в аме­риканцев?” Я отвечал так: “Предположим, мы никогда не слы­хали о Голдинге, и кто-то предложил нам сделать фильм о де­вочках и мальчиках разных национальностей, очутившихся на необитаемом острове. Разве мы не смогли бы извлечь из этого волнующий сюжет?” Конечно, довод был убедительным, потому что мы хотели убедить самих себя.

У Голдинга миф “Повелителя мух” органично рождался вместе с его поразительной романной формой, сюжет и чувства автора не существовали вне этой формы. И было бы неверо­ятным совпадением, если бы однажды найденная форма ока­залась соответствующей творческим потребностям других, параллельно работающих авторов. В этой невозможности совпа­дения формы первоисточника и сценария и состоит главная трудность создания экранных версий.

Шаффер написал замечательную шестичасовую эпопею. Она включала в себя длинное путешествие в горах и потряса­ющую сцену в пещере, длящуюся почти час. Я помню три слож­ные ритуальные сцены, происходившие одновременно, каждой из которых хватило бы на целый сезон “театра жестокости”. Но смесь Шаффера, Голдинга, Шпигеля и меня самого, тянувших в разные стороны, была слишком неудобоваримой. Ясная форма романа была утрачена, а с нею и сила его воздействия.

Поэтому шестичасовая эпопея с сожалением была отложена в сторону, и мы с Шаффером попытались вернуться к книге.

Чем ближе мы были к первоисточнику, тем все сильнее обострялись наши разногласия с продюсером. Мы уступали в главном ради второстепенного, и чем чаще мы это делали, тем больше проигрывали: в романе Голдинга все так тесно пере­плетено, что любое изменение чревато разрушением его струк­туры. Мы часто и не замечали, как сами подрывали всю кон­струкцию произведения.

Наш восьмой вариант сценария был весь в шрамах и про­стрелах, но мы были настолько погружены в работу, что, думаю, могли бы продолжать в том же духе и дальше. Однако к этому времени у Шпигеля была готова смета, и, подсчитав, что работа такого масштаба обойдется в пятьсот тысяч фунтов, он отка­зался от проекта, тем самым оказав нам большую услугу. Таким образом прошел год, и “Повелитель мух” снова оказался на книжной полке.

Тем временем у одного молодого американца из Нью-Йорка по имени Льюис Аллен возникла интересная идея. Он считал, что можно найти частных лиц, которые заинтересуются нашим проектом и дадут на него по две тысячи долларов — сумму такую скромную, что их не будет беспокоить возможность ее потерять. Льюис Аллен и его партнерша Дана Хогдон в свое время нашли таким образом деньги на фильм “Связной” и те­перь предложили сделать то же самое с “Повелителем мух”. Конечно, нам снова пришлось вести переговоры о правах на экранизацию. Позже мы подсчитали, что истратили больше по­ловины своего капитала на приобретение авторских прав. Ре­кордная сумма.

Однако то обстоятельство, что наш непригодившийся сце­нарий представлял собой толстый, увесистый том, делало его в буквальном смысле слова золотым. В отчаянии мы с Шаф­фером снабдили его подробным описанием натуры, которой мы не видели, и воображаемыми детальными передвижениями ка­меры. В результате благодаря этому увесистому документу при­мерно двести поддержавших нас человек из Вашингтона почув­ствовали, что имеют дело с достойным проектом. К счастью, далекие от шоу-бизнеса, они не догадались задать нам главный вопрос: “Можете ли вы гарантировать, что фильм будет когда-нибудь завершен?”

Те, кто хоть раз обожглись на финансовых вопросах, про­являют особую осторожность: тщательно составляют графики работы и смету расходов, что в какой-то степени может стать гарантией осуществления проекта. Мы никакой сметы сделать не могли, так как не были в состоянии собрать нужную сумму, не могли мы составить и график работ, так как все, что связано с детьми, чревато непредсказуемостью. Мы пускались в неве­домое — надежда на удачу и вера были нашими единственны­ми гарантами завершения работы.

Во Франции художественные фильмы снимаются за сто пятьдесят долларов. Этой суммы хватает лишь на первый день съемок. Но дело уже так закрутилось, что удается провести съемки и на следующий день, и вот у вас уже набралось до­статочно материала для получения кредита еще на какой-то срок. Перед нами стоял единственный вопрос: как продержаться до того момента, когда обратный ход уже невозможен?

Однажды мой ассистент Майк Макдональд пришел ко мне озадаченный: “Кто такой Билли Бантер, на которого вы мне велели ссылаться?”

Я объяснил ему, что это тот самый вечный Толстый Маль­чик из знаменитого английского комикса и что это идеальная модель для Хрюши. “Ага, — сказал Майк. — Я иду к англий­скому бизнесмену в его контору на Манхэттене и говорю ему, что мы делаем фильм и ищем для него английских мальчиков по эту сторону Атлантики. Он настроен недружелюбно. Я зря теряю время. Нет, помочь он не может. Нет, старик, это не по моей части, говорит он. Затем я говорю: мы ищем кого-то вроде Билли Бантера. Картина сразу меняется. Он откидывается на спинку кресла, смеется и вынимает изо рта трубку. С этого момента все неприятности позади”.

Мы поняли, что не можем позволить себе привезти маль­чиков из Англии, и поэтому решили искать английских мальчи­ков, приехавших в Штаты за свой счет. Макдональд стоял в порту и приставал ко всем семьям с подходящими для нашего фильма мальчиками, которые ступали на американскую землю. Он слонялся у входа в цирк, написал письма посольским семьям в Вашингтоне, нашел в телефонном справочнике Нью-Йорка клуб выпускников Итонского колледжа, клуб выпускников кол­леджа Харроу и даже клуб выпускников Милл Хилла[[105]](#endnote-106). Мы ра­зыскали целую шотландскую деревню, переселившуюся со всем своим производством виски в Нью-Джерси. Думаю, мы про­смотрели около трех тысяч детей, жаждавших участвовать в фильме, чьи родители были в восторге от романа и рады про­вести спокойное лето, сбыв с рук своих детишек. Им не по­лагалось никакой платы, кроме карманных денег и доли в ги­потетической прибыли.

Ральфа, главного героя, мы нашли в плавательном бас­сейне военного лагеря на Ямайке за четыре дня до начала съемок. Что касается Хрюши, то он прибыл к нам по почте: мы получили замусоленное, написанное детским почерком на линованной бумаге письмо со словами: “Дорогой сэр, я толстый и ношу очки” и смятую фотографию, которая заставила нас плакать от восторга. Этот Хрюша появился на свет в Лондоне — уникальный мальчик, зачатый за десять лет до того, как мы его увидели, в тот самый момент, когда Голдинг мучительно рожал свой роман.

Мы нашли нужный нам остров у берегов Пуэрто-Рико. Джунглевый рай, окаймленные пальмами берега, принадлежав­шие компании “Вулворт”. Ее хозяева одолжили нам остров за упоминание компании в титрах. Мы решили установить режим жесткой экономии. Никому не разрешалось летать, при крайней необходимости — лишь ночными рейсами по сниженным ценам; никто не имел права звонить в Нью-Йорк, нанимать машину, останавливаться в гостинице, если можно было доехать авто­бусом, или написать письмо, или переночевать на полу у дру­зей. В результате мы сэкономили тысячи долларов и могли не ограничивать себя в расходах по двум статьям — содержание детей и пленка.

Мне всегда не давало покоя то, что распорядители кре­дитов дорогих фильмов не скупятся на всякого рода нелепые расходы и приходят в ужас от затрат на материалы; это все равно, как если бы писатель боялся вычеркнуть слово из-за того, что он потратит бумагу. Получив, наконец, возможность все решать самостоятельно, я постановил, что никто не имеет права подвергать сомнению необходимость тратить пленку. В этом было наше спасение, потому что, несмотря на погоду, болезни, отсутствие предварительных заготовок, хороших осве­тительных приборов и прочего технического оснащения, мы про­должали снимать, несколько камер работали одновременно и не выключались, пока мы разговаривали с детьми, и по многу раз мы все начинали с начала.

Мы кончили тем, что сняли материал на шестьдесят часов экранного времени — и на год монтажа. Кроме того у нас были километры пленки с записью разговоров, сделанных в те­чение дня, из которых мы потом выбрали нужные диалоги и приклеили их на пленку, как марки на конверты. Это был не идеальный способ, но единственно доступный нам и в опреде­ленном смысле гарантировавший завершение работы.

Нам было больно после всех наших мучений расставаться со сценарием Шаффера, но теперь было разумнее вспомнить о моей первоначальной идее начать импровизировать, отталки­ваясь от текста самого романа. Все в романе сосредоточено на детях. Я полагал, что единственным оправданием перевода этого совершенного романа Голдинга на язык кино было то, что он, утратив некоторую колдовскую окраску, приобретет в киноверсии свойство документальности.

Сама книга — блестящая притча, настолько блестящая, что к ней можно отнестись с недоверием, решив, что это не более, чем ловкий литературный прием. В фильме мы добива­лись максимальной естественности, выражение лиц и жесты тут не предуказывались исполнителям. Конечно, первый импульс шел от меня, но то, что записывала камера, являлось резуль­татом прикосновения к струнам, которые были готовы тут же отозваться. Жесты отчаяния, голодный взгляд и исстрадавшиеся лица — все это было реальным.

Говорят, что все дети могут играть на сцене. На самом деле, это не так. Это такой же миф, как и то, что все негры обладают чувством ритма и сильными низкими голосами. Детям свойственны крайности. Если ребёнок способен играть, он иг­рает божественно, но если не способен, то, как говорится в детском стишке, “коль хорошо — прекрасно, а плохо — так ужасно”. Преимущество ребенка заключается в том, что, будучи слишком юным для того, чтобы разбираться в актерских школах, он может делать то, что взрослому мешает делать его знание теории. Если режиссер использует одновременно разные мето­ды работы, актера, имеющего театральное образование, это может привести в ужас. Все дети до некоторой степени играют по системе Станиславского, потому что они разумны и логичны, и хотят знать, что они должны делать и почему. В то же время, если ребенку дать во время репетиции чисто техническую за­дачу, например: “Поверни голову, сосчитай раз, два, и продол­жай”, она ему не помешает, потому что он не знает, что это может вывести его из нужного состояния. Взрослый, знающий, что это не художественный метод, будет сбит с толку. Вы можете задать ребенку действие, которое взрослому покажется “вне характера”. А ребенок просто выполнит его и тут же сде­лает это действие своим.

Пока мы не начали работать, дети были в восторге от того, что они будут сниматься в фильме, хотя никто из них не знал, что это означает. Они, думаю, воображали, что заберутся на экран и тут же окажутся в той увлекательной и динамичной жизни, из которой все скучное уже убрано монтажом. И уж совсем не предполагали, что им придется долгие часы стоять и париться в куртках и шерстяных носках под тропическим со­лнцем, повторять одно и то же снова и снова. ”Для них это было шоковое столкновение с реальностью: им пришлось при­спосабливаться к тяжелым обстоятельствам, взамен же они по­лучали те немногие удовольствия, которые допускал жесткий график работы. Я думаю, что за время съемок они приобрели важный опыт и повзрослели.

Столкновение с жестоким материалом Голдинга сыграло тут менее существенную роль. Меня спрашивали, понимали ли его дети и какое воздействие он на них оказывал. Конечно, они понимали. Главная мысль Голдинга заключается в том, что в детях заложены возможности любых проявлений, и наши дети могли убедиться в том, что это правда. Во многом их отношения в жизни повторяли отношения мальчиков, которых они играли, и нам было важно позаботиться о том, чтобы они не сдерживали себя во время съемок и соблюдали нормы поведения вне съемок. Днем мы обмазывали их грязью и позволяли им быть дикарями, а вечером отмывали, приводя их в нормальное со­стояние детей приготовительного класса.

Даже умный и спокойный Хрюша подошел ко мне однаж­ды со слезами на глазах. “Они на тебя сбросят камень, — говорили ему мальчишки. — Будут снимать эту сцену, смерть Хрюши, по-настоящему. Ты им больше не нужен”.

На своем опыте мы убедились в том, что единственное отступление от правды у Голдинга — это срок превращения цивилизованных мальчиков в дикарей. В романе оно происходит в течение трех месяцев. Думаю, если бы извлечь из их сознания пробку постоянного присутствия взрослых, то катастрофа про­изошла бы за несколько дней уик-энда.

*1964*

### “Модерато кантабиле”

Год назад я прочитал “Модерато кантабиле” Маргерит Дюра и увлекся идеей сделать из этого произведения фильм. Рассказ не был связан с реалиями французской жизни, тут исследовались необыч­ные взаимоотношения двух человек. Автор ни­чего не утверждал, ничего не доказывал, хотя, конечно, не укреплял нашу веру в то, что все люди милы и хороши. Я понял, что я должен сделать этот фильм во Франции. Маргерит Дюра незадолго до этого приобрела шумную славу как автор сценария кинофильма “Хиро­сима, любовь моя”, который у одних вызывал восторг, у других негодование. Жанна Моро[[106]](#endnote-107), поразительная актриса, с которой я делал “Кошку на раскаленной крыше”[[107]](#endnote-108) года за два до этого, как и я, увлеклась этим сюжетом. К нам присоединился Рауль Леви, блестящий и энер­гичный продюсер, который сделал состояние на Брижитт Бардо. (“II est si inquiet - Он такой не­угомонный”, — как-то сказала о нем с восхи­щением Б.Б.). Убежденный в том, что это очень заразительная в интеллектуальном отношении идея, он обратился к тем, кто мог его проф­инансировать, со словами: “Я вам не буду да­вать читать сценарий, потому что вы его не поймете. Я вам назову лишь имена тех, кто связан с проектом, вы должны им доверять”. Финансисты приняли вызов. Мы тотчас получи­ли деньги.

