**ПИТЕР БРУК**

**ДВЕ ЛЕКЦИИ**

**Перевод Михаила Стронина**

**ЗАБУДЬТЕ, ЧТО ЭТО ШЕКСПИР**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"И притвориться, что знаем тайну сотворения,

Как будто мы соглядатаи Бога"(7).

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

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

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

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

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

Париж,
сентябрь 1994

**В ПОИСКАХ ШЕКСПИРА**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Из ответов на вопросы аудитории**

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

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

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

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

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

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

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

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

My ending is despair

Оставшаяся часть моей жизни есть отчаяние,

Unless it be relieved by prayer

Если она не будет облегчена молитвой,

Which pierces so that it assaults

Которая так пронизывает, что атакует

Mercy itself and frees all faults

Само милосердие и освобождает от всех провинностей.

As you from crimes would pardon'd be

Так как вам будут прощены все преступления,

Let your indulgence set me free(22)

Я прошу вашей снисходительности, чтобы вы мне дали свободу.

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

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

My ending is despair

Оставшаяся часть моей жизни есть отчаяние,

Unless it be relieved by prayer

Если она не будет облегчена молитвой,

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

Which pierces so that it assaults

Которая так пронизывает (проникает), что атакует

Mercy itself

Само милосердие.

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

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

and frees all faults

и освобождает от всех провинностей.

As you from crimes would pardon'd be

Так как вам будут прощены все преступления,

- очень сильное слово "преступления" -

Let your indulgence set me free.

Я прошу вашей снисходительности и прошу освободить меня.

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

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

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

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

Берлин,
12 мая 1996 года.

Примечания:

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

2 reductionism - философия сведения высшего к низшему; упрощенчество.

3 Перевод Бориса Пастернака.

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

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

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

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

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

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

У Пастернака эти строки звучат так:

"И с важностью вникать в дела земли,

Как будто мы поверенные божьи".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 Культура сегодня (нем.).

19 you're kaputt (нем.) - вы погибли.

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

21 Samuel Becket (1906-1989) - ирландский драматург, в 1927 году переехал в Париж и писал как на английском, так и на французском языках. Русскому зрителю и читателю известен прежде всего по пьесе "В ожидании Годо" (1953).

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

И я взываю к вам в надежде,
Что вы услышите мольбу,
Решая здесь мою судьбу.
Мольба, душевное смиренье
Рождает в судьях снисхожденье.
Все грешны, все прощенья ждут.
Да будет милостив ваш суд.