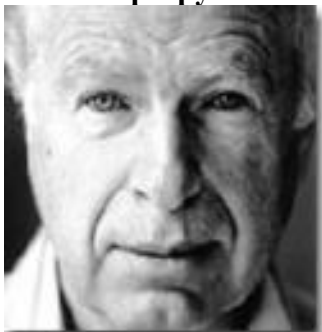


Питер Брук.

Питер Брук.



- "ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО"
- "ДВЕ ЛЕКЦИИ О ШЕКСПИРЕ"
- Басараб Николеску. "ПИТЕР БРУК И ТРАДИЦИОННАЯ МЫСЛЬ"
- "Нити времени". воспоминания.
- Брук Питер: «Театр - это место встречи между идеалом и практикой»
- "Дон Жуан" Питера Брука
- Брук - кинорежиссер
- Кратко биография

Питера Брука стали называть великим режиссером уже в шестидесятые годы. Его спектакли вошли во все учебники истории театра, в них играли великие актеры Пол Скофилд и Джон Гилгуд, он сотрудничал с Сальвадором Дали, спорил о природе театра с Гордоном Крэгом, Ежи Гротовским, Бертольдом Брехтом. У Питера Брука русские корни: его отец покинул Россию в 1907 году, а если бы он не сделал этого, то в нашей стране работал бы режиссер Петр Семенович Брук. На фестивале Spielzeitevropa в Берлине с великим режиссером сэром Питером Бруком встретился специальный корреспондент и взял интервью - первое интервью Брука российской прессе за последние 10 лет. [Читать здесь](#)

"ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО"

Peter Brook 'THE EMPTY SPACE'

London, 1968

Предисловие

Вряд ли найдется другой современный режиссер, о котором сказано, сколько о Бруке, и о котором пишут так долго. И в самом деле — в семнадцать лет он уже поставил в любительском театре «Доктора Фауста» Марло, а к двадцати — шесть спектаклей в профессиональном театре, в том числе «Человека и сверхчеловека» Бернарда Шоу, ставившегося до этого очень мало. И где — у Барри Джексона, в знаменитом Бирмингемском репертуарном театре! Потом слава его уже не оставляла. Ему был двадцать один год, когда Барри Джексон, взявшийся обновить Шекспировский мемориальный театр, пригласил его в числе других молодых режиссеров в Стрэтфорд-на-Эйвоне, и двадцать два года, когда поставленный им в этом театре спектакль — «Ромео и Джульетта» Шекспира (1947) —

сделался сенсацией сезона и вызвал такие споры, какие нечасто завязывались в английской театральной критике. Он выдвинулся рано, Бруку сейчас только пятьдесят (он родился 21 марта 1925 года), а пишут и спорят о нем уже скоро лет тридцать. И кто пишет, кто спорит! Трудно назвать хоть одного крупного актера, режиссера или театрального критика, который, придя в соприкосновение с Бруком, не захотел бы высказать свое мнение о нем. Библиография Брука огромна. И она все растет. Говорят, в спорах рождается истина. Одна из них родилась и в этом. Не сразу. Мучительно. Но родилась и уже не оспаривается. О Бруке при его появлении заговорили — даже те, кто не принимал его, — как о режиссере чрезвычайно своеобразном. Потом — как о режиссере значительном. Потом — на этот раз уже почти без перерыва, — как о режиссере великом, одном из тех, по кому будут судить о театре двадцатого века.

И все же — каков он, Питер Брук? «Великий» — только слово, не более. Заполнить его можно содержанием самым разным. И здесь смысл его был не очень ясным. Оно впервые возникло применительно к Бруку не столько в сознании критиков, привыкших четко формулировать свои мнения, сколько в душах тысяч, десятков тысяч зрителей, уходивших с его спектаклей потрясенными, просветленными, узнавшими что-то новое о себе, о мире. Оно проникло в критику не без труда — Брук ведь был так удручающе молод, когда добился первых успехов. Оно не складывалось как сумма значений, а возникло сразу как некая цельность и подлежало анализу и расшифровке.

Это было непросто. Каждый спектакль Брука давал возможность по-новому увидеть автора, которого он ставил, но не помогал увидеть «самого Брука». Нет, Брук нисколько не прятался за автором. Он с самого начала очень определенно заявил о себе как о стороннике всевластного «режиссерского театра». Мысль каждого спектакля была его, Брука, мыслью. Настроение — его, Брука, настроением. Форма — им, Бруком, заданной. В большей даже мере, чем у многих других режиссеров; ведь Брук зачастую выступает и как художник собственных спектаклей, а порою еще и как автор «конкретной музыки», их сопровождающей. Но трудность была в том, что спектакли он ставил очень разные и непохожие. В них, разумеется, было что-то общее. Но что? Что определяло принадлежность того или иного спектакля именно Бруку? Неужели лишь обязательное несходство с предыдущим его спектаклем?

Книга «Пустое пространство», опубликованная в 1968 году, призвана была, казалось, все прояснить. В литературных ее достоинствах можно было не сомневаться: среди многих талантов Брука есть и литературный. Молодой режиссер не раз выступал в качестве интересного театрального и (гораздо чаще) балетного критика. К тому же книга эта рождалась постепенно, в ней не могло быть следов спешки. Главы ее соответствуют четырем частям короткого курса лекций о современном театре, прочитанного Бруком в 1965 году по договоренности с телевизионной компанией «Гранада» в университетах Гуллы, Киля, Манчестера и Шеффилда. Все в ней заранее проверено на живом слушателе.