Я часто задавался вопросом, как вообще удавалось запустить многие французские филь­мы в производство, как можно было убедить тех, кто владел средствами, в том, что фильм получится. Мне казалось, фильм можно продать только после того, как он сделан. Однако дело в том, что поддержку чаще получают не сами фильмы, а лич­ности, их энтузиазм, их увлеченность. Во Франции в мире шоу-бизнеса постоянно слышишь слова “une belle affiche” — пре­красная афиша. Новички иногда делают ошибку, думая, что име­ется в виду плакат, эстетически радующий глаз. Ничего подо­бного: точно так же, как в ресторане “une belle sale” (прекрас­ный зал) означает не красивую комнату, а место, где собира­ется много знаменитых людей, “belle affiche” — соединение самых неожиданных имен. Составление подобной афиши — ув­лекательная игра; чистый лист бумаги представляет собой кол­довское пространство, где имена тасуются ad infinitum — до бесконечности. Если во Франции предложить снять Пикассо и Брижитт Бардо в главных ролях, интерес к фильму гарантиро­ван. В Англии, предложи я снять вместе Грэма Сазерлэнда[[108]](#endnote-109) и кого-нибудь из членов королевской семьи (а сценаристом при этом пригласить отлученного от церкви архиепископа), продю­сер даже не улыбнется. Очень жаль. Ведь во Франции это не хитрый ход или трюк, а желание освободиться от вчерашних штампов, жажда чего-то нового и загадочного, жажда прорвать­ся в неожиданное и неизвестное. Идей, самых невероятных и амбициозных, всегда возникает много. И большинству из них суждено остаться лишь идеями. И тем не менее иногда, к нашей великой общей радости, какая-то из них осуществляется. Когда мы смотрим лучшие французские фильмы, нас удивляет, почему мы не можем делать такие же. У нас есть таланты, мастера, средства. Но у нас слишком много здравого смысла, граждан­ской, а не художественной добродетели. Без глупых ошибок нет блестящих достижений.

Эксперимент, который мы хотели осуществить, заключался в том, чтобы создать художественную картину, лишенную дей­ствия. По существу, это было единственное, что вызвало тре­вогу у наших сторонников, когда я заявил прессе, что в нашем фильме ничего не будет происходить. На самом деле так оно и было. Два человека встретились в провинциальном городке — вот и весь сюжет. Только неделю спустя с ними произошли резкие и драматические изменения. Задача состояла в том, чтобы в ходе репетиций подготовить актеров к напряженной внутренней жизни. Целыми днями мы бродили по набережным Парижа, заходили в кафе, в пустые дома, на площади, ездили на пароме, представляя себе жизнь героев до начала действия, воображая, что будет с ними происходить после и во время событий фильма, подобно тому, как это делали мхатовские ак­теры, готовясь играть Чехова. В конце концов, когда мы сняли несколько простых эпизодов, у актеров была уже выстроена подробная внутренняя жизнь. Брессон[[109]](#endnote-110) иногда делал фильмы без профессиональных актеров, ловя моменты из жизни простых людей из толпы. Мы же, наоборот, работали с актерами, до­биваясь от них подлинных эмоций, а затем снимали их, фик­сируя внешнюю форму сцены.

Жанна Моро для меня идеальная киноактриса, потому что она никогда не играет характер. Она играет так, как Годар[[110]](#endnote-111) снимает фильмы, и с нею легче всего приблизиться к докумен­тальному воспроизведению эмоций. Средний обученный актер работает над ролью, беря отчасти за основу принципы Станис­лавского: он размышляет, готовится, придумывает характер. Он действует в соответствии с выбранным направлением, так что в некотором отношении он подобен классическому киноопера­тору, устанавливающему камеру: актер дает себе установки и двигается, хуже или лучше, но в заданном направлении.

Жанна Моро работает, как медиум, доверяя своим ин­стинктам. У нее возникает ощущение характера, и затем какой-то частью своего существа она следит за его проявлениями и позволяет им реализоваться, время от времени лишь уточняя технические детали, когда, например, она хочет стать лицом к камере так, чтобы съемка велась под нужным углом зрения. Она скорее направляет поток импровизации, а не определяет заранее тот барьер, который надо преодолеть, и в результате вы имеете серию маленьких художественных сюрпризов. Ни вы, ни она не знаете, что произойдет в следующем кадре.

Меня критиковали больше всего за то, что в “Модерато кантабиле” я мало двигал камеру, что я установил ее и снимал с одной точки. Считали, что я поступил так потому, что пришел из театра и не ведал о возможностях кино. На самом деле, тут был сознательный выбор. Ситуация, которую мы пытались представить в этом фильме, не определяется ни исключительно внешними обстоятельствами, ни только внутренней жизнью ге­роев — нельзя сказать, что они ведут себя именно так, потому что живут у реки в скучном городке, но нельзя и пренебрегать тем, что эта атмосфера на них влияет.

Итак, найдя место для съемок и нужных актеров, я решил установить камеру так, чтобы она объективно фиксировала про­исходящее, и предоставить зрителю возможность следить как бы за документальной записью. Такие долгие зоны молчания, как, например, крупный план Жанны Моро, стоящей на фоне белого неба, были бы нелепы в театре. Шекспир написал бы яркие слова и метафоры, чтобы выразить то, что мы пытались передать силой молчания. Притом мы снимали не молчание и не японскую композицию пустого белого экрана, а взгляд ак­трисы и едва уловимое движение ее щеки, которые для меня были значимы, потому что она действительно и *именно в этот самый момент* переживала что-то и мне было интересно смот­реть на нее.

Эта документальность съемок, фиксирование того, что действительно происходит, имеет прямое отношение к средст­вам актерской выразительности: важно было запечатлеть на пленке глаза актера в нужный момент.

Мы сделали фильм за семь недель, и стоил он восемь­десят тысяч фунтов. Для Франции это большая сумма: я смог нанять лучших специалистов. Хотя много говорится о романской неделовитости и безалаберности, французы, как оказалось, ис­ключительно организованны, легки в общении, изобретательны, экономны, гибки в толковании профсоюзных привилегий и за­конов. Поэтому во Франции все можно сделать неизмеримо быстрее, чем в Англии или Америке.

И главное, конечно, это дешевизна производства, ведь цена его определяет меру творческой свободы. Одно дело, когда продюсеры начинают беспокоиться за судьбу своих денег, другое — когда продюсеры готовы пойти на риск. Бродвейские постановки рождаются в нездоровой атмосфере паники, потому что денежные ставки слишком высоки. Я провел целый год над подготовкой фильма одной англо-американской компании, ко­торый оказался слишком дорогим, чтобы быть эксперименталь­ным, и слишком дешевым, чтобы гарантировать суперпроизве­дение. Прорыв новой школы драматургов в Англии произошел во многом потому, что суммы, потраченные на неудачные эк­сперименты, не были смертельно велики. Новая волна во французском кино возникла потому, что фильмы делались за деньги, которые можно было вложить, не рискуя потерять сон.

Когда законченная картина была показана в Каннах, она вызвала противоположные оценки. Одних она сбивала с толку, раздражала, доводила до бешенства, в других находила своих страстных сторонников и поклонников. Для меня самым важным было то, что мое огромное желание снять фильм именно так, как я хотел, осуществилось.

Появившись на экране во Франции, фильм с одинаковой страстью и принимался, и отвергался. В Англии самая большая опасность при подобного рода экспериментах — всеобщее без­различие в начале работы и всеобщее безразличие после ее завершения. Нам бы не мешало быть в творческом отношении более “неугомонными”.

*1960*

### Экранизация “Короля Лира”

В “Короле Лире” мы не пытались представлять то, чего никогда не существовало. Например, в Англии никогда не было короля по имени Лир и по­добной истории никогда не случалось. Шекспир хотел показать одновременно несколько исто­рических периодов, и делал он это не в первый раз. Он часто вполне сознательно смешивал средние века или времена варваров и с эпохой Возрождения, и с елизаветинской эпохой. При­глядитесь к “Лиру”. В трагедии есть все. По содержанию — это варварское время, по утон­ченности диалогов — это шестнадцатый или даже семнадцатый век. В силу этого, готовясь к съемкам “Лира”, я, художники Жорж Вакевич[[111]](#endnote-112) и Адель Энгорд[[112]](#endnote-113), продюсер Майкл Биркетт за­ботились о том, чтобы не оказаться пленниками какого-то одного исторического периода.

Мы просматривали многочисленные ленты на историчес­кие темы и задавались вопросом, почему при самом тщатель­ном воспроизведении эпохи фильмы звучали фальшиво, почему они получались недостоверными. И пришли к выводу, что су­ществует очень простой закон, не имеющий ничего общего с тем, что диктуют вам исторические документы интересующей вас эпохи, даже если они вас вдохновляют. Если вы хотите поверить в исторический антураж, нужно уметь впитать в себя девяносто процентов того, что вы видите и знаете, не акцен­тируя на этом своего внимания. Возьмите, например, обед шестнадцатого или десятого века. Если вы воспроизведете его с музейной тщательностью, заботясь о каждой детали, вы впа­дете в фальшь. Все окажется совершенно недостоверным, сколько бы вы ни говорили, что двадцать высокооплачиваемых университетских профессоров работали над фильмом и все, что мы видим, исторически точно. Тут возникает парадокс: если вы хотите воспроизвести перед камерой какой-то исторический пе­риод, вы должны воспроизвести ваше представление о жизни того времени и, следовательно, позволить камере не фиксиро­вать внимание на каких-то вещах и деталях.

Тут действует закон, который может быть сформулирован так: чем глубже вы погружаетесь в отдаленное или неизвестное прошлое, тем меньше исторических предметов должно одно­временно появляться в поле зрения зрителя. Если вы хотите, чтобы отражение конкретного исторического периода, скажем, десятого века, показалось абсолютно достоверным зрителю двадцатого века, чтобы зритель воспринимал ту далекую реаль­ность так, словно речь идет о сегодняшнем дне, вы должны считаться с возможностями восприятия зрителя, а он может воспринять лишь сотую, если не тысячную долю исторических подробностей, которые вы намерены ему показать. Ведь в фильме воспроизводится не реальность, а только *впечатление* от реальности.

Конечно, тут возникает вопрос, как вычислить эту необ­ходимую сотую или тысячную долю. Мы взяли за основу то, что вытекает из природных условий жизни того времени. Мы пришли к выводу, что главной особенностью мира, в котором жил Лир, был контраст между теплом и холодом. Природа в пьесе выступает как нечто враждебное и опасное, с чем человек вынужден сражаться. В центре пьесы — буря, и с психологи­ческой точки зрения очень важен контраст между безопасным, замкнутым пространством и пространством диким, незащищенным. Это приводит нас к двум знакам безопасности: огню и меху. Дойдя в наших рассуждениях до этой точки, мы начали изучать жизнь эскимосов.

Большая часть реалистических элементов экранной вер­сии “Лира” почерпнута из жизни эскимосов и лопарей[[113]](#endnote-114), потому что за многие столетия их жизнь претерпела мало изменений, она до сих пор определяется природными условиями, контрас­том между теплом и холодом. Как только мы поняли, что можем позаимствовать визуальную сторону фильма из жизни общества, главная задача которого — выжить в тех самых климатических условиях, в которых развертывается действие “Лира”, мы сразу же обнаружили множество реалий, позволивших нашему вооб­ражению додумать многое другое. Повозка, в которой путешес­твует Лир, никогда не существовала, но мы придумали ее, ос­новываясь на том, что нам хорошо знакомо. Повозка — один из многих анахронизмов, которые мы ввели в фильм. Мы тща­тельно выверяли каждую бытовую деталь, и всякий раз, когда нам надо было выбирать между тем, что принадлежало дале­кому прошлому и выглядело необычно, и тем, что было нам близко и знакомо, мы отдавали предпочтение последнему.

Если вы — англичанин (а “Лир” — чисто английское про­изведение), вы без труда поймете, что действие фильма “Лир” происходит в Англии, которой больше не существует. За пос­леднюю тысячу лет английская сельская местность приобрела искусственный облик. Попытайтесь-ка сегодня найти на Британ­ских островах место, которое выглядело бы так, как Англия ты­сячу лет назад. Такого места нет. Как же тут быть? Конечно, можно было бы, вспомнив Эйзенштейна, добиться эпического размаха, создав впечатление бескрайности просторов. Но тут вы рискуете попасть в ловушку. Шекспир никогда не задержи­вается подолгу на одной сцене, его стиль постоянно меняется, от фразы к фразе, он, подобно маятнику, постоянно совершает движение от лирического к эпическому и обратно.

Поэтому ошибочно рассматривать “Лира” как чисто эпи­ческое произведение. У Шекспира ничего не бывает в чистом виде, чистоты стиля у него не существует. Каждая пьеса Шек­спира — соединение противоположностей. В “Лире”, как и в других пьесах, есть сочетание величия и человеческой просто­ты. Если бы мы позволили себе увлечься роскошными сценами а lа “Иван Грозный”, это могло бы произвести впечатление, но это был бы не Шекспир и не Англия. Мы же хотели, чтобы тут было нечто абсолютно английское, нечто возвышенное и мас­штабное, но в то же время человеческое и земное.

Вот почему мы были счастливы, когда нашли место для натурных съемок в Ютландии, которая больше всего похожа на Англию далеких лировских времен.

Мы не пользовались цветом по очень простым и понятным соображениям, вытекавшим из моего опыта театральной поста­новки “Лира”. “Лир” и без того очень сложное произведение, и если вы добавите сюда еще хоть одну каплю сложности, вы совершенно задохнетесь. Черно-белый фильм проще для восприятия, он позволяет зрителю быть более сосредоточенным. Цвет хорош, когда вы достигаете с его помощью каких-то кон­кретных результатов. Цвет нужен для того, чтобы что-то доба­вить, а здесь у нас и так всего достаточно. Конечно, сегодня очень трудно найти деньги на черно-белый фильм, и на нас оказывали давление, чтобы мы делали фильм в цвете. Аргу­менты были знакомыми: мол, и цветной фильм можно сделать стилистически строгим. Но это не так. Даже если вы исполь­зуете сближенную гамму тонов, то в результате получится нечто элегантное, приятное и изящное, что для “Лира” не годится.

То же самое относится к музыке. Назначение музыки — что-то добавлять к фильму. Но в этом сюжете важную роль играет молчание, и роль эта так же конкретна, как роль музыки в каком-нибудь другом сюжете.

Таким образом, готовясь к съемкам, мы последовательно отказывались от излишеств — в декорациях, костюмах, цвете, музыке.

Того же принципа мы придерживались во время съемок. Ни одну из пьес Шекспира нельзя назвать реалистической. Это сложные, уникальные художественные творения. В них присут­ствуют стилистически разнородные элементы, сплетенные в единое целое. Именно эта стилистическая разнородность и обеспечивает их художественное богатство. Чтобы воспроизвести эту мозаику, мы пытались избежать какого-то определенного киностиля. Некоторые сцены были вполне реалистичны, как, на­пример, начало пьесы, где Шекспир задает обстоятельства тра­гедии. Но потом интерес все больше и больше сосредотачива­ется на характерах персонажей и их внутренней жизни, и ма­нера шекспировского письма становится все более импрессионистичной и лаконичной.