Книга эта действительно многое сделала понятным. Конечно, Брук не впервые высказывал свои взгляды на театр. Он и раньше их не скрывал. Но он свел воедино многое из того, что до этого приходилось выискивать по крохам. Этим он, безусловно, помог глубже заглянуть в свое творчество.

И в себя самого.

Брук — человек без позы. Успехов своих не подчеркивает. Неудач не скрывает. Говорит, что думает. Относится к себе с тем спокойным чувством юмора, которое справедливо принято

считать признаком внутренней интеллигентности, Человек этот работает с чудовищным напряжением сил — он поставил десятки спектаклей, кинофильмов и опер, написал множество статей, — а при этом нисколько внутренне не напряжен, напротив, завидно раскован.

Но тогда почему Питеру Бруку приходится и сегодня, семь лет спустя после книги, объяснять в газетных интервью, кто он есть и кем не является, причем ни одно такое интервью не кладет конец спорам о нем. Почему оказалась так неясна эта столь логичная книга?

Дело, думается, в том, что читатели не нашли в ней того, чего искали. Прежде всего — подтверждения своим взглядам: Брук высказывал собственные. Театральных консерваторов он огорчил. Он нисколько не отказывался от традиции; напротив, ее почитал, но при этом видел ее как-то иначе. Театральных новаторов он, если можно так выразиться, недостаточно обрадовал. Он был одним из них; он охотно признавал их открытия, внимательно в них вглядывался и при этом, словно бы смотрел сквозь них. И еще в ней искали систему — некую, скажем, «систему Брука», а он демонстративно отказывался ее сообщить. Не следовало ли отсюда, что системы этой попросту нет? А между тем в книге все ясно сказано. Она помогает увидеть доминанту творчества Брука. Из огромного числа спектаклей Питера Брука советские зрители видели только два: «Гамлета» с Полом Скофилдом в главной роли, поставленного в 1955 году и тогда же к нам привезенного, и Стрэтфордского «Короля Лира» (поставлен в 1962 году, показан у нас в 1961-м). И все же не следует думать, что мы видели мало: именно после «Лира» о Бруке было сказано «великий».

Произнес это слово Кеннет Тайней.

Сказал его не столько как театровед, внимательно продумавший и соотнесший между собой все компоненты этого понятия, а скорее, как зритель - зритель опытный, умный и при этом необыкновенно эмоциональный. Сидя в темноте стрэтфордского зала, он лихорадочно царапал на программке какие-то слова, чтобы запечатлеть неповторимые мгновения. «Я не хочу притворяться спокойным и отлично помню все обуревавшие меня чувства», — написал он в заметке об этом спектакле. Впрочем, в этой же заметке он бросил получившие потом такой резонанс слова о «моральном нейтралитете» Брука. «Мрачным и прекрасным» назвал он бруковского «Лира» в другой заметке, появившейся месяц спустя, когда спектакль был показан лондонцам.

Но почему история Лира, показанная с позиций «морального нейтралитета», так потрясала зрителей?!

А она потрясала. В книге Брука читатель найдет краткое и, как всегда у него, чрезвычайно скромное упоминание о том, как спектакль завоевывал все больший и больший успех (и сам внутренне рос) во время знаменитого восточноевропейского турне 1964 года. Москва и Ленинград были последними городами на континенте, где был показан «Лир». Именно здесь спектакль нашел наилучшего зрителя, и с его помощью сам достиг собственной вершины.

До 1971 года Брук поставил пятьдесят семь драматических спектаклей (пять из них вывозились на гастроли за границу), семь опер, семь фильмов, пять телеспектаклей (сценарии трех на них написаны самим Бруком, одного — Бруком в соавторстве с Деннисом Кенаном), написал предисловия к книгам Ежи Гротовского «К бедному театру», Яна Котта «Шекспир — наш современник» (эта книга известного польского Шекспироведа дала большой творческий импульс Бруку, когда он работал над Королем Лиром), отдельным изданиям «Как вам это поправится» Шекспира и «Марат/Сад» Петера Вайса, книге Майкла

Уэрра «Оформление спектакля, и создал большое число других литературных работ.

Мог ли этому зрителю быть так близок спектакль, утверждавший принципы «морального нейтралитета»?

Нет, разумеется, Брук знает, что это не так. Недаром он пишет о том, что страны Восточной Европы, где его «Лир» прозвучал так громко, — это страны, по которым прошла война. Бруковский «Лир» многим обязан влиянию Сэмюэля Беккета — писателя действительно мрачного и безнадежного. Это сразу же уловил Кеннет Тайнен, и об этом много говорилось потом в критике. Это отмечает и сам Брук в «Пустом пространстве». Но здесь читатель найдет указание на то, чем же именно Беккет ценен для Брука. Беккет, по его мнению, отнюдь не произносит свое "нет" с удовольствием. Его "нет" — из тоски по «да». Прав или нет в данном случае Брук — другой вопрос. Важно, как для него самого обстоит дело. Брук ставил себе целью не просто показать мир холодный и страшный. Он желал изобразить его таковым со всей бескомпромиссностью, чтобы столь же Бескомпромиссно прозвучала мысль о том, как страшен мир, когда он бездуховен. Когда человек не приносит с собой человеческое. Когда оно дается каждому отдельному человеку — лишь ценой жестоких страданий.

В бруковском «Лире» нет правых и виноватых. Здесь всякий прав — со своей точки зрения — и всякий виноват, ибо и он принес в мир свою долю зла. В этом смысле спектакль действительно поставлен с позиций «морального нейтралитета, но, отказываясь судить героев, Брук тем строже и беспощаднее судит мир, с которым они живут. Он не позволяет этому миру ни на кого переложить вину. Это открылось не сразу даже Кеннету Тайнену — только месяц спустя. Но во второй рецензии он уже написал: «Теперь мне понятна природа жестокой эгалитарности мистера Брука: его спектакль оттого лишен морали, что поставлен в аморальном мире».

Эта концепция трагического заставляет вспомнить Фридриха Шиллера. Шиллер, как известно, не принимал "Короля Лира" в бытовавшем тогда толковании. Вина Лира, за которую ему пришлось так тяжело расплачиваться, виделась комментаторам XVIII века в том, что он, раздавая свои земли, не понял, какая из его дочерей что из себя представляет. «Лир» оказывался, таким образом, трагедией индивидуальной вины (или даже ошибки), а окружающий мир — строгим, но справедливостью судьей, карающим всякое отклонение от справедливости.

Эту веру в правильность божественного (мы бы сейчас сказали — социального) порядка, это убеждение, что «человек всегда сам виноват», Шиллер решительно не принимал. Он желал строить трагедию не на вине того или иного конкретного лица, а на столкновении человека с некой безличной и безразличной к нему силой. Выявляться это должно было через «стечение обстоятельств». Оно и придавало трагедии наиболее обобщенную форму. Разумеется, непосредственной причиной гибели героя может оказаться любой персонаж, в том числе и сам герой. Но этот конкретный человек — лишь ближайший источник несчастья; в целом же оно обусловлено неправильным устройством мира. «Непосредственный виновник несчастья», даже тот, кого прежде клеймили «злодеем», способен в какие-то моменты сам вызвать жалость.

Питер Брук поставил «Короля Лира» словно бы точно по Шиллеру. Но за философски отвлеченными словами о «несправедливости миропорядка» теперь стоял опыт, вынесенный

человечеством из пяти лет войны с ее душегубками, концлагерями. Сцена ослепления Глостера стала ключевой в спектакле. То страшное, что совершалась за линией рамп, было чем-то весьма обычным для участников преступления, чем-то определяемым стертыми словами «практическая деятельность». Но оно не переставало от этого быть страшным для тех, кто сидел в зале. Даже становилось еще страшнее. Это было повседневным, значит, повторяемым. И происходило уже не на подмостках — месте, для всякого рода представлений специально отведенном. Зажигался свет, как во время антракта, а на сцене, теперь уже не отгороженной от темного зала, спокойно отпихнув в сторону слепого старика, слуги принимались таскать какие-то мешки, что-то прибирать... Работа, не более...

Бруковский «Лир» базировался на прошлом — очень недавнем, но подверженном той же опасности, что и давнее прошлое — его могут забыть. И поэтому Брук поставил своего «Лира» не просто как напоминание. Это был словно бы знак отказа признать прошлое прошлым. Жестокость бруковского «Лира» стала формой обнаружения его современности. Все происходящее на сцене происходит сегодня, сейчас, в данный момент. Спектакль этот касается всякого. Он не повествует о чужих страданиях. Он вообще нигде, ни в одной своей части не повествует. Он показывает, как положено сцене. И не просто других людей, испытывающих боль. Он заставляет каждого зрителя почувствовать ее самому. В «Лире» Бруку удалось заговорить о проблемах того общества, которое он знает, и заставить зрителя задуматься о многом, не оставляя ему, казалось бы, ни минуты на размышление. Его спектакль был современен по мысли и сиюминутен по своей сценической практике. И вместе с тем он не был привязан раз и навсегда к определенному моменту истории. В свое время «Театральная мастерская» Джоан Литтлвуд, другого выдающегося современного английского режиссера, поставила «Макбета» в современных костюмах. Смысл был ясен, но при этом и чересчур закреплен. Брук избегает такой исторической однозначности. **Если Шекспир (даже тогда, когда, казалось бы, уходил в прошлое) писал о людях своего времени, для людей своего времени и на все времена, то режиссер, по Бруку, должен ставить его как своего современника; помня при этом, современником скольких поколений был этот драматург.**

Действие стрэтфордского «Лира» происходило на огромном «пустом пространстве», которое виделось и как мировое пространство и как земля, выжженная войной (Григорий Козинцев расшифровал потом понятие «пустое пространство» как «пространство трагедии»). Это название он дал своей последней книге, полной реминисценций из Брука). Декораций и реквизита почти не было. Ровный свет, негромкие голоса, взамен задника — куски ржавого железа, начинавшие слабо вибрировать, когда были произнесены последние слова трагедии и в зале (как в сцене с Глостером) зажигался свет. Этот отдаленный железный шелест, напоминавший слышанный зрителем ранее грохот бури, доносился словно из будущего. Это был мир холодный, как мировое пространство, огромный, как мировое пространство, и столь же безразличный к человеческим судьбам. Он был несоизмерим с людьми. Он не знал утра и вечера, как мировое пространство. Он не был подобен искусственно устроенной сцене, где свет меркнет в моменты горя и ярко разгорается в момент торжества добродетели. Этот мир не был освещен солнцем — он был освещен со всех сторон тысячью солнц. Они ничего не оттеняли и не высвечивали — и все делали одинаково ясным. Декораций и реквизита почти нет — но поэтому они особенно видны. Голоса негромки — но их слышишь яснее, чем крики. Движения скупы — но потому так полны значения. И поэтому человек не пропадет в этом, казалось бы, слишком обширном для него мире.