Невозможно втиснуть в двухчасовой фильм все то, что составляет пятичасовой спектакль. Поэтому мы попытались свести до минимума текст, уплотнить события и найти худо­жественный язык, который был бы адекватен шекспировскому грубому, неприглаженному, проницательному и будоражащему видению мира.

*1971*

**Скажи мне неправду[[114]](#endnote-115)**

В ходе интервью я задавался вопросом, почему Барбара так напряжена. Четвертый раз я участвую в ее телевизионной программе. Она — привлека­тельная блондинка, ей нравится мой фильм, и я рад, что беседую с нею в Нью-Йорке. Как только заканчивается передача, ее зовут к те­лефону. Когда она возвращается, у нее дрожат руки. Оказывается, поток ругательств обрушил­ся на нее из далекого Питтсбурга: “Я думал, ты — милая девушка, а теперь вижу, что учас­твуешь в этом грязном, отвратительном спек­такле”. Мы говорили о Вьетнаме. “Почему ты не спросила этого англичанина о зверствах Вьетконга? Почему ты не сказала: ну а как на­счет Вьетконга?” Барбару трясет. “Может быть, он прав. Может быть, мне не следовало... мы должны быть объективны...”

Мы идем по коридору, чтобы сделать еще одно интервью для радио. Загорается зеленый свет. Мы в эфире. Я смотрю сквозь микрофон на Барбару. Ее лицо ничего не выражает. Пер­вый вопрос задается суровым и бесцветным го­лосом: “А что вы думаете о зверствах другой стороны?” На следующее утро во время телевизионной программы она и ее партнер по бей­сболу вынуждены принести свои извинения те­лезрителям, которые звонили весь день по телефону и жаловались. “Надо, конечно, выслушать все заинте­ресованные стороны, но я не согласна ни с одним словом, сказанным ими”.

Два милых человека, Боб и Лу, седые, опытные журна­листы — рукопожатия теплые, а взгляд мягкий, но напряжен­ный. Пока устанавливаются камеры, они рассказывают мне об ужасах Вьетнама, о своей тревоге, о днях, проведенных с во­йсками ООН. Эта война, говорят они, сама по себе настолько омерзительна, что даже напалмовые бомбы не способны при­бавить ужаса. Затем на нас наводят камеры, и они начинают играть официальные роли. “Мистер Брук, в вашем фильме вы приводите цитату из книги об американских пытках. Но почему во имя справедливости вы не цитируете...?” “А что вы можете сказать о зверствах Вьетконга?” “Что, если бы нацистская Гер­мания...?”

Я хочу со злостью нанести ответный удар, но что-то ос­танавливает меня. Передо мной не ястребы. Взгляд мягкий, но напряженный: у них есть своя правота. Пожалуйста, подойдите к проблеме с двух сторон, тогда это не будет выглядеть так ужасно. Продемонстрируйте объективность.

Объективность. День за днем мы возвращаемся к этой теме. Конечно, говорят они, из двух черных не сделаешь одного белого человека, и не думайте, что мы не понимаем, что спо­собна натворить война. Но почему вы набрасываетесь только на нас? Почему вы, англичане, пикетируете только наше по­сольство? Почему вы не протестуете против зверств другой сто­роны? Почему вы не вините Хо Ши Мина?

Я отвечаю, что нас беспокоит Америка, потому что она — часть и нашего общества, зверства, совершаемые ею, совер­шаются от имени обеих стран. Да, но все равно, говорят они, в вашем фильме ощущается излишняя предубежденность — вы судите нас несправедливым судом. “О каком суде вы говори­те? — спрашиваю я, и спрашиваю без тени издевки. — Как только слышишь слова “сопротивление агрессии”, “положить предел”, становится трудно оправдать все это”.

“Мистер Брук, но ведь мы в свое время пошли и спасли Англию и Францию от немцев?”

“Я хочу задать вам очень простой вопрос. Если бы Ве­ликобритания распустила свою армию, а затем однажды на нее напали бы...?”

Слова, слова, вопросы, ответы, те и другие вполне логичны, до тех пор, пока не превращаются в формулу, в закли­нание.

День за днем, снова и снова, с агрессивностью и добро­желательностью, резкие, напряженные молодые люди и газет­ные корреспондентки средних лет спрашивают: “Зачем вы сде­лали этот фильм?” Потом они добавляют, иногда с сарказмом, но чаще с какой-то отчаянной надеждой: “Вы думаете, что он поможет покончить с войной?” Я задаю себе тот же вопрос. Что мы можем сделать?

Говорят, что “Женитьба Фигаро” дала толчок Французской революции, но я не верю этому. Я не верю в то, что пьесы и фильмы, произведения искусства способны так воздействовать на людей. “Ужасы войны” Гойи и “Герника” Пикассо всегда были великими образцами антивоенного искусства, тем не менее практических результатов они не дали. Возможно, сама поста­новка вопроса фальшива. “Остановит ли этот акт протеста это убийство?” — спрашиваем мы, зная, что не остановит, однако немного надеясь на то, что каким-то чудом остановит. Но это не случается, и мы чувствуем себя обманутыми. И задумываемся: стоит ли тогда этот акт совершать?

Летом 1966 года группа актеров, драматургов, режиссе­ров, музыкант и художник встретились в Королевском шекспи­ровском театре, чтобы начать работать над тем, что в конце концов превратилось в спектакль под названием “Мы”. С нашей стороны это не была акция — это была реакция. Реакция на войну во Вьетнаме, от которой никуда было не деться, которая не оставляла нас в покое. Выбора не было. Перед нашим взо­ром все время вставала картина (это беспокоит и многих аме­риканцев): на улице кого-то убивают, а сидящие у окна на это спокойно смотрят. Я хочу сказать, что мы не хотели сидеть молча у окон, хотя избранный нами способ действия был, воз­можно, не более, чем невнятным криком. Я объясняю это, и слушающий меня кивает головой, не убежденный моим дово­дом. Я понимаю, говорит он, это просто эмоциональная реак­ция.

“Эмоция” — самое расплывчатое из всех слов, к тому же оно часто употребляется в сочетании со словом “просто”. Про­сто эмоциональное отношение, просто эмоциональный довод. Чем интеллигентней человек, тем меньше он доверяет эмоциям. И это естественно: фашизм научил остерегаться эмоциональных ловушек. Однако, обесценивая чувство и делая ставку на разум, мы попадаем в другую ловушку.

В пьесе “Мы” Денис Кэннен писал: “Война ведется разу­мом: статистиками, физиками, экономистами, историками, пси­хиатрами, математиками, экспертами по всем вопросам, теоре­тиками во всех сферах деятельности. Профессора являются со­ветниками президента. Даже зверства можно оправдать логи­кой”.

Я обсуждаю это с Марреем Кемптоном, возможно, самым проницательным из журналистов-политологов, и он констатирует простой факт: “Те, кто у нас в Америке обсуждают проблему Вьетнама, думают, что участвуют в большой дискуссии. И за­бывают, что это война”. “Дискуссия” — вот оно, то самое слово. Для многих оно — ободряющий аккомпанемент бесконечных разглагольствований.

“Послушайте его точку зрения”, “Вы вправе иметь свой собственный взгляд на вещи”, — даже самые встревоженные, самые отчаявшиеся от невозможности быть услышанными, воз­действовать на ход событий, все же утешаются тем, что есть свобода слова. Общество, где можно говорить обо всем, не может быть нездоровым, говорят они, это не нацистская Гер­мания. Но этот вроде бы разумный довод не убеждает, потому что везде слышишь разговоры о всевозрастающей самоцензуре, вроде той, с которой я сталкивался в телевизионных програм­мах, — цензуре, основанной на собственной безотчетной бо­язни. Эта самоцензура мешает людям не столько говорить прав­ду, сколько слушать ее. Самые большие дебаты ничего не при­носят. Уговоры не уговаривают. При всем обилии газет и мас­совых изданий поражаешься тому, как невелико желание людей быть информированными. Благодаря спутниковому телевидению улицы Сайгона переносятся в наши дома, но ужасы, на них происходящие, в нас не проникают. “Наше безразличие к про­исходящему просто непристойно, не менее, чем безразличие к концлагерям второй мировой войны, — заключает Маррей Кемптон. — Потому что на этот раз все видят происходящее, все знают о нем”. Все. Мне кажется, он говорит не только об аме­риканцах.

На самый подозрительный вопрос было ответить легче всего. Где мы взяли деньги? Деньги на фильм поступили не из Англии, не из Европы, не из Голливуда, не от какого-нибудь продюсера, потому что все продюсеры отвергли этот проект. На помощь пришли семьдесят обыкновенных американцев, вра­чей, бизнесменов, которые почувствовали, что необходимо сде­лать этот фильм.

Один из “ястребов”, который “не боялся правды”, пригла­сил нас за свой счет во Вьетнам, но не там развертывалась наша история. Одно из предполагаемых названий нашего спек­такля было “Вьетнам. Место действия — Лондон”. Мы были похожи на тех, кто берет пробу океанской воды для определе­ния ее химического состава, зная при этом, что под микро­скопом обнаружит знакомые элементы.

В Англии в конце спектакля наступало молчание, возни­кало определенное напряжение между полюсами — США и мы здесь, Вьетнам и Лондон. Актеры прекращали играть и засты­вали, переключая внимание на самих себя, оценивая то, что произошло в течение прошедшего дня и с какими мыслями и чувствами они пришли к концу спектакля. Однако какая-то часть публики усматривала в этом враждебность, самооправдание и обвинения в адрес зрителей. Некоторые считали такое поведе­ние актеров оскорбительным, воспринимали его как уход от во­проса. Некоторые находили тут оголтелую коммунистическую пропаганду. Сартру казалось, что он видел, как падал красный занавес, и он написал об этом. Одна дама вскочила на сцену, чтобы не дать актеру сжечь бабочку, и выкрикнула: “Видите, вы можете что-то сделать!” Иногда после такого десятиминут­ного молчания актеров совершенно незнакомые люди начинали общаться друг с другом и уходили вместе. Молчание станови­лось чем-то вроде зеркала, в котором каждый, кто хотел, мог увидеть собственные предрассудки.

В фильме мы видим, как в Сайгоне монах в полном мол­чании кончает жизнь самосожжением. Таким же образом и тоже в полном молчании кончает жизнь самосожжением квакер в Ва­шингтоне. В Лондоне молодой человек и девушка не могут за­ставить себя заговорить. Сидящие у окна не могут издать ни одного звука. Разве все они молчат одинаково?

“Плохой вкус, доходящий до непристойности, — заявляет газета “Крисчен Сайенс Монитор”. — Фильм — антиамерикан­ский”. Это слово всякий раз ранит меня. Я никак не могу счи­тать себя ни противником этого народа, ни противником этой страны, в которой часто бываю и которую люблю.

Этот фильм часто называют антивьетнамским, и это удив­ляло меня, пока я не понял, что “антивьетнамский” на языке телевидения означает „против войны во Вьетнаме”. “Антивьет­намский” на самом деле означает “провьетнамский”. То же самое со словом “антиамериканский” — это телевыражение, которое следует понимать как “протест против разрушения американского идеала”. Оно означает “проамериканский”. Зрителям Северной Каролины это ясно. Мы показывали наш фильм в университете Дьюка (кстати, ректор Мичиганского университета в частном порядке обратился к организатору показа фильма в США с просьбой отменить там его демонстрацию), и здесь снова окунулись в атмосферу сочувствия, тепла, живого инте­реса, понимания, энтузиазма — и, разумеется, отчаяния.

Проведя день в такой атмосфере, начинаешь думать, что подавляющее большинство людей скоро займет антивоенную позицию. Из Америки можно увезти любое впечатление, это зависит от того, с кем последним вы разговаривали. Можно сказать, что Вьетнам тут затмевает все, а можно сказать, что война никак не влияет на здешнюю жизнь, и то и другое ока­жется правдой.

Больше всего огорчает то, что мало кто в США способен посмотреть дальше вьетнамской войны, представить себе, каким станет мир после наступления мира. Многие полагают, что рано или поздно вьетнамскую ошибку исправят и вернутся старые добрые времена. Как в истории Бонни и Клайда[[115]](#endnote-116), где воплощен имидж страны — стрельба из окна машины, удар, скрежет, треск, окровавленные тела, а в следующий момент на шоссе светит солнце, и кровь уже в прошлом, ее нет, и все здесь дышит теплом, молодостью, красотой, впереди — светлое бу­дущее. Нет конца, нет остановки, нет смерти.

Правда — радикальное средство. В ней таится опасный эффект снежного кома. Правда кажется обидной, когда люди или целые нации привыкли к неправде. Нация, которую убедили в том, что она не может причинить зла, когда речь идет о борьбе с коммунизмом, с болью и ужасом реагирует на про­игранное сражение с Вьетнамом. Люди, сидящие в моем но­мере, некоторое время молчат, затем репортер шутит: “Нажмем кнопку: «Скажи мне неправду о Вьетнаме, потому что правда заставляет меня нервничать»”. Все смеются. Можно снова фан­тазировать. Во Вьетнаме больше нет войны.

*1968*

### “Встречи с необыкновенными людьми”

Этот фильм представляет собой рассказ — рассказ не вполне достоверный в чем-то, по-восточному мудрый и чуть приукрашенный, в чем-то точ­ный, в чем-то нет, в чем-то соответствующий жизни, в чем-то нет. Он — как легенда о да­леком прошлом, у него одна цель: последова­тельно рассказать о поисках исследователя, ко­торый и является главным героем картины.

Фильм по своей структуре отличается от книги Георгия Гурджиева[[116]](#endnote-117) “Встречи с необык­новенными людьми”. Исследователь начинает свой поиск, постепенно меняется характер этого поиска, его интенсивность, тональность, но он все время движется вперед. Динамика поиска — вот то главное, за чем должен сле­дить зритель. Он должен погрузиться в этот процесс и не стремиться разгадывать причины неожиданных логических переходов. Если он поймет художественный закон фильма, у него не будет трудностей с его восприятием.

Когда мы работали над фильмом, нас многие спрашивали: можно ли в художествен­ном фильме передать состояние духовного раз­вития человека, показать духовного наставни­ка? Актер, способный стать исключительным человеком, не может за два или три месяца репетиций превратиться в такого человека и оставаться им в течение всего съемочного пе­риода, месяц или год, но он может сохранить это состояние во время съемки отдельного кадра, и это будет правдой. Ложью было бы, если бы он, закончив съемки, собрал группу и стал ее духовным наставником. Пока же он находится перед камерой, понимая, что в его распоряжении небольшой отрезок времени между ко­мандой “Мотор” и командой “Стоп”, он может быть правдивым. Благодаря тому, что он актер, на какой-то момент он может выйти за пределы своего “Я” и пуститься в свободное плавание.

Так вот, когда я впервые познакомился с книгой Гурджиева “Встречи с необыкновенными людьми”, я понял, что в ней есть сюжет, с которым очень важно познакомить широкую ауди­торию конца двадцатого века. Книга доступна ограниченному кругу людей, фильм же, я чувствовал, способен расширить этот круг, каждый сможет найти в нем что-то ему близкое. В центре книги — молодой человек, которого я могу назвать героем на­шего времени, сущностным человеком, потому что главное в нем — жажда познания, его мучают вопросы, ответы на кото­рые пока никем не получены.

Тут есть сюжет, способный всех нас увлечь и взволновать. В книге рассказывается о том, как воплощается жажда позна­ния, что такое исследователь, какими качествами он должен обладать, какие препятствия встречаются на его пути к цели и как они преодолеваются. Но вот что самое интересное. Мы на­ивно полагаем, что наступит конец этому сюжету — цель будет достигнута, ответ на вопрос будет найден. И действительно его находят, но только для того, чтобы идти дальше и искать ответ на следующий вопрос.

Случается так, что какая-то встреча может изменить тебя. Действительно может, если человек, которого ты встретил, ду­ховно богаче тебя и готов поделиться с тобой этим богатством. Что такое необыкновенный человек? В сущности, каждый чело­век является необыкновенным, только он не знает об этом. Если фильм даст возможность почувствовать это, значит мы не зря потратили время.

*1970-е*

# IX. ВХОДЯ В ДРУГОЙ МИР

### Маска — выход из нашей оболочки

Совершенно очевидно, что существуют разные маски. Бывают маски, которые несут в себе нечто бла­городное, таинственное, необычное, и бывают маски, несущие в себе отвратительное, гряз­ное, тошнотворное, что весьма распространено в западной художественной практике. Эти маски похожи друг на друга, потому что ту и другую надевают на лицо, но в то же время они отличаются друг от друга, как здоровье от болезни.

Есть маска жизнетворная, положительно влияющая и на того, кто ее надел, и на того, кто на нее смотрит. И вместе с тем есть маска, которая сделает уродливое человеческое су­щество еще более уродливым. И реальность из-за этой маски покажется зрителю вдвойне уродливой. Ут­верждение, что все мы носим маски, стало расхожей баналь­ностью. Но если все-таки серьезно задуматься над этим и по­наблюдать за реально происходящим в жизни, то можно убе­диться в том, что за так называемым обычным выражением лица что-то скрывается, что постоянно создается ложное впе­чатление о подлинном внутреннем состоянии человека и, сле­довательно, лицо становится маской. Слабый человек “надева­ет” на себя лицо сильного человека, или наоборот. Повседнев­ное выражение лица либо скрывает правду, либо заведомо лжет. И в том и в другом случае это маска. Тут впору задаться вопросом: если лицо работает так же успешно, как маска, какой смысл надевать маску?

Два типа маски, ужасная и хорошая, действуют совер­шенно различным способом. В западном театре пользуются преимущественно ужасной маской. Придумать маску обычно просят художника. Он создает ее, основываясь на собственной фантазии. Из миллионов самых различных масок, лежащих в его подсознании, возникает одна. А когда она готова, он на­девает ее на другого. Возникает двойная ложь — один лжет через внешний образ другой лжи. Ложь эта тем более отвратительна, что ее источником является подсознание, иначе го­воря, иллюзия. Вот почему почти все маски, которые вы видите в балете и других подобных жанрах, несут в себе нечто болез­ненное, они являют нам картину какого-то индивидуального под­сознания в застывшей форме. Вы видите снимок картины чего-то неживого, принадлежащего области скрытых психологических переживаний и страхов.

Традиционная маска создается прямо противоположным образом. Она по сути вовсе не является маской, а представляет собой слепок с природы. Иными словами, традиционная маска — это портрет человека без маски.

Например, балийские[[117]](#endnote-118) маски, которые мы использовали в “Беседе птиц”, реалистичны: в отличие от африканских масок человеческие черты тут не искажены. И видно, что у человека, создавшего их, точно так же как у того, кто лепил головы кукол Бунраку, за плечами тысячелетняя традиция, наблюдения за че­ловеческими типами, запечатленные с такой точностью, что когда мастер, делающий с них копии из поколения в поколение, отступает от оригинала хоть на шаг, то он передает уже не сущностный тип, а свою оценку его. Если же он остается верен традиции, он передает психологическую квинтэссенцию типа. И это уже не маска, а анти-маска.

Традиционная маска — это настоящий портрет, портрет души, фотография того, что редко видишь, что встречается только в высокоразвитых человеческих существах: оттиск, яв­ляющийся точным и тонким отражением внутренней жизни. Это маска здорового человека. На этой усохшей голове нет печати смерти. При всей ее неподвижности она дышит жизнью. Если артист проводит определенную подготовку, то с того момента, когда он надевает маску, она начинает жить и менять свое выражение. Маска такого рода обладает исключительным свой­ством: как только ее надевают на человека, чувствующего ее характер, она приобретает способность бесконечно менять свое выражение.

В этом мы убедились на репетициях с масками. Когда маска висит на стене, можно, посмотрев на нее, сказать, на­пример: “Это гордый человек”. Но вот вы надели ее, и теперь уже не скажешь: “Это гордый человек”, потому что у нее может появиться, скажем, выражение смиренности. Огромные глаза маски могут выражать вначале агрессивность, а потом страх. Маска бесконечно меняется, но эти изменения происходят пре­жде всего *внутри* человека под маской, чья природа постоянно раскрывается, в то время как маска призвана, казалось бы, ее скрывать. Таким образом, первый парадокс заключается в том, что истинная маска является выражением лица под маской.

Одно из первых потрясающих упражнений, используемых во многих театральных школах, где занимаются масками, за­ключается в том, что на кого-нибудь надевают простую, чистую, белую маску. Момент, когда вы таким образом отнимаете у кого-то лицо, производит впечатление шока: вдруг выясняется, что то, с чем человек живет и что он знает, больше не сущес­твует. Возникает чувство высвобождения.

Это одно из тех великих упражнений, которое производит неизгладимое впечатление на всякого, кто делает его в первый раз: вдруг тебе дают возможность ощутить себя свободным от жестокого контроля. Вместо того, чтобы объяснять актеру, как ему ощутить свое тело, наденьте на его лицо кусок белой бу­маги и скажите: “Оглянись”, и он обязательно почувствует то, о чем обычно забывает. Он освобождается от того, что посто­янно контролирует его действия.

Но вернемся к балийским маскам. Когда их привезли, балийский актер, который был с нами, разложил их в репетици­онном зале. Артисты набросились на них, надели, стали рас­сматривать друг друга, хохотать, глядеть в зеркало, дурачить­ся — как дети, когда перед ними открывают сундук с костю­мами. Я смотрел на балийского актера. Он был в ужасе, он был потрясен — для него маски были священны. Он посмотрел на меня умоляющим взглядом, я резко всех остановил и на­помнил о том, что это не маски из рождественской хлопушки. Но стало ясно, что за какие-то считанные минуты маски утратили свое священное свойство, потому что они способны принимать разные условия игры. В том-то и дело, что пока артисты дурачились, эти маски действительно были похожи на те, что достают из рождественской хлопушки, они транслиро­вали то содержание, которое в них вложили. Маска — это всег­да улица с двусторонним движением: она вбирает импульсы и посылает их. Идеальная маска подобна совершенной эхо-каме­ре, где звук, поступающий в нее, и звук, выходящий из нее, идентичны. Если же этой идентичности нет, то возникает кривое зеркало. В данном случае, когда актеры сообщали маскам ис­каженный импульс, они принимали искаженное выражение. Как только они изменили свое отношение к маскам, те стали вы­глядеть по-другому, и актеры в них *чувствовали* себя тоже по-другому.

Великая магия маски, действие которой испытывает на себе каждый актер, заключается в том, что, надев маску, он не может сказать, как она на нем выглядит, какое он производит впечатление — и тем не менее, он знает это. Я сам часто надевал маски, когда мы с ними работали, чтобы испытать это необыкновенное ощущение. Работаешь в маске, а потом те, кто тебя видел, говорят: “Потрясающе!” Ты же просто носишь ее и совершаешь какие-то движения, не зная, возникают ли какие-то связи или нет, понимая только, что маске нельзя ничего навязывать. Это понимание возникает на рациональном уровне. Другое дело — чувствительность к маске, она возникает и раз­вивается каким-то другим образом.

Один из приемов балийского театра заключается в том, что сначала актер смотрит на маску, держа ее в руках. Смотрит на нее долго, пока не начинает ощущать ее отчасти как свое собственное лицо — отчасти, потому что он хочет, чтобы маска жила своей жизнью. Постепенно он начинает двигать руками, так что маска начинает оживать, наблюдает за ней и... вжи­вается в нее. А затем может произойти то, чего наши актеры даже и не пытались добиться (это редко получается даже у балийских актеров), а именно — начинает меняться дыхание: с каждой новой маской актер начинает дышать по-другому. Каж­дая маска представляет какой-то человеческий тип, с его телом, темпом и внутренним ритмом и, следовательно, только ему свойственным дыханием. И когда актер начинает чувствовать это и в его руке возникает соответствующее напряжение, его дыхание меняется, пока определенный *объем* дыхания не рас­пространяется по всему телу актера. И когда наступает это со­стояние, он надевает маску. Тогда-то и происходит преображе­ние.

Наши актеры не могут работать таким образом. И не до­лжны, потому что эта техника связана с определенной тради­цией и определенным способом обучения. Но работая по-дру­гому (потому что они не способны играть на таком крайне слож­ном инструменте, как балийская маска), они могут развить у себя чувствительность к маске, не сознавая при этом, правиль­ные ли или неправильные формы возникают у них. Актер берет маску, изучает ее, и в тот момент, когда он надевает ее, лицо его слегка меняется и приближается к форме маски. Надевая маску, он сбрасывает одну из своих собственных масок. Про­межуточная маска из плоти и крови исчезает, актер вступает в непосредственный контакт с лицом, которое принадлежит дру­гому, ярко выраженному человеческому типу. А способность быть лицедеем (без этого он не был бы актером) дает актеру возможность *стать* этим человеком.

Итак, в этот момент он в роли. Маска становится *его* ролью, и как только он принимает ее на себя, она оживает и уже не является застывшей материей, а способна откликаться на любые обстоятельства. Надев маску, актер настолько вжи­вается в образ, что если кто-то неожиданно предложит ему чашку чая, его реакция будет реакцией этого другого человека, и не условной, а по существу. Например, если на нем надета маска гордого человека, то, следуя условному представлению об этой маске, артист скажет: “Уберите свой чай!” В жизни же даже гордый из гордых скажет: “О, благодарю вас” и возьмет чашку, не выдавая сути своего характера.

Когда западный актер берет в руки балийскую маску, он не должен следовать балийской традиции и технике, потому что он от нее далек. Он должен отнестись к маске точно так же, как он относится к роли. Роль — это встреча с художественным потенциалом актера. Она еще и катализатор, ускоряющий peализацию этого художественного потенциала. И результаты такой встречи, естественно, оказываются разными. Возьмем такую ве­ликую роль, как Гамлет. Природа Гамлета, с одной стороны, диктует совершенно определенные требования к роли: есть слова, и они не меняются из поколения в поколение. В то же время, как и маска, внешне являя собой определенную форму, роль может иметь самые разные воплощения. Она лишь кажется застывшей. На самом деле, будучи катализатором, при столк­новении с человеческим материалом, то есть с актерской ин­дивидуальностью, роль всякий раз обретает новые свойства.

Встреча актерской индивидуальности с ролью порождает целую серию комбинаций. Восточный актер, например, балийский, может сыграть Гамлета, разумеется, если он наделен чув­ствительностью, открытостью, если у него есть желание дерзать и тому подобное. Вкладывая свое человеческое понимание в роль Гамлета, крупный балийский актер непременно создаст что-то совершено отличное от созданного Джоном Гилгудом, хотя он имеет дело с тем же материалом. Ведь это будет другая встреча в других обстоятельствах.

Но вернемся к нашему опыту с масками, к “Беседе птиц”, и к тому, почему нам было *необходимо* воспользоваться мас­ками. Мы всегда их избегали. Я ненавижу маски в театре и раньше никогда ими не пользовался: мне пришлось бы иметь дело с уже готовыми западными масками, либо просить кого-либо сделать новые, а мне была чужда сама идея использовать одну субъективность для выражения другой, ибо это было бы совершенно бессмысленно. Поэтому вместо масок мы исполь­зовали лицо актера — разве есть инструмент лучше? Но пока мы не начали использовать маски, мы заботились о том, чтобы в лице актера проступала его индивидуальность, а это значит: какой бы техникой он ни пользовался, важно одно — освобо­диться от собственных масок.

Невозможно выявить индивидуальность преуспевающего телевизионного актера, не погрузив его в трудный и, возможно, опасный процесс освобождения от масок-штампов. Ведь пред­ставление о том, что его успех и профессиональное благопо­лучие прочно связаны с его конкретным обликом, так глубоко въелось в его сознание, что он не захочет расстаться с маской, которую носит даже в жизни. Но актер молодой, желающий развиваться, может осознать, что пользуется штампами, и по­пытаться освободиться от них. Совершив это усилие, он сделает свое лицо более ясным зеркалом — добьется чистого и точного отражения того, что происходит у него внутри. Лица многих людей скорее отражают их внутреннее состояние, чем скрывают его. Использование актера в его “натуральном” виде, без грима, без костюма, стало характерным для экспериментального театра за последние двадцать лет. Ее породило стремление выявить природу актера, и то же самое можно увидеть в лучших актер­ских работах в кино. Актер дает проявиться тому, что таится у него глубоко внутри, едва уловимое движение ресниц стано­вится зеркалом того, что происходит в его душе. Таким обра­зом, через тренинг, направленный на выявление не *актерской личности, а человеческой индивидуальности,* мы добиваемся того, что лицо становится чувствительным инструментом — в меньшей степени маской и в большей степени отражением че­ловеческой индивидуальности.

Однако мы обнаружили — потому-то мы и обратились к маскам — что наступает момент, когда актер наталкивается на ограниченность своих человеческих, природных возможностей. Артист может легко и свободно импровизировать лишь в пре­делах, установленных его талантом. Поэтому в отношении вы­бора ролей его возможности могут быть ограничены. Скажем, ограниченность его таланта может не позволить ему свободно импровизировать в роли короля Лира, и он не выйдет за рамки своего личного опыта. Талантливый актер может добиться не­малой внешней выразительности, и его лицо будет отражать все, что находится в пределах свойственных ему эмоций, ре­акций и опыта. Но его таланта может не хватить на то, чтобы передать просветленность старого дервиша в “Беседе птиц”. Он может хорошо понимать, о чем идет речь, может проникнуть в содержание изображаемого, но при этом не иметь той при­роды, которая позволила бы ему без опоры на какие-либо об­разы, без оглядки на роли из древнегреческих или шекспиров­ских трагедий, лишь с помощью мысли и чувства преобразить свое лицо.

И вот тут-то обнаруживаешь, что мастерство нашего ак­тера (очевидно, надо смотреть правде в глаза) не может срав­ниться с мастерством создателя масок, которого питает тыся­челетняя традиция. Итак, актер, перед которым поставлена за­дача сказать “Однажды жил-был дервиш...” и предстать перед зрителем с лицом дервиша, способен сделать лишь один шаг в том направлении, в котором надо сделать тысячу шагов. А надевая традиционную маску, он вырывается вперед, на расстояние, равное световому году, потому что маска дает ему ту энергию, которой он не обладает.

Для того, чтобы связать все это с проблемой ритуаль­ности в театре, стоит снова вспомнить спектакль “Беседа птиц”. Мы убедились в том, что получается гораздо лучше, когда ар­тист берет в руки изображение птицы и обозначает ее полет, чем когда он хлопает руками, имитируя взмахи крыльев. На какое-то мгновение вам нужен образ полета, однако в следу­ющий момент эта потребность исчезает, вы уже хотите видеть человеческие проявления, и возвращаетесь к актеру. Точно так же мы обнаружили, когда репетировали с масками и без масок (именно поэтому мы то надеваем их, то снимаем), что бывают моменты, когда естественное, обычное лицо актера оказывается более уместным, чем маска, потому что нам не хочется все время видеть утрированные черты лица. Это как в литературе: бывает, что хороший стиль возникает благодаря использованию простых слов, но бывает, что без яркого эпитета предложение не достигает нужного звучания. Маска и становится тем эпи­тетом, который как бы приподнимает все предложение.

Речь пока идет о так называемых реалистических или на­туралистических масках. Что меня поразило, когда я впервые увидел балийские маски? То, что порожденные специфической, местной культурой, они не выглядят сугубо восточными. Когда вы смотрите на эти маски, вы видите прежде всего Старика, Красивую девушку, Грустного человека, Удивленного человека и только потом замечаете: ах да, это восточные маски. Вот почему мы и сочли возможным использовать балийскую маску в персидском сюжете, что с пуристской точки зрения является недопустимым, святотатством, абсолютным пренебрежением традицией. В теории — да, но когда вы имеете дело с сущ­ностными категориями, то, как в кулинарном деле, теоретически несочетаемое сочетается очень хорошо на практике. Поскольку эти маски выражали специфические человеческие свойства через свойства *универсальные* и соотносились с определенным текстом, рассказывающим об определенных специфических че­ловеческих проявлениях, маски и рассказ сочетались, как хлеб и масло, и в этом не было смешения традиций, поскольку тра­диция здесь ни при чем.

Ненатуралистические маски — очень тонкая вещь. Их можно разделить на две категории. Есть маски со своего рода внутренним кодом, они словно текст на иностранном языке — их смысл настолько закодирован, что если не знаешь кода, то теряется девять десятых их содержания. Они производят на вас впечатление, но не более того. Некоторые африканские или но­вогвинейские маски, например, способны произвести сильное впечатление, но их реальное воздействие и смысл трудно уло­вить, не зная традиции, стоящей за ними, и причин их появ­ления. И я думаю, тут очень легко впасть в сентиментальность по отношению к маскам, как это бывает, когда покупают маску, чтобы повесить ее на стену. Да, это прекрасное настенное ук­рашение, но сколько интересного и ценного они могли бы нам рассказать, если бы мы сумели их прочесть.

Другой тип ненатуралистической маски отражает особым образом внутренний опыт человека, не затрагивая его психо­логического опыта. Вам может показаться, что это уже знакомая вам маска — из тех, что представляют основные человеческие типы с помощью точного, реалистического воспроизведения че­ловеческих черт. Но затем вы увидите, что она передает и некую божественную сущность, таящуюся внутри каждого чело­века: согласно древним верованиям, существовало множество божеств и частичка каждого вселялась в душу человека.

Вот, например, есть маска, выражающая основную идею материнства. Это не просто Святая дева с младенцем, благос­тная мать с добрым взглядом. Это уже шаг к иконе, где изо­бражено нечто сущностное и основополагающее, где меняются пропорции, исчезает натурализм. Или возьмите статуи, где глаза в пять раз больше носа. Маска, выполненная в таком ключе, обладает огромной степенью обобщенности и точной знаковостью — ее можно использовать в театре.

Бывает маска, в обыденном смысле не похожая на чело­веческое лицо — как на картине Пикассо, где мы видим пять пар глаз и три плоских носа, — но если ее надеть на человека, чувствующего ее природу, она будет выражать один из аспектов человеческого бытия, чего в определенном смысле актер изо­бразить не может, ибо он не способен до такой степени уйти от самого себя. Разница тут такая же, какая существует между обычной речью и поэтическим текстом, между выразительным чтением и мелодекламацией. Работа с такой маской для актера будет означать шаг к более мощному, менее бытовому выра­жению человеческой сущности, и при этом его игра не пере­станет быть реалистичной, если он будет следовать правде че­ловеческой природы. Такими масками я бы хотел воспользо­ваться, хотя это *крайне деликатное дело.* С тревогой и любопытством я раздумываю о том, чтобы попробовать сделать это в “Махабхарате”.

У нас есть одна балийская маска такого рода, маска с очень свирепым изображением дьявола, мы все пользовались ею во время репетиций, и каждый ощущал, что она испускает энергию, как только ее надеваешь — у актера возникал другой масштаб мыслей и чувств. В “Махабхарате” нам надо будет найти сценический эквивалент изображения бога. Совершенно очевидно, что актеру смешно притворяться богом. В постанов­ках “Бури” девушки пытаются изображать богинь, и это всегда выглядит ужасно. Поэтому тут надо обратиться к сторонней по­мощи, и первым помощником окажется маска, потому что она несет в себе ту силу и энергию, которыми не обладает актер. Я никогда не видел, чтобы западный театр использовал маски подобным образом, и мне кажется, очень опасно делать это без предварительных экспериментов и тщательного продумыва­ния. На Востоке и в Африке маска такого типа используется преимущественно в ритуальных обрядах, но в определенном смысле с той же целью, что и в театре, а именно — изобразить абстрактные понятия, иначе называемые божественными сила­ми, с тем чтобы они обрели плоть и кровь.

Я думаю, это можно сформулировать так: натуралистичес­кая маска выражает сущностные человеческие типы, ненатура­листическая — воплощает природные и божественные силы.

И тут возникает крайне любопытная вещь. Дело в том, что маска — это застывшая форма того, что находится в дви­жении. В этом вся тонкость и хрупкость существования маски. Она подобна рамке киноэкрана, на котором мы видим бегущую лошадь. Маска придает видимую статическую форму тому, что по своей сути динамично. Материнская любовь получает в маске статичное выражение, в то время как в реальной жизни экви­валент этому — действие. Вспомним искусство иконы. Чтобы найти эквивалент женскому лику на иконе, потребовалось бы изобразить целый ряд моментов жизни реальной женщины. Ма­теринская любовь не может быть воплощена в застывшем кадре, для этого требуется изобразить целую серию действий в их временной протяженности. В застывших формах — маске, живописном полотне, статуе — время словно не существует. Однако секрет искусства маски заключается в том, что ее застылость есть иллюзия, которая исчезает, как только маска на­девается на человеческое лицо — тогда мы видим, сколько внутренней динамики она в себе содержит.

Существуют египетские статуи, изображающие фараона в движении, — запечатлен момент, когда он делает один шаг вперед. Миллионы подобных статуй можно увидеть на городских площадях по всему свету — человек собирается сделать сле­дующий шаг, но он застыл в этой позе и уже больше никогда не пошевельнет ногой.

Но посмотрите на величайшие творения — да помогут небеса актеру, который захочет воплотить подобное в театре — посмотрите на грандиозные статуи Будды, эти огромные изо­бражения Будды в пещерах Аджанты и Эллоры в Индии. Голова Будды похожа на человеческую, тут есть глаза и нос, рот и щеки; голова сидит на шее; у нее есть все признаки маски; она сделана не из плоти и крови, а из иного материала, она не живая, она неподвижна. Скрывает ли она внутреннюю при­роду? Нисколько. Это высшее отражение внутренней природы. Она натуралистична? Не совсем, потому что мы не знаем ни­кого, кто бы выглядел как Будда. Фантастическое ли это со­здание? Нет. Нельзя сказать, что оно идеализировано, и вместе с тем оно не похоже ни на одно известное нам человеческое существо. Это потенциал — полностью воплощенный и реали­зованный.

Голова Будды находится в состоянии покоя, но это не покой умершего человека; напротив, это покой чего-то такого, в чем на протяжении тысячелетий постоянно циркулируют токи жизни. И если бы вы взяли одного из этих Будд, отделили бы его голову, опустошили ее, превратили в маску и надели бы ее на актера, то актер либо стащил бы ее с себя, будучи не в состоянии соответствовать ей, либо попытался бы внутренне дотянуться до нее. В любом случае, это определило бы степень его проникновения в суть маски. Маска точно определяет уро­вень возможностей актера. С одной и той же маской начина­ющий актер и большой мастер достигнут разных результатов.

В этой связи я вспоминаю об обряде встречи с божеством у йорубов[[118]](#endnote-119). Согласно их верованию, человек должен дотянуться до божества, которое живет в нем; он сможет быть верным ему ровно настолько, насколько он приблизится к нему. Поэтому ритуальные танцы новичка и мастера будут совершенно разны­ми. Здесь те же отношения, что и с маской.

Как я уже говорил раньше, человек, лишаясь привычных форм, обретает свободу. Мне вспоминается то, что пришлось испытать в Рио-де-Жанейро. Когда я был в Бразилии, я де­тально интересовался тем, как происходит вхождение в рели­гиозный транс у исповедующих культ макумба[[119]](#endnote-120) и схожие с ним. У них погружение в религиозный транс, в противоположность йорубам, но подобно жителям Гаити, сопровождается полной потерей сознания. Я спросил у очень сведущего молодого свя­щенника в Бахии[[120]](#endnote-121), можно ли погрузиться в транс, оставаясь при этом хоть частично в сознании, и он ответил: “Нет, слава Богу!”

В Рио-де-Жанейро однажды ночью я пошел на церемо­нию: это была пятница, в многочисленных крошечных переулках города совершалось около девяти тысяч маленьких церемоний. В один из таких переулков отвела меня местная девушка, ко­торая хорошо знала дорогу, и вот я попал, по понятиям испо­ведующих культ вуду[[121]](#endnote-122), в своего рода нонконформистскую цер­ковь. Небольшая комната с рядами стульев, расставленных, как в миссионерском собрании, где люди ожидают, пока их вызовут.

Когда ты входишь туда, тебя просят написать свое имя и дают тебе номер, и когда его выкликает какой-то человек с мегафоном, ты идешь в глубину комнаты, где находится нечто напоминающее алтарную часть маленькой часовни. Там стоят девять человек: все они — местные жители, раз в неделю они впадают в состояние транса, и в каждого из них вселяется одно и то же божественное существо. Ты подходишь к тому божеству, с которым хочешь поговорить, и говоришь с ним столько, сколь­ко тебе нужно. Спрашиваешь совета, и он тебе говорит, что делать.

Эти люди специализируются на полном погружении в оп­ределенное состояние, при этом они не могут объяснить, что с ними происходит: все стирается в их памяти. Божества курят сигары (это для них характерно — все они любят сигары), так что мужчины и женщины дымят и говорят как будто вполне нормально, но и с некоторой странностью, характерной для дан­ного божества, — его речь взрывается странными звуками.

Я разговаривал с женщиной, в которую вселилось не бо­жество, а святой — человек этого прихода, умерший двадцать или тридцать лет тому назад и признанный святым. Мы славно поболтали; она заинтересовалась моим пальто и спросила: “Es impermeable? (Непромокаемое?)” Во время беседы она благос­ловила меня и окурила дымом, а так как она говорила на пор­тугальском, понять я мог немного. Но когда я посмотрел на других и увидел, что они ведут долгие беседы, я вдруг понял, что сознание того, что в данного человека кто-то вселился и потому, даже если он смотрит на тебя вполне нормально, он себе не принадлежит, дает тебе свободу. Вероятно, католичес­кая церковь обеспечивает тебе такую же свободу, скрывая лицо человека, которому ты исповедуешься. Но здесь ты смотришь человеку прямо в глаза, и хотя эта женщина может оказаться твоей соседкой или встретиться тебе на улице, она не будет смотреть на тебя глазами соседки, ее лицо в каком-то смысле стало маской, и это позволяет тебе говорить все, что ты хочешь. Я чувствовал, что, зная португальский, мог бы запросто рас­сказать этой женщине все, что угодно.

Маска дает свободу. Пряча твое лицо, она освобождает тебя от необходимости прятаться. В этом главный парадокс ак­терской игры: находясь в безопасности, ты можешь пуститься в опасное. Как ни странно, но весь театр основан на этом. Чем надежнее защита, тем больше ты можешь рисковать: если ты скрыт под маской, ты можешь позволить себе открыться.

Маска сразу отнимает у тебя все то, что ты обычно бо­ишься потерять: привычную защиту, привычные способы выра­жения, привычное лицо. Теперь ты весь спрятан под маской, так что человек, смотрящий на тебя, думает, что это *не ты,* и благодаря этому ты можешь выйти из своей скорлупы. Ведь мы крайне стеснены в средствах выразительности, мы не можем открыть глаза, нахмурить брови, скривить рот или надуть щеки сильнее, чем это позволяют наши физические возможности. Но вот мы надеваем маску и открываем наши глаза шире и под­нимаем наши брови выше, чем это делали до того.

*1980*

### Сущностное излучение

У меня есть статуэтка богини из мексиканского города Веракрус: она изображена с откинутой назад головой и вскинутыми руками — форма и про­порции так точны, что фигура олицетворяет своего рода излучение. Чтобы создать подобную фигуру, ху­дожник непременно должен был сам ощутить это излучение. Но он не стал выражать его посредством абстрактных символов, он просто создал предмет, который обладает этим качеством. И это для меня составляет сущность великого актерского ис­кусства.

Если бы у меня была своя драматическая школа, то обу­чение будущих актеров я бы не начинал, как это делается обыч­но, с работы над характером, с упражнений на предлагаемые обстоятельства, с анализа логики поведения персонажа. Если бы мы вспоминали эпизоды из жизни, я бы сосредотачивался в рассказах студентов не на самих событиях, а на их качестве: на том чувстве, которое лежит за этими событиями, на том, что скрывается внутри события. Далее мы бы начали изучать, как сидеть, как стоять, как поднять руку. Это не занятия хоре­ографией, эстетикой или психологией поведения — это и есть уроки актерского мастерства. Классическое английское опреде­ление театра — “Две доски и страсть” — не принимает во внимание главное выразительное средство театра — актера. Один актер, неподвижно стоя на сцене, приковывает к себе внимание, а другой нас не занимает. Почему? Каковы составные успеха? Звездное, личностное начало? Нет, это слишком про­сто. Я не знаю ответа на этот вопрос, но такой ответ есть, и в нем заключается секрет актерского искусства.

Я часто сравниваю театр с наркотиком: тут два сходных, но по сути противоположных способа воздействия на человека. Тому, кто принимает наркотики, удается усилить остроту дей­ствия своих органов восприятия. Хороший театр способен до­биться того же. Он может вызвать все: волнение, потрясение, удивление, восторг... но без трагических последствий приме­нения наркотиков. Моменты прорыва за пределы обыденной ре­альности являются в театре жизнетворными, и их особая цен­ность состоит в том, что они переживаются одновременно мно­гими. Хотя опыт наркомана может показаться более богатым, потому что он испытывает наркотическое воздействие наедине с самим собой и как будто обостряет свои ощущения, но на самом деле это не так. В театре человек сразу попадает в ситуацию взаимодействия с другими, он переживает моменты наивысшего психического напряжения — благодаря теме спек­такля, таланту и мастерству его создателей. Главное состоит в том, что театр увеличивает возможности восприятия.

Театр показывает то, что происходит в действительности за его стенами. Точно так же актер изображает человека, жи­вущего за пределами театрального представления. Настоящий актер является образцом настоящего человека. Что я подразу­меваю под “настоящим человеком”? Настоящий человек — тот, кто способен максимально реализовать свои физические, умст­венные и эмоциональные возможности. Его тело, интеллект, чув­ственная сфера свободны, открыты и подвижны. К сожалению, в нашем мире мало что способствует формированию этого “на­стоящего человека”.

В театре актеру приходится тренировать себя в строгих, очень точных дисциплинах и упражняться, чтобы стать отраже­нием такого исключительного человека. Стать лишь на короткое время. Это своеобразный поиск идеального. Но сам этот поиск абсолютно материален: актер должен крепко стоять ногами на твердой почве своего ремесла. Он обязан работать над своим телом и сделать его свободным, отзывчивым и гармоничным. Актер должен развивать свои эмоции, чтобы они были точными и тонкими. Грубость и приблизительность в выражении эмо­ций — удел плохого актера. Быть хорошим актером значит раз­вить в себе способность чувствовать, оценивать и выражать ог­ромный диапазон эмоций, от грубых до самых тонких. Кроме того, актер должен развивать свои интеллектуальные способ­ности и понимать смысл того, что он делает в театре.

Существуют разные школы. Школа Мейерхольда делала акцент на выразительности тела. Гротовский по-своему развил это направление и вызвал особый интерес к языку тела и дви­жения. С другой стороны, Брехт настаивал на том, что актер должен быть не наивным дурачком, каковым его считали в де­вятнадцатом веке, а думающим, размышляющим человеком сво­его времени. Школа Станиславского и ее последователи уде­ляли огромное внимание проблемам эмоциональной погружен­ности актера в роль. Все три направления необходимы. Актер должен отучиться “производить впечатление”, он должен оту­читься “показывать”, он должен отучиться “придумывать”, он до­лжен отучиться “создавать эффекты”, он должен перестать что-либо демонстрировать. Он должен понять, что является слугой образа, который всегда будет значительней, чем он сам. Любой актер, играющий роль, которая кажется ему меньше, чем он сам, будет играть плохо. Актер должен признать, что какую бы роль он ни играл, выпавший на его долю характер эмоциональ­но более насыщен, чем он сам. Если он играет ревнивого че­ловека, ревность этого человека выходит за границы его собственной способности ревновать. Даже если в жизни он сам ревнив, он играет того, чья ревность эмоционально ярче и бо­гаче по краскам. Если он играет жестокого человека, то он понимает, что жестокость этого человека имеет больший заряд, чем его собственная, а если он играет человека мыслящего и чувствительного, то признает, что утонченность чувств этого че­ловека превосходит его повседневную способность быть тонким и чувствительным. Актер должен ясно понимать, что, независи­мо от того, что он играет (современную пьесу или древнегре­ческую трагедию), он должен быть готов передать чувства, по глубине превосходящие его собственные.

Мало будет пользы, если он скажет: “Я так чувствую!” Он должен поставить на службу роли все свои способности, твердо зная, что имеет дело с личностью, которая намного крупнее его. Актер должен подчинить роли весь свой подготовленный аппарат и продолжать постоянно совершенствовать его. У му­зыканта главное орудие — его руки, у танцовщика — его тело, у драматического актера — все его физическое и психическое существо. Именно это делает — или, скорее, могло бы сде­лать — драматическое искусство наивысшим искусством. Здесь ничего нельзя упустить. У настоящего актера должны быть вы­соко развиты все способности, которыми наделен человек.

Достичь этого, конечно, невозможно, но если понять, на­сколько высока цель, то возникнут вдохновение и энергия.

Наше существование протекает в двух кругах: первый — это наша внутренняя жизнь, скрытая от постороннего глаза, вто­рой — жизнь внешняя, наше общение с окружающими, наши отношения с людьми дома, на работе, на отдыхе и так далее. Театр вроде бы отражает то, что происходит во внешнем круге. Но я бы сказал, что театральный поиск ведется в промежуточ­ном круге. Это круг отраженных сигналов, которые приходят из внешнего круга. Театр стремится быть выразителем видимого мира, чтобы дать возможность проявиться тому, что невидимо. Но для этого нужны специальные умения. Правда на сцене об­ретается по крупицам. Она не может быть постоянной. Она в постоянном движении и самораскрытии. И в этом процессе главное — актер. Декорации, костюмы, свет — лишь средства вспомогательные. Только актер способен передать едва улови­мые токи человеческой жизни.

На актера возлагается тройная ответственность. Первая связана с содержанием текста (или какой-то импровизации). Он должен знать, как выразить содержание, но если он увлечется только этой работой, то забудет о своей второй ответственнос­ти — перед партнерами. Актеру надо быть искренним, погру­женным в самого себя и вместе с тем не терять контакта с партнерами.

Если несколько актеров, играя, находят подлинный кон­такт, возникает другая сложность: они склонны забывать о пуб­лике и вести себя так, как в жизни. Их игра становится при­ватным занятием, их плохо слышно, они отрезаны от зрителей. Это означает, что они пренебрегли своей третьей ответствен­ностью, которая является абсолютной: ответственностью перед публикой. Оратор или рассказчик, существующий наедине со своей аудиторией, естественно, воспринимает отношения с пуб­ликой как свою главную заботу. Все его внимание направлено на публику, и он становится очень чутким к ее реакциям. Актеры тоже должны уметь вести себя подобным образом, не теряя при этом внимания к материалу спектакля и к своим партнерам.

Заставляя публику смеяться, устанавливая с ней прочные, доверительные отношения, актер испытывает на себе ее интен­сивное, поистине магнетическое воздействие, уводящее его от полной сосредоточенности на самом себе. Но купаясь в зри­тельском смехе или слезах, он рискует поступиться правдой и утратить контакт со своими партнерами. Достигнув особой сте­пени сосредоточенности, актер способен найти равновесие между всеми тремя ответственностями. Если это произойдет, ответный посыл публики поможет актеру идти дальше.

Мы склонны избегать оценочных суждений, считая, что, чем меньше судим, тем больше превосходим других в интел­лекте. Тем не менее ни одно общество не может существовать без идеалов. Именно поэтому театру так нужны суждения зри­теля: зритель должен соглашаться или не соглашаться с тем, что видит и слышит.

У каждого человека своя иерархия ценностей, согласно которой он либо одобряет, либо осуждает. Театр помогает че­ловеку разобраться в том, каковы его подлинные убеждения.

Не стоит думать, что искусство всегда оказывает какое-то влияние на человека. Великий шедевр прошлого, поставленный определенным образом, способен нас усыпить; поставленный по-другому, может стать откровением. Искусство только тогда оказывается полезным человеку и обществу, когда оно таит в себе побуждение к действию. Сфера же деятельности человека необъятна — от заботы о хлебе насущном и политики до фи­лософских споров о смысле существования.

Театр нуждается в переоценке, но при этом важно не утратить несколько простых, неизменных истин. Спектакль до­лжен быть прежде всего живым и оказывать непосредственное эмоциональное воздействие. Потом уже можно размышлять, ду­мать, что-то объяснять. Спектакль жив сегодняшним днем. Он подобен вину: если оно не обладает хорошими качествами в момент, когда его пьют, все теряет смысл. Бесполезно гово­рить, что оно было хорошим накануне или будет хорошим за­втра. Если актер убедителен, если он тебя увлекает, ты оказы­ваешься в его власти и идешь за ним.

Мне кажется, что театр сегодня должен уйти от создания некоего другого мира, существующего за четвертой стеной. Он должен находиться внутри нашего мира, на одном уровне с миром зрителя. Спектакль должен быть встречей, динамическим взаимодействием одной группы, которая получила специальную подготовку, с другой группой, зрителями, которые такой подго­товки не получили.

Театр существует только в тот момент, когда встречаются эти два мира, мир актера и мир зрителя, который, если хотите, есть общество в миниатюре, каждый вечер приходящее на спек­такль. Театр должен дать этой ячейке общества ощутить вкус некой новой реальности, возникшей на основе впечатлений от нашей жизни.

*1980*

### Культура связующих звеньев

Я часто задаюсь вопросом, что означает для меня слово “культура”, и постепенно убеждаюсь в том, что это аморфное понятие включает в себя три больших культуры: первая — это культура го­сударства, вторая — культура индивидуума, и есть еще некая “третья культура”. Мне кажется, каждая из этих культур так или иначе прослав­ляет определенные ценности. Не только до­брые начала в общепринятом смысле этого по­нятия. Прославляются также радость, сексуальное влечение, прочие формы наслаждения. На индивидуальном уровне, хотим мы того или нет, прославляются насилие, отча­яние, тревога, разрушение. Прославлением я называю утверж­дение этих явлений, желание сделать их общеизвестными.

Государство прославляет что-то с помощью культуры, чтобы защитить определенные ценности: в древнем Египте зна­ние мирового порядка, включавшее в себя материальное и ду­ховное, не могло быть выражено словами, но оно утверждалось через акты культурного прославления.

В наше время подобное прославление, увы, стало невоз­можным. Старые общества в силу объективных причин утратили свою животворную силу, а новые постоянно оказываются в лож­ном положении. Изменив общественное устройство, они пыта­ются сделать за год, пять или десять лет то, чего древний Египет достиг за века, и тем самым компрометируют свои бла­гие намерения.

Общество, которое пока еще не стало единым целым, не может выразить себя целостно в культурном отношении. Его положение не отличается от положения отдельных художников, которые, желая и чувствуя необходимость утверждать что-то положительное, на самом деле могут выразить лишь свое смя­тение и тревогу. В этой ситуации самые яркие явления худо­жественной и культурной жизни основываются на неприятии той худосочной продукции, которую политики, теоретики, догматики хотели бы выдать за свою культуру. Возникает феномен, харак­терный для двадцатого века: подлинная культура всегда нахо­дится в оппозиции по отношению к официальной и жизнеут­верждающее начало, так необходимое людям, оказывается пус­тым.

Настороженно относясь к официальной культуре нового общественного устройства, необходимо так же критически взглянуть на культуру, протестующую против ее фальши. Эта культура выдвигает на первый план протест отдельных личнос­тей. Личность всегда может замкнуться на себе, и вполне объ­яснимо желание либералов поддержать ее. Но со временем по­нимаешь, что и эта культура очень ограниченна. Она прослав­ляет индивидуума. Утверждение своего права прославлять свои потаенные мысли и утонченные чувства так же ущербно, как и утверждение права на прославления фальши официальной куль­туры. Только тогда, когда личность представляет собой всесто­ронне развитого человека, прославление такого человека при­носит блестящие результаты. Только тогда, когда общество едино и им правит человеческий разум, официальное искусство способно отражать что-то истинное. Такое случалось несколько раз на протяжении всей истории человечества.

Что сегодня важно, так это сохранять настороженное от­ношению к понятию “культура” и не принимать эрзац за истин­ное. И официальная культура, и противостоящая ей культура личности обладают большой энергией и имеют на своем счету завоевания, но та и другая основаны на ограниченном миро­понимании. Тем не менее они оказываются жизнеспособными, потому что отражают интересы определенных групп и лиц об­щества. Всякое человеческое объединение хочет завоевать сим­патии общества и с этой целью пропагандирует себя через культуру. Художники, представляющие оппозиционную культуру, преследуют свои интересы — им важно заставить публику ува­жать то, что отражает их внутренний мир.

Когда я провожу грань между официальной культурой и культурой протестующей личности, я не имею в виду противо­стояние западноевропейских и восточноевропейских стран. Раз­личие между официальной и неофициальной культурой сущес­твует в любом обществе. К сожалению, ни та, ни другая куль­тура не способны выполнить роль, которая уготована подлинной культуре, — искать правду.

Что значит “поиск правды”? Одно можно сразу сказать о понятии “правда” — оно не поддается четкому определению. Есть избитое английское выражение: “Ложь видна с первого взгляда”. И это справедливо — всякая неправда принимает очень ясную и определенную форму. В любой культуре жест­кость формы связана с утратой содержания. Поэтому культурная политика теряет свое истинное назначение, когда она стано­вится программной. Сходным образом, как только общество пы­тается сформулировать свою программу, сразу обнаруживается неправда. Из формулировки уходит то живое и неуловимое, что называют правдой, точнее говоря, уходит “острое чувство ре­альности”.

Наша потребность в этом странном, дополнительном из­мерении человеческой жизни, которое называют расплывчатым словом “искусство” или “культура”, всегда связана с возмож­ностью расширить на короткий миг границы нашего повседнев­ного восприятия реальности. Краткий миг совершаемого нами открытия дает новые силы. Но миг этот проходит. Что нам ос­тается делать? Снова искать возможность приоткрыть правду, до которой мы никогда не доберемся.

Момент повторного пробуждения опять длится мгновение, он проходит, но потребность в нем не исчезает. Вот тут и по­является это загадочное нечто, называемое культурой.

Это то, что я называю “третьей культурой”, явление без названия и определения, дикая и неуправляемая стихия. Она подобна Третьему миру, динамичному и непредсказуемому, к которому все время приходится приспосабливаться, где общес­твенные отношения постоянно меняются.

Мои театральные опыты последних лет позволили мне многое понять. Суть нашей работы в Международном центре театрального исследования заключалась в том, чтобы собрать актеров разных традиций и культур и найти единый театральный язык. Едва ли не каждый актер, приходивший к нам, находился во власти штампованных представлений о собственной культуре. Он думал, что является представителем некой особой культуры. Постепенно выяснилось, что за культуру он принимал чисто внешние национальные приметы, истинная же его культура и сама его индивидуальность находят выражение в чем-то другом. Чтобы остаться верным себе, ему нужно было освободиться от так называемых фольклорных элементов, которые эксплуатируют все страны, создавая народные ансамбли и пропагандируя как бы национальную культуру. Правда возникала каждый раз тогда, когда разрушались стереотипы.

Я буду более конкретным. Нам было ясно, в каком на­правлении двигаться в наших театральных экспериментах. Пре­жде всего надо было поставить под сомнение все то, чем рас­полагает театр и что ограничивает его возможности, заточая его в пределы определенного языка, стиля, социального класса, здания и типа публики. Мы стремились установить отношения между людьми различных культур и обнаружить звенья, связу­ющие их.

Ибо третья культура — это культура связующих звеньев. Это сила, способная противостоять раздробленности нашего мира. Необходимо обнаружить взаимосвязи там, где они не видны и как будто утрачены, — я имею в виду отношения че­ловека и общества, одной расы с другой, микрокосмоса и мак­рокосмоса, человека и машины, видимого и невидимого, отно­шения между различными категориями, языками, жанрами. Ка­ковы эти отношения? Только культурные акции дают возмож­ность изучить и понять эти важные вещи.

*1980-е*

### Как рассказывает легенда...

Бог, видя, как всем стало скучно на седьмой день после сотворения мира, стал напрягать свое вообра­жение и думать, что еще можно добавить к тому, что он создал. Его вдохновение прорва­лось за безграничные пределы его собствен­ного творения, и он увидел еще один аспект реальности: возможность повторить самого себя. Так он изобрел театр.

Он созвал своих ангелов и объявил об этом в следующих выражениях, которые до сих пор содержатся в древнем санскритском доку­менте: “Театр будет тем местом, где люди могут научиться понимать тайны вселенной”. “И в то же время, — добавил он с обманчивой небрежностью, — он будет утешением для пьяниц и одиноких”.

Ангелы были очень взволнованы и едва могли дождаться того момента, когда на земле будет достаточно людей, чтобы это осущест­вить. Люди восприняли эту идею с энтузиаз­мом, и вскоре появилось много групп, которые пытались по-разному копировать реальность. Однако результат был огорчительным. Все, что обещало быть таким необычным, волнующим, глубоким, в их руках превращалось в прах. Ак­теры, драматурги, режиссеры, художники и му­зыканты не могли прийти к согласию, кто среди них самый важный, поэтому проводили много времени в спорах, а работа привлекала их все меньше и меньше.

Наконец, они поняли, что их работа зашла в тупик, и они послали ангела к Богу, чтобы попросить Его о помощи.

Бог некоторое время размышлял. Потом взял клочок бумаги, нацарапал что-то, положил в коробочку и отдал ее ангелу, сказав: “Здесь все. Это мое первое и последнее слово”.

Все люди театральных профессий собрались вокруг ан­гела, когда открывали коробочку. Он вынул бумажку, развернул ее. Там было одно слово. Некоторые сумели прочитать его, заглядывая через плечо, в то время как он объявлял другим то, что написал Бог. Это слово — “интерес”.

— Интерес?

— Интерес!

— Это все?

— Это все!

Послышался ропот разочарования.

— За кого он нас принимает?

— Это же ребячество!

— Как будто мы сами не знали...

Рассерженные, все разошлись, ангел исчез в облаке, а это слово, хотя оно больше не упоминалось, стало одной из причин потери Богом авторитета у своих созданий.

Однако несколько тысячелетий спустя молодой студент, изучавший санскрит, нашел в старом тексте упоминание об этом случае. Подрабатывая в театре в качестве уборщика, он рассказал труппе о своем открытии. На этот раз оно не было встречено ни смехом, ни презрением. Наступило долгое мол­чание. Потом кто-то заговорил.

— Интерес. Заинтересовать. Я должен заинтересовать. Я должен заинтересовать другого. Я не могу заинтересовать дру­гого, если мне самому не интересно. У нас должен быть общий интерес.

Кто-то другой сказал:

— Чтобы всем было интересно, нужно рассказывать об этом интересно.

— ... и зрителям, и нам... Всем. И в нужном ритме...

— Ритме?

— Да, это как в любовном акте. Если один слишком спе­шит, а другой медлит, становится неинтересно...

Затем все стали обсуждать, серьезно и с уважением, что значит “интересно”. Или, как один из них сформулировал, что действительно интересно.

И здесь они разошлись во мнении. Для некоторых бо­жественный наказ был ясен: “интерес” представляли только те аспекты существования, которые относились непосредственно к главным вопросам бытия и становления, к Богу и божественным законам. Для некоторых интерес заключался в том, чтобы все люди ясно поняли, что такое справедливость и несправедливость. А некоторые в слове “интерес” узрели божественный сигнал к тому, чтобы не тратить время на копание в глубоких и серьезных проблемах, а заняться развлечением публики.

Тогда студент, изучавший санскрит, процитировал полный текст, рассказывающий, почему Бог создал театр.

— Нужно, чтобы театр занимался всеми этими вопросами одновременно, — сказал он.

— И интересным образом, — добавил другой, после чего снова наступила тишина.

Затем они стали обсуждать другую сторону медали, при­влекательность “неинтересного”, странные мотивы, социальные и психологические, побуждающие людей так шумно аплодиро­вать в театре тому, что на самом деле им совершенно не ин­тересно.

— Если бы мы действительно могли понять это слово... — сказал один.

— Тогда, — тихо сказал другой, — нам удалось бы мно­гое свершить...

*1980-е*

1. Пьеса написана в 1964 г. немецким драматургом Петером Вайсом (Peter Weiss, 1916—1982). Полное название пьесы — “Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargrstellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade” (“Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное под руководством господина де Сада в доме умалишенных в Шарантоне”). — Здесь *и далее примечания переводчика.* [↑](#endnote-ref-2)
2. “Titus Andronicus” (1592) — одна из ранних пьес У. Шекспира. [↑](#endnote-ref-3)
3. Автор имеет в виду английский перевод названия книги К. С. Станиславского “Работа актера над ролью” — “Building a character”. [↑](#endnote-ref-4)
4. Фильм поставлен в 1943 г. по роману Л.Стерна “Сентиментальное путешествие по Франции и Италии” (1768). [↑](#endnote-ref-5)
5. “Measure for Measure“ (1604) – одна из поздних пьес Шекспира. [↑](#endnote-ref-6)
6. Jean Antoine Watteau (1684-1721) – французский живописец и рисовальщик, проявлял интерес к театру и декоративному искусству [↑](#endnote-ref-7)
7. “Loves's Labour's Lost” (1594—1595) — ранняя комедия Шекспира [↑](#endnote-ref-8)
8. Nicolas Lancret (1690-1743) – французский живописец, испытавший влияние Ватто. [↑](#endnote-ref-9)
9. London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA) — драматическая школа, основанная в 1961 г. [↑](#endnote-ref-10)
10. Robert Wilson (род.1941) — известный американский режиссер и художник, в 70-е гг. много занимался экспериментами в области средств театральной выразительности. Один из них ставил целью изменить зрительское восприятие времени: проход с одного конца сцены на другой мог занимать у него час [↑](#endnote-ref-11)
11. Имеется в виду спектакль по пьесе А.Дюма-сына “Дама с камелиями”. [↑](#endnote-ref-12)
12. Paul Scofield (род. 1922) — английский актер, исполнитель многих Шекспировских ролей, в том числе Гамлета и короля Лира в спектаклях Питера Брука “Гамлет” и “Король Лир”. [↑](#endnote-ref-13)
13. Denis Cannan (род. 1889) — автор комедий, фарсов и инсценировок. Сотрудничал с Питером Бруком при работе над спектаклем “Мы” (1966). [↑](#endnote-ref-14)
14. Elleonore Duse (1859-1924) - итальянская актриса [↑](#endnote-ref-15)
15. Gordon Craig (1872-1966) - английский режиссер, художник и теоретик театра [↑](#endnote-ref-16)
16. Ellen Terry (1847-1928) английская актриса, дочь Бенджамена Терри (1818-1896), родоначальника знаменитой английской театральной династии. [↑](#endnote-ref-17)
17. John Gieigud (род.1904) — английский актер. В связи с его девяносто­летием лондонский театр “Глобус” был переименован в Театр Гилгуда. [↑](#endnote-ref-18)
18. Henry Irving (1838—1905) — английский актер викторианской эпохи, про­славился исполнением роли Гамлета и ряда других ролей шекспировского репертуара. [↑](#endnote-ref-19)
19. “The Bells” (1871) — инсценировка Леопольда Льюиса по роману Эркман-Шатриана “Польский еврей”, в которой Ирвинг сыграл роль Матиаса, принесшую ему первый успех на сцене. [↑](#endnote-ref-20)
20. “The Lyons Mail” — название новой редакции пьесы Чарлза Рида “Курьер из Лиона” (1854), данное при постановке ее Ирвингом в 1877 г. [↑](#endnote-ref-21)
21. Спектакль “Связной” (“The Connection”) поставлен в 1959 г. в нью-йоркском авангардистском “Ливинг театре” (“Living Theatre”), основанном в 1951 г. Джулианом Беком (Julian Beck) и Джудит Малиной (Judith Malina). [↑](#endnote-ref-22)
22. “Hiroshima mon amour” — фильм создан в 1959 г. режиссером Аленом Рене по сценарию Маргерит Дюра. [↑](#endnote-ref-23)
23. “La bête humaine” - фильм Жана Ренуара, поставленный по роману Эмиля Золя, с Жаном Габеном в главной роли.­ [↑](#endnote-ref-24)
24. Harold Pinter (род. 1930) — английский драматург, написавший большое количество пьес, в том числе хорошо известную в России пьесу “Сторож”. [↑](#endnote-ref-25)
25. Arnold Wesker (род. 1932) — английский драматург, русским зрителям из­вестен по пьесам “Кухня” (род. 1959), первая часть трилогии, в которую также входят пьесы “Корни” (1959) и “Я говорю о Иерусалиме”. [↑](#endnote-ref-26)
26. Shelagh Delaney (род. 1939) — английский драматург, написавшая в сем­надцать лет пьесу “Вкус меда”. Эта и другая ее пьеса “Влюбленный лев” широко ставились в России. [↑](#endnote-ref-27)
27. “Moderate Cantabile” — фильм снят в 1960 г. по сценарию Маргерит Дюра, в ролях — Жанна Моро и Жан-Поль Бельмондо. [↑](#endnote-ref-28)
28. Alain Robbe-Grillet (род.1922) - французский писатель, автор киносценария “В прошлом году в Мариенбаде” (1961). [↑](#endnote-ref-29)
29. Natalie Sarrote (род.1900) — французская писательница. [↑](#endnote-ref-30)
30. Samuel Becket (1906) — ирландский драматург, в 1927 г. переехал вПариж и писал как на английском, так и на французском языках. Русскому зрителю и читателю известен прежде всего по пьесе “В ожидании Годо“ (1953) [↑](#endnote-ref-31)
31. Jean-Paul Sartre (1905—1980) — французский писатель, драматург, философ, публицист. Пьеса “За закрытыми дверями” (“Huis clos”) была написана в 1945 г. [↑](#endnote-ref-32)
32. Имеется в виду герой пьесы Джона Осборна (John Osborne, род.1929) “Оглянись во гневе” (1956). [↑](#endnote-ref-33)
33. Персонажи пьесы “В ожидании Годо”. [↑](#endnote-ref-34)
34. Pagliacci — паяц (ит.). Имеется в виду Канио, герой оперы Р. Леонкавалло “Паяцы”. [↑](#endnote-ref-35)
35. Jean Cocteau (1889—1963) — французский поэт, романист и кинорежис­сер. [↑](#endnote-ref-36)
36. Серийная музыка — музыка, написанная с помощью серийной техники композиции — метода, получившего распространение в XX в., и заключающегося в видоизмененных повторениях определенного звукового ряда — серии. [↑](#endnote-ref-37)
37. Jean Genet (1910—1986) — французский романист, драматург, поэт. Пьеса „Балкон” (“Le Balcon”) была написана в 1956 г. [↑](#endnote-ref-38)
38. Arthur Miller (род. 1915) — американский драматург, его пьесы часто ста­вились и ставятся в России, среди них “Смерть коммивояжера”, “Суровое испытание”, “Вид с моста” (“A View from the Bridge”, 1955). [↑](#endnote-ref-39)
39. “Der Besuch der alten Dame” (1956) — пьеса швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта (род. 1921). [↑](#endnote-ref-40)
40. Знаменитая семейная пара комедийных актеров — американец Лунт (Alfred Lunt, 1892—1977) и его жена англичанка Линн Фотанн (Lynn Fontanne, 1887—1983). [↑](#endnote-ref-41)
41. “Irma la Douce” — спектакль был впервые поставлен Бруком в Париже, 1958 г. — в Лондоне. Музыка Маргерит Моне, сценарий и стихи Александра Бреффорта. В 1963 г. на материале этого мюзикла был поставлен одноименный фильм. [↑](#endnote-ref-42)
42. Jerzy Grotowski (род. 1933) — польский режиссер, основал в 60-е гг. Театральную лабораторию во Вроцлаве, которую распустил в 1976г. Свой он описал в книге “Бедный театр”. [↑](#endnote-ref-43)
43. Antonin Artaud (1896—1948) — французский актер, режиссер, поэт и драматург. Свою теорию театра жестокости изложил в книге “Театр и его двойник” (“Le Theatre et son double”, 1938). [↑](#endnote-ref-44)
44. Фильм “Повелитель мух” по роману У.Голдинга был снят в 1963 г. [↑](#endnote-ref-45)
45. Имеется в виду сезон экспериментальной работы, которую Питер Брук совместно с Чарлзом Маровитцем проводил в лондонской Академии музыкального и драматического искусства. [↑](#endnote-ref-46)
46. С 1961 г. — Королевский шекспировский театр. [↑](#endnote-ref-47)
47. Имеются в виду пьесы “Матушка Кураж и ее дети” Б. Брехта, “В ожидании Годо” Беккета, “Пляска сержанта Масгрейва” Дж. Ардена. [↑](#endnote-ref-48)
48. Перевод М. Лозинского. [↑](#endnote-ref-49)
49. Имеется в виду сценарий, написанный для показа результатов работы сезона “театра жестокости”. [↑](#endnote-ref-50)
50. Charles Marowitz (род. 1934) — американский режиссер, работал в Великобритании с 1956 г., в том числе с Питером Бруком в течение так называемого сезона “театра жестокости” (1964), с 1968-го по 1981 г. руководил Открытым театром [↑](#endnote-ref-51)
51. Alfred Jarry (1873—1907) — французский литератор и драматург, создатель сатирического персонажа Убю, героя трех его пьес. Самая знаменитая из них — “Король Убю” (“Ubu Roi”, 1896). Жарри причисляется к представителям театра абсурда 50-х и 60-х гг. [↑](#endnote-ref-52)
52. Имеется в виду трагедия римского писателя Сенеки. [↑](#endnote-ref-53)
53. Ted Hughes (род. 1930) — английский поэт. [↑](#endnote-ref-54)
54. Alfred Tennyson (1809-1892) - английский поэт викторианской эпохи. Стихи его отличаются музыкальностью и живописностью, проникнуты грустью и меланхолией. [↑](#endnote-ref-55)
55. Coventry Patmore (1823-1896) – поэт, близкий друг Альфреда Теннисона, сотрудничал с прерафаэлитами. [↑](#endnote-ref-56)
56. Granville-Barker (1877—1946) — английский актер, режиссер, драматург и театровед, чьи постановки пьес Шоу и Шекспира оказали огромное влияние на английский театр XX века. [↑](#endnote-ref-57)
57. Orson Welles (1915—1985) — американский режиссер и актер, известный исполнитель шекспировских ролей. [↑](#endnote-ref-58)
58. Психологический тест, названный так по имени швейцарского психиатра Германа Роршаха (1884—1922). [↑](#endnote-ref-59)
59. Charles Lamb {1775—1834) — английский писатель, поэт, эссеист, автор книг о Шекспире и елизаветинской эпохе. [↑](#endnote-ref-60)
60. Имеется в виду спектакль английского режиссера Джорджа Девайна (Ge­orge Devine, 1910—1966) с Джоном Гилгудом в роли Лира и в декорациях американского художника Исаму Ногучи (род. 1904). [↑](#endnote-ref-61)
61. Имеется в виду роман Уильяма Голдинга (William Golding, 1911—1993) “Повелитель мух” (“Lord of the Flies”, 1954). [↑](#endnote-ref-62)
62. Max Reinhardt (1873—1943) — немецкий режиссер. Работая в течение двадцати лет в Дойчес Театре (Deutsches Theatre), он внес огромный вклад в искусство режиссуры. [↑](#endnote-ref-63)
63. Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник. [↑](#endnote-ref-64)
64. Jean-Claude Carriere (род.1931) — переводчик, киносценарист, литератор, автор сценической версии “Махабхараты”. [↑](#endnote-ref-65)
65. Излучающие слова (фр.). [↑](#endnote-ref-66)
66. Верное слово (фр.), то есть слово, получающее при переводе однозначный смысл. [↑](#endnote-ref-67)
67. Alan Howard (род. 1937) — английский актер, среди прочих ролей играл в Королевском шекспировском театре Гамлета, Кориолана, Ричарда III. В пос­тановке Брука “Сон в летнюю ночь” (Королевский шекспировский театр, 1970) играл Тезея и Оберона. [↑](#endnote-ref-68)
68. Один из благотворительных фондов, основанных родоначальником знаме­нитой американской автомобильной компании Генри Фордом (Henry Ford, 1863—1947). [↑](#endnote-ref-69)
69. Calouste Sarkis Gulbenkian (1869—1955) — британский нефтяной магнат, собиратель художественных ценностей. Учредил фонд в поддержку художников и художественных институтов в Европе и Америке. [↑](#endnote-ref-70)
70. “Orghast” — спектакль, родившийся в результате экспериментов со зву­ковыми структурами и сыгранный в 1971 г. на Пятом Ширазском фестивале искусств на развалинах древнего города Персеполиса. Название спектакля не имеет смыслового значения. [↑](#endnote-ref-71)
71. Анна Луиза Жермена де Сталь (Mme de Stael, 1766—1817) — французская писательница и теоретик литературы. [↑](#endnote-ref-72)
72. “Avesta” — древнеиранский памятник, священная книга зороастризма, религии древних иранцев. Составителем древнейшей части “Авесты” (Гаты — мо­литвы) был пророк и реформатор древнеиранской религии Заратустра (Zoroas­ter), живший предположительно в X веке до н.э. [↑](#endnote-ref-73)
73. Республика Нигер - государство в Западной Африке. Агадес - город в Нигере, расположенный на автомагистрали Алжир—Зиндер (город на юге рес­публики). [↑](#endnote-ref-74)
74. Cesar Chavez (род. 1927) — американец мексиканского происхождения, видный профсоюзный деятель, организовал профсоюз виноградарей. По мас­штабу влияния на политическую жизнь США его сравнивают с Махатмой Ганди и Мартином Лютером Кингом. [↑](#endnote-ref-75)
75. Один из четырех мексикано-американских театров, входящих в группу Chicano Theatre и играющих в США на испанском и английском, известный также под названием “Театр сельскохозяйственных рабочих”, основан в 1965 г. в Ка­лифорнии во время забастовки виноградарей. [↑](#endnote-ref-76)
76. “La Mama” — авангардистский театр, основанный в Нью-Йорке в 1961 г. Эллен Стюарт. [↑](#endnote-ref-77)
77. Colin Turnbull (род. 1924) — известный современный антрополог, книга “The Mountain People” была написана им в 1972 г. [↑](#endnote-ref-78)
78. Уильям Франклин Грэм, прозванный “Билли” (род. 1918) — американский евангелист. [↑](#endnote-ref-79)
79. Pitjantjatjara — язык аборигенов, на котором и в настоящее время говорит большое количество жителей пустыни на северо-востоке Южной Австралии. [↑](#endnote-ref-80)
80. Оба слова по-английски произносятся одинаково, и в устной речи, если контекст недостаточно ясен, их легко спутать. [↑](#endnote-ref-81)
81. Аттар, Фарид-ад-дин Мохаммед-бен Ибрахим (ок. 1119—?) — персо-таджикский поэт, один из видных представителей суфийской поэзии. Основное произведение Аттара — поэма “Беседа птиц”, крупнейший памятник суфизма. [↑](#endnote-ref-82)
82. Премьера спектакля состоялась в 1985 г. [↑](#endnote-ref-83)
83. Школа хореографии северной части Индии. В ней, как и в других школах индийской хореографии, сочетаются танец, пение, пантомима и драматическое искусство. [↑](#endnote-ref-84)
84. Эпос народов Индии, современный вид приобрел к сер. 1-го тысячелетия н.э.; в переводе с санскрита — “Сказание о великих Бхарата”. [↑](#endnote-ref-85)
85. Собрание древнеиндийских религиозных гимнов и заклинаний. [↑](#endnote-ref-86)
86. Дравиды и арии — древние народы Индии, говорившие соответственно на дравидских и индоиранских языках. [↑](#endnote-ref-87)
87. Слово взято из санскрита и употреблялось в древней и средневековой литературе Индии для выражения различных понятий: закон, религия, долг, справедливость, душа, обычай, а также понятия, охватывающего круг налагае­мых на человека религиозных, нравственных, общественных, семейных обязан­ностей, выполнение которых обеспечивает счастливое переселение души. [↑](#endnote-ref-88)
88. Aubrey Vincent Beardsley (1898—1972) — английский книжный график, работавший в стиле модерн. [↑](#endnote-ref-89)
89. Gustave Moreau (1826—1898) — французский художник-символист. [↑](#endnote-ref-90)
90. Pierre Monteaux (1875—1964) — французский дирижер, работал в крупнейших оперных театрах мира. [↑](#endnote-ref-91)
91. Dimitri Mitropoulos (1896—1960) — дирижер, пианист, композитор. [↑](#endnote-ref-92)
92. Richard Tucker (род. 1914) — драматический тенор, в начале артистичес­кой карьеры пел в синагоге, с 1945 г. — в нью-йоркской Метрополитен-опера. [↑](#endnote-ref-93)
93. Rudolph Bing (1902) — генеральный директор Метрополитен-опера в Нью-Йорке с 1949 по 1972 г. [↑](#endnote-ref-94)
94. Опера Клода Дебюсси, поставленная впервые в Париже в 1902 г. В 1992 г. Питер Брук поставил эту оперу в своем театре Буфф-дю-Нор в сопровождении двух роялей. [↑](#endnote-ref-95)
95. Karlheinz Stockhausen (род. 1928) — немецкий композитор, представитель так называемой сериальной музыки. [↑](#endnote-ref-96)
96. Luciano Berio (род. 1925) — итальянский композитор, принадлежит к му­зыкальному авангарду. [↑](#endnote-ref-97)
97. Классический японский кукольный театр, традиция которого восходит кXI веку. Расцвет Бунраку приходится на XVIII век. В настоящее время сохранился один театр Бунраку в Осаке. [↑](#endnote-ref-98)
98. Actors' Studio — студия, основанная Элиа Казаном и Ли Страсбергом в 1947 г., занималась изучением метода Станиславского. [↑](#endnote-ref-99)
99. Samuel Spiegel (род. 1904) — американский кинопродюсер, за свою де­ятельность трижды награждался премией “Оскар”. [↑](#endnote-ref-100)
100. Kenneth Tynan (1927—1980) — театральный критик, с 1963 по 1969 г. тесно сотрудничал с Национальным театром Великобритании. [↑](#endnote-ref-101)
101. Harold Hecht (1907—1985) — продюсер, много работал с Бертом Ланкас­тером. [↑](#endnote-ref-102)
102. Burton Stephen Lancaster (род. 1913) — американский киноактер. [↑](#endnote-ref-103)
103. Peter Shaffer (род. 1926) — английский драматург. [↑](#endnote-ref-104)
104. Richard Hughes (род. 1900) — английский романист и автор коротких рассказов. [↑](#endnote-ref-105)
105. Итон (Eton), Харроу (Harrow), Милл Хилл (Mill Hill) — престижные мужские средние школы в Великобритании, основаны соответственно в 1440, 1571 и 1807 гг. [↑](#endnote-ref-106)
106. Jeanne Moreau (род. 1928) — французская актриса, много работает в кино. [↑](#endnote-ref-107)
107. “Cat on a Hot Tin Roof” — пьеса американского драматурга Теннесси Уильямса (1911—1983). [↑](#endnote-ref-108)
108. Graham Sutherland (1903—1980) — английский художник, получил особую известность благодаря картинам, сочетавшим абстрактную живопись с религи­озной тематикой. [↑](#endnote-ref-109)
109. Robert Bresson (род. 1907) — французский кинорежиссер, автор фильмов “Ангелы греха” (1943), “Дамы Булонского леса” (1945), “Процесс Жанны Д'Арк” (1962), “Кроткая” по Достоевскому (1968). [↑](#endnote-ref-110)
110. Jean-Luc Godard (род. 1930) — французский кинорежиссер, один из за­чинателей так называемой “новой волны” в кино, известен по фильмам “На последнем дыхании” (1959), “Карабинеры” (1962), “Пьеро-безумец” (1965) и др. [↑](#endnote-ref-111)
111. Georges Wakhevitch (род. 1907) — французский сценограф, работал также в кинематографе. [↑](#endnote-ref-112)
112. Adele Anggard — датский сценограф. [↑](#endnote-ref-113)
113. Лопари (или саамы) — жители Лапландии, территории на севере Норве­гии, Швеции, Финляндии и северной части Мурманской области. [↑](#endnote-ref-114)
114. “Скажи мне неправду” — художественный фильм, сделанный на основе спектакля “Мы” Королевского шекспировского театра. [↑](#endnote-ref-115)
115. Герои американского фильма режиссера А. Пенна “Бонни и Клайд” (1967). [↑](#endnote-ref-116)
116. George Gurdjieff (1872—1949) — философ-мистик, родился в Армении, основатель квази-религиозного движения. В 1919 г. основал в Тифлисе Институт гармонического развития человека, позже такой же институт был организован во Франции. [↑](#endnote-ref-117)
117. Речь идет о масках, сделанных на индонезийском острове Бали. [↑](#endnote-ref-118)
118. Западноафриканские негры, живущие на юге Нигерии. [↑](#endnote-ref-119)
119. Культ, исповедуемый в Бразилии и сочетающий христианские ритуалы с шаманством. [↑](#endnote-ref-120)
120. Один из штатов восточной Бразилии. [↑](#endnote-ref-121)
121. Религиозный культ, родившийся в Африке, вера в колдовство, шаманство, всякого рода фетиши, якобы обладающие магической силой. [↑](#endnote-ref-122)