В бруковском «Лире», писал Козинцев, «радости было мало, трогательного еще того

меньше. Брук выпаривал из своих постановок сентиментальность, как моряк клопов перед въездом в новую квартиру, где долго жили неопрятные люди». И при этом, продолжал он, «из театра я ушел совсем не подавленный. Пожалуй, иное чувство возникло у меня в душе. В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда».

Чем она порождалась? Ответить на этот вопрос непросто, но необходимо — ведь тысячи людей уходили с этого спектакля такими же просветленными. Катарсис, очищение чувств, против чего, казалось бы, все здесь было направлено, все-таки наступал. Так в чем же она — эта надежда? Думается — в той мере человечности, что не боится полного знания о человеке. Что одна только делает возможным измерить всю глубину человеческого страдания. Человечности столь полной, что она уже не нуждается в постоянных и назойливых доказательствах того, что она и впрямь существует.

Именно это дает Бруку возможность говорить сразу о человеке сегодняшнем и вчерашнем, соотносить столь легко и свободно человека и мир, делать историю человечества биографией своего героя.

В сегодняшних философских трактовках времени неизменно подчеркивается, что из трех временных категорий (настоящее, прошлое и будущее) наиболее условным является настоящее — ведь за него можно, смотря по необходимости, принять и миг, и день, и столетие, и, если угодно, даже целую геологическую эпоху. Так вот для Брука «настоящее» — это вся история человечества и весь опыт, который оно вынесло из нее.

Значение Брука прежде всего в масштабе его взгляда на мир.

Советские зрители не просто видели «Короля Лира» в постановке Брука. В эти вечера они увидели Брука. Во всяком случае — главное в нем.

Брук пробился своим «Лиром» к тому Шекспиру — нашему современнику, которого после войны искали многие. Казалось, война должна была еще на пять лет отдалить нас от Шекспира, в действительности же сблизила на столетия. Наша история помогла прочесть ту, что запечатлелась в его пьесах, а пьесы эти — понять многое в нашем мире и в нас самих. Бруковский «Лир» был примером тому — не единственным, но самым крупным.

Вслед за «Лиром» Брук поставил «Физиков» Дюрренматта. Спектакль этот был чем-то вроде современного коррелята к шекспировской трагедии. Он очень резко подчеркивал одну из сторон многозначного шекспировского спектакля. Неопределенный угрожающий звук, доносившийся словно бы из будущего в опровержение словам Эдгара «Мы, юные, того не испытаем», теперь не казался таинственным. По словам известного английского театрального критика Дж. Трюина, в дюрренматтовском спектакле «вопрос об ответственности физиков-атомщиков пронизывал текст, будто молния».

Это было отнюдь не случайно. **Современность подтекстовывает все творчество Брука.** «Все, что мы делаем, в конечном счете — политика», — заметил он в одном из своих интервью. Причем политика определенного толка. Ни у зрителей, ни у читателей Брука никогда не было сомнения, что он принадлежит к левому крылу английской интеллигенции. Это не значит, разумеется, что Брук обладает крепкой политической платформой и гарантирован от любых ошибок, но он ненавидит реакцию и войну. Большой общественный резонанс вызвал спектакль Брука «US» (слово это можно расшифровать и как «Соединенные Штаты» и как «мы сами»), направленный против войны во Вьетнаме, а заодно затрагивавший

многие стороны социальной жизни Англии.

Однако Брук пытается при этом решить и большую общекультурную задачу — соотнести человека, наиболее полно понятого, с миром, понятым в наибольшем масштабе. Притом решить ее средствами театра. А ведь театр живет по собственным законам. Он отражает жизнь, но не есть жизнь; он искусство, а значит, по словам Фейербаха, конституируется, отличая себя от жизни. Здесь приходится все преобразовывать и многое опускать. Но здесь же удастся невидимое делать видимым и проникать к более глубокой реальности, чем повседневность. Театр не жизнь, но он меняется, смотря по тому, какова действительность вокруг него и с каких позиций он ее отражает. Это отдельный мир и вместе с тем несколько не мир независимый. Но как сделать этот мир, не нарушая его законов, наилучшим по отношению к жизни «увеличительным стеклом» (именно это выражение Маяковского Брук предпочитает применить к театру)? Как заставить эти два мира жить в одном ритме? Как сделать их наиболее взаимопроникающими?

Брук изучает законы театра методом проб и ошибок. («Режиссура — искусство практическое», — бросил как-то Г. А. Товстоногов). Каждый его удачный спектакль — угаданный объективный закон искусства. Неудачный — неверная гипотеза, опровергнутая в ходе опыта. При этом не ищется некий окончательный, все исчерпывающий, приложимый ко всем явлениям театра «закон искусства». Таких претензий у Брука нет. Театр, призванный отразить мир, природу, должен быть по-своему равен природе. А она, Брук знает, неисчерпаема.

Театр, согласно мнению Брука, должен отражать уже через свою структуру движущееся, дисгармоничное, противоречивое общество XX века. И не только отражать его, но вмешиваться в него, быть ему нужным. Для Брука театр — никак не место, куда приходят отдохнуть от жизни. В него приходят к ней приобщиться, что-то в ней понять, вернее же — учиться ее понимать, ибо театр не должен предлагать готовые ответы и тем освобождать от необходимости мыслить.

Театр Брука во всех его возможных вариантах противостоит коммерческому театру и любому театру, отгородившемуся от жизни — неживому театру, как он его называет. «Неживой» — это понятие более сложное, чем просто «мертвый». Мертвый умер, его больше нет. Неживой вроде бы и умер уже, и в могилу сходить не желает. Он даже в чем-то более стоек, чем живой театр. Живой может умереть. Неживому смерть не страшна. Он притязает на вечность. Разумеется, неживой театр столь же многообразен, как и живой. Может быть, даже более: здесь собрались десятки поколений бывших живых. И не на много более мирный. В нем тоже идет своя призрачная борьба. Но по-своему он един. Его объединяет отсутствие мысли. В этом он и противостоит живому театру. Живой театр — всегда театр думающий.

Именно масштаб мысли и роднит театр Брука с шекспировским. Восхищение Шекспиром продиктовано для Брука прежде всего тем, что великий драматург умел как никто соединять объективную правду внешнего мира и правду человеческой души. Без истолкования внешнего мира для Брука невозможна современная сцена, «Внешний мир» для него не только (в отличие от художников середины прошлого века) социальная среда — это Вселенная, это бескрайние, лишенные воздуха, чуждые жизни просторы космоса, увиденные в современные телескопы и истолкованные современной физикой. Космоса, пытающегося распространить свои бездуховные законы на обитаемый мир. И все-таки человек для Брука вопреки всему — ось, вокруг которой вращается мир. Этот взгляд на

мироздание напоминает богоборческий и при этом социально окрашенный протест английских романтиков. Но идет он не от преобразованного религиозного мифа (как у Байрона в «Каине»), а от столь же бунтарски воспринятой и соотнесенной с обществом современной науки.

Антисциентизма, презрения к науке, столь модного сейчас в интеллигентских кругах на Западе, здесь, разумеется, никакого. Наука не создала мироздание, она лишь представила его таким, каково оно есть. Она — Брук доказал это своим «Лиром» — помогает сорвать с мира покровы сентиментальности и ложных концепций. И она Бруку в этом смысле союзница. Он предпочитает знать реальность, с которой борется, отстаивая человека. Сценический мир Питера Брука возникает на пересечении научных и социальных концепций. Именно это, по мнению Брука, должно помочь возродить в новых условиях драматургию и сцену шекспировского масштаба. Естественный союзник его в этом дерзком замысле — Бертольт Брехт. Брук — горячий сторонник его теории «эпического театра». Брук прямо говорит о том, что придало мысли Брехта такую широту, — его марксистские-убеждения. Всю радикальность этих слов можно оценить, памятуя, что, принятая в западном театроведении точка зрения диаметрально противоположна бруковской, Брехт обычно трактуется как художник, добившийся великих достижений вопреки своей коммунистической идеологии.

Пафос мысли — вот что роднит Брука с немецким драматургом и режиссером. Его «Лир» — это крупнейший брехтовский спектакль после великой «Матушки Кураж» в «Берлинер ансамбле». Брук не меньше Брехта стремится к «очуждению», к созданию такой атмосферы в зале, когда зрителя словно бы оберегают от излишних эмоций. Предполагается, само собой, что зритель отнюдь не равнодушен к происходящему на сцене, но интерес его — особого рода: он жадно следит за действием, думая вместе с актером и режиссером.

Так ли представлял себе отношения сцены и зала Шекспир? Вряд ли. Но Брука, как до него Брехта, это не смущает, хватить сегодня действительность по-шекспировски широко — значит, согласно Бруку, приложить к ней понятия, Шекспиру неизвестные. Чтобы идти назад к Шекспиру, замечает он в своей книге, надо идти вперед. Брехт для Брука и есть в какой-то мере современный Шекспир. «Сознательный Шекспир».

Но вот что удивительно: Брук не поставил в жизни ни одной пьесы Брехта! Он охотно ставил многих своих современников — Жана Кокто, Жана Ануя, Жан-Поля Сартра, Теннесси Уильямса, Артура Миллера, Томаса Элиота, Грэма Грина, Фридриха Дюрренматта, Петера Вайса и других. Он осуществил около шестидесяти драматических спектаклей — и среди них ни одного брехтовского!

Случайно ли это? Думается, нет.

Брук в «Пустом пространстве» спорит с теми, кому театр Брехта представляется безэмоциональным. Он справедливо указывает, что этот театр тоже порождает эмоции — только особого рода. И все же мера эмоциональности Брехта, вернее, мера его проникновения в глубины человеческой души, кажется Бруку недостаточной. Брехт для Брука — прежде всего выразитель объективной правды внешнего мира. Нисколько не ограниченный этой своей задачей, понимающий в мире и многое другое, но сосредоточенный прежде всего на ней. Другая сторона Шекспира — правда человеческой души — передается Брехтом слабее. Здесь Бруку приходится искать иные точки опоры. Имя, которое он назвал в этой связи, многих в Англии привело в смущение — Антонен Арто. Сегодня критики относят первые опыты Брука в области «театра жестокости» еще к 1946 году — к тому времени,

когда основатель этого течения был еще жив (Арто умер в 1948 году), и слава его не успела широко разрастись. Однако по-настоящему идеями Арто он увлекся уже в шестидесятые годы, когда «театр жестокости» стал на континенте настоящим поветрием. Брук подошел к делу практически. В 1963 году он совместно с режиссером Чарлзом Маровицем открыл театральную мастерскую для опытов в этой области. Специально набранная (в качестве «дочернего предприятия» Королевского шекспировского театра) труппа три месяца репетировала программу, состоявшую из пьесы Жана Жене «Ширмы», посвященной войне в Алжире, трехминутного сюрреалистического наброска Арто «Струя крови», коротенькой пьесы Джона Ардена «Жизнь коротка, искусство вечно» и некоторых других вещей. В январе 1964 года эта программа была без особого успеха показана в одном из лондонских театров. Публика уходила со спектакля в недоумении. Рецензенты единодушно объявили, что Брук просто погнался за модой. Но Брук от Арто не отступил. Он поставил на основе той же техники еще один спектакль — «Марат/Сад» Петера Вайса, причем включил в него несколько сцен из предшествующего спектакля, и добился огромного успеха.

В чем причина обращения Брука к Арто и такой странной судьбе двух его «артодианских» спектаклей?

«Театр жестокости» Арто нередко сближают с той безудержной пропагандой насилия с экранов и театральной сцены Запада, которая подхлестывает и умножает акты насилия в жизни. Подобный «театр жестокости» — одна из сегодняшних разновидностей коммерческого театра, глубоко противного Бруку, как был он противен Арто. Книга Арто «Театр и его двойник» родилась из протеста против подобного театра. В таком именно качестве ее и восприняли Брук и большое число других крупных режиссеров на Западе. Сотрудник Брука по мастерской «театра жестокости» Чарлз Маровиц писал, что их с Бруком «особенно сближала с Арто его нелюбовь и нетерпимость к господствующим театральным тенденциям, к тем хорошо обставленным тупикам, в которых так уютно устроился самодовольный современный театр». Разумеется, взгляды самого Арто далеко не однозначны. Его сосредоточенность на «каннибализме» буржуазного индивида приобретала нездоровый характер, ибо не была подкреплена социальным анализом, а его убеждение, что, дав человеку возможность изжить в искусстве свою склонность к жестокости, театр спасет от нее реальный мир, было достаточно наивно. Но при этом Антонен Арто был, по удачному выражению В. Комиссаржевского, «одной из «болевых точек» этого «безумного, безумного, безумного мира» и его предощущение жестокостей второй мировой войны, а потом и того, что организм по-прежнему подвержен заразе, много значили для Брука и людей, одинаково с ним мыслящих. Полнее всего такая тенденция сказалась в фильме Росселлини «Рим — открытый город» и в сцене ослепления Глостера в бруковском «Короле Лире». Со временем, однако, для Брука стала важнее другая сторона взглядов Арто — *поиски им интуитивного в актере*. В этом Брук увидел необходимое добавление к Брехту. Именно в качестве «дополнения к Брехту» Арто и вошел в художественную систему Брука.

Питер Брук
ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО

Перевод с английского.

Издательство «Прогресс»

Москва

1976

Перевод с английского /О. С. Родман и И. С. Цымбал

Брук - кинорежиссер.

Режиссер Питер Брук знаменит прежде всего как один из выдающихся театральных деятелей. Может создаться впечатление, что в кино он всего лишь делал экранные версии своих новаторских спектаклей. И многие из кинематографических работ Брука вроде бы подтверждают это - начиная с ранней «Оперы нищих» (1953) и кончая «Махарабхатой» (1989). Но вопреки первоначальному мнению, Питер Брук, даже не отказываясь от яркой театральности, неуловимо чувствует и постигает чистую природу кино. И «Модерато кантабиле», и «Повелитель мух», созданные им в первой половине 60-х годов на основе трудно экранизируемой прозы (соответственно произведений Маргерит Дюрас и Уильяма Голдинга), не имеют аналогов в театральном опыте этого режиссера и как раз свидетельствуют, что Брук тоже очарован некой тайной смены кадров.

Фильмография:

The Tragedy of Hamlet (2002) (TV)
"The Mahabharata" (1989) (mini) TV Series
Tragédie de Carmen, La (1983)
Cerisaie, La (1982) (TV)
Mesure pour mesure (1979) (TV)
Meetings with Remarkable Men (1979)
King Lear (1971)
Tell Me Lies (1968)
Marat/Sade (1967)
Ride of the Valkyrie (1967)
Lord of the Flies (1963)
Moderato cantabile (1960)
The Beggar's Opera (1953)



Кратко биография.

Родился 21 марта 1925 в Лондоне. Окончив в 1945 Оксфордский университет, стал режиссером Бирмингемского репертуарного театра. В дальнейшем работал с разными труппами, включая Королевский шекспировский театр (Стратфорд-он-Эйвон), Королевскую оперу "Ковент-Гарден" и коммерческие театры лондонского Уэст-Энда. Из его постановок особую известность получили спектакли "Король Лир" и "Сон в летнюю ночь". В "Короле Лире" Брук под влиянием экзистенциалистских идей польского критика Я. Котта создал картину опустошенной, бесчеловечной вселенной, используя в оформлении грязно-серые холсты и панели ржавого медного цвета. "Сон в летнюю ночь", напротив, представлял собой феерию с прыжками и кульбитами актеров в ярких костюмах, с использованием лестниц и трапещий. В 1963 Брук начал эксперименты по реализации положений "театра жестокости" А. Арто, результатом чего стал знаменитый спектакль по пьесе П.Вайса "Марат/Сад", а также постановка шекспировской "Бури". В 1970 Брук основал в Париже Международный центр театральных исследований. Здесь им были созданы такие спектакли, как сокращенная до 80 минут и лишенная хоров камерная версия оперы "Кармен" и чеховский "Вишневый сад". В течение многих лет Брук был последователем русского мистика Георгия Гурджиева, чье влияние можно ощутить во многих спектаклях Центра, в частности в "Собрании птиц", по персидской поэме 12 в. В 1984 в репертуаре Центра появился поставленный Бруком 11-часовой спектакль по древнеиндийскому эпосу Махабхарата. Из фильмов Брука наиболее известны "Повелитель мух" (1963; по роману У.Голдинга), "Марат/Сад" (1967), "Король Лир" (1969), "Встречи с замечательными людьми" (1979; по автобиографии Гурджиева). Свое понимание театра и театральной режиссуры Брук изложил в книге "Пустое пространство"

ЛЕКЦИИ О ШЕКСПИРЕ**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 прочесть 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 отбрасывается 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, симпровизируйте 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 "изысному 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), Фрилла(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 невероятные 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 зальсиной, 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 каша, 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. Музыка выражает 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 вставить 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 недалёковидные 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. Возникла 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 удастся 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"? Достояна ли она уважения и нужно ли слушать ее? Это не простые вопросы, но они принесены 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" (сцена 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 Carl 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 смирение
Рождает в судьбах снисхожденье.
Все грешны, все прощенья ждут.
Да будет милостив ваш суд.

Перевод Михаила Стронина

"ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО"

Peter Brook 'THE EMPTY SPACE'
London, 1968

Предисловие

Вряд ли найдется другой современный режиссер, о котором сказано, сколько о Бруке, и о котором пишут так долго. И в самом деле — в семнадцать лет он уже поставил в любительском театре «Доктора Фауста» Марло, а к двадцати — шесть спектаклей в профессиональном театре, в том числе «Человека и сверхчеловека» Бернарда Шоу, ставившегося до этого очень мало. И где — у Барри Джексона, в знаменитом Бирмингемском репертуарном театре! Потом слава его уже не оставляла. Ему был двадцать один год, когда Барри Джексон, взявшийся обновить Шекспировский мемориальный театр, пригласил его в числе других молодых режиссеров в Стрэтфорд-на-Эйвоне, и двадцать два года, когда поставленный им в этом театре спектакль — «Ромео и Джульетта» Шекспира (1947) — сделался сенсацией сезона и вызвал такие споры, какие нечасто завязывались в английской театральной критике. Он выдвинулся рано, Бруку сейчас только пятьдесят (он родился 21 марта 1925 года), а пишут и спорят о нем уже скоро лет тридцать. И кто пишет, кто спорит! Трудно назвать хоть одного крупного актера, режиссера или театрального критика, который, придя в соприкосновение с Бруком, не захотел бы высказать свое мнение о нем. Библиография Брука огромна. И она все растет. Говорят, в спорах рождается истина. Одна из них родилась и в этом. Не сразу. Мучительно. Но родилась и уже не оспаривается. О Бруке при его появлении заговорили — даже те, кто не принимал его, — как о режиссере чрезвычайно своеобразном. Потом — как о режиссере значительном. Потом — на этот раз уже почти без перерыва, — как о режиссере великом, одном из тех, по кому будут судить о театре двадцатого века.

И все же — каков он, Питер Брук? «Великий» — только слово, не более. Заполнить его можно содержанием самым разным. И здесь смысл его был не очень ясным. Оно впервые возникло применительно к Бруку не столько в сознании критиков, привыкших четко формулировать свои мнения, сколько в душах тысяч, десятков тысяч зрителей, уходивших с его спектаклей потрясенными, просветленными, узнавшими что-то новое о себе, о мире. Оно проникло в критику не без труда — Брук ведь был так удручающе молод, когда добился первых успехов. Оно не складывалось как сумма значений, а возникло сразу как некая цельность и подлежало анализу и расшифровке.

Это было непросто. Каждый спектакль Брука давал возможность по-новому увидеть автора, которого он ставил, но не помогал увидеть «самого Брука». Нет, Брук нисколько не прятался за автором. Он с самого начала очень определенно заявил о себе как о стороннике всевластного «режиссерского театра». Мысль каждого спектакля была его, Брука, мыслью. Настроение — его, Брука, настроением. Форма — им, Бруком, заданной. В большей даже мере, чем у многих других режиссеров; ведь Брук зачастую выступает и как художник собственных спектаклей, а порою еще и как автор «конкретной музыки», их сопровождающей. Но трудность была в том, что спектакли он ставил очень разные и непохожие. В них, разумеется, было что-то общее. Но что? Что определяло принадлежность того или иного спектакля именно Бруку? Неужели лишь обязательное несходство с предыдущим его спектаклем?

Книга «Пустое пространство», опубликованная в 1968 году, призвана была, казалось, все прояснить, В литературных ее достоинствах можно было не сомневаться: среди многих талантов Брука есть и литературный. Молодой режиссер не раз выступал в качестве интересного театрального и (гораздо чаще) балетного критика. К тому же книга эта рождалась постепенно, в ней не могло быть следов спешки. Главы ее соответствуют четырем частям короткого курса лекций о современном театре, прочитанного Бруком в 1965 году по договоренности с

телевизионной компанией «Гранада» в университетах Гуллы, Кили, Манчестера и Шеффилда, Все в ней заранее проверено на живом слушателе.

Книга эта действительно многое сделала понятным. Конечно, Брук не впервые высказывал свои взгляды на театр. Он и раньше их не скрывал. Но он свел воедино многое из того, что до этого приходилось выискивать по крохам. Этим он, безусловно, помог глубже заглянуть в свое творчество.

И в себя самого.

Брук — человек без позы. Успехов своих не подчеркивает. Неудач не скрывает. Говорит, что думает. Относится к себе с тем спокойным чувством юмора, которое справедливо принято считать признаком внутренней интеллигентности, Человек этот работает с чудовищным напряжением сил — он поставил десятки спектаклей, кинофильмов и опер, написал множество статей, — а при этом нисколько внутренне не напряжен, напротив, завидно раскован.

Но тогда почему Питеру Бруку приходится и сегодня, семь лет спустя после книги, объяснять в газетных интервью, кто он есть и кем не является, причем ни одно такое интервью не кладет конец спорам о нем. Почему оказалась так неясна эта столь логичная книга?

Дело, думается, в том, что читатели не нашли в ней того, чего искали. Прежде всего — подтверждения своим взглядам: Брук высказывал собственные. Театральных консерваторов он огорчил. Он нисколько не отказывался от традиции; напротив, ее почитал, но при этом видел ее как-то иначе. Театральных новаторов он, если можно так выразиться, недостаточно обрадовал. Он был одним из них; он охотно признавал их открытия, внимательно в них вглядывался и при этом, словно бы смотрел сквозь них. И еще в ней искали систему — некую, скажем, «систему Брука», а он демонстративно отказывался ее сообщить. Не следовало ли отсюда, что системы этой попросту нет? А между тем в книге все ясно сказано. Она помогает увидеть доминанту творчества Брука. Из огромного числа спектаклей Питера Брука советские зрители видели только два: «Гамлета» с Полом Скофилдом в главной роли, поставленного в 1955 году и тогда же к нам привезенного, и Стрэтфордского «Короля Лира» (поставлен в 1962 году, показан у нас в 1961-м). И все же не следует думать, что мы видели мало: именно после «Лира» о Бруке было сказано «великий».

Произнес это слово Кеннет Тайней.

Сказал его не столько как театровед, внимательно продумавший и соотнесший между собой все компоненты этого понятия, а скорее, как зритель - зритель опытный, умный и при этом необыкновенно эмоциональный. Сидя в темноте стрэтфордского зала, он лихорадочно царапал на программке какие-то слова, чтобы запечатлеть неповторимые мгновения. «Я не хочу притворяться спокойным и отлично помню все обуревавшие меня чувства», — написал он в заметке об этом спектакле. Впрочем, в этой же заметке он бросил получившие потом такой резонанс слова о «моральном нейтралитете» Брука. «Мрачным и прекрасным» назвал он бруковского «Лира» в другой заметке, появившейся месяц спустя, когда спектакль был показан лондонцам.

Но почему история Лира, показанная с позиций «морального нейтралитета», так потрясала зрителей?!

А она потрясала. В книге Брука читатель найдет краткое и, как всегда у него, чрезвычайно скромное упоминание о том, как спектакль завоевывал все больший и больший успех (и сам внутренне рос) во время знаменитого восточноевропейского турне 1964 года. Москва и Ленинград были последними городами на континенте, где был показан «Лир». Именно здесь спектакль нашел наилучшего зрителя, и с его помощью сам достиг собственной вершины.

До 1971 года Брук поставил пятьдесят семь драматических спектаклей (пять из них вывозились на гастроли за границу), семь опер, семь фильмов, пять телеспектаклей (сценарии трех на них написаны самим Бруком, одного — Бруком в соавторстве с Деннисом Кенаном), написал предисловия к книгам Ежи Гротовского «К бедному театру», Яна Котта «Шекспир — наш современник» (эта книга известного польского Шекспироведа дала большой творческий импульс Бруку, когда он работал над Королем Лиром), отдельным изданиям «Как вам это поправится» Шекспира и «Марат/Сад» Петера Вайса, книге Майкла Уэрра «Оформление спектакля, и создал большое число других литературных работ.

Мог ли этому зрителю быть так близок спектакль, утверждавший принципы «морального нейтралитета»?

Нет, разумеется, Брук знает, что это не так. Недаром он пишет о том, что страны Восточной Европы, где его «Лир» прозвучал так громко, — это страны, по которым прошла война. Бруковский «Лир» многим обязан влиянию Сэмюэля Беккета — писателя действительно мрачного и безнадежного. Это сразу же уловил Кеннет Тайней, и об этом много говорилось потом в критике. Это отмечает и сам Брук в «Пустом пространстве». Но здесь читатель найдет указание на то, чем же именно Беккет ценен для Брука. Беккет, по его мнению, отнюдь не

произносит свое "нет" с удовольствием. Его "нет" — из тоски по «да». Прав или нет в данном случае Брук — другой вопрос. Важно, как для него самого обстоит дело. Брук ставил себе целью не просто показать мир холодный и страшный. Он желал изобразить его таковым со всей бескомпромиссностью, чтобы столь же Бескомпромиссно прозвучала мысль о том, как страшен мир, когда он бездуховен. Когда человек не приносит с собой человеческое. Когда оно дается каждому отдельному человеку — лишь ценой жестоких страданий.

В бруковском «Лире» нет правых и виноватых. Здесь всякий прав — со своей точки зрения — и всякий виноват, ибо и он принес в мир свою долю зла. В этом смысле спектакль действительно поставлен с позиций «морального нейтралитета, но, отказываясь судить героев, Брук тем строже и беспощаднее судит мир, с которым они живут. Он не позволяет этому миру ми на кого переложить вину. Это открылось не сразу даже Кеннету Тайнену — только месяц спустя. Но во второй рецензии он уже написал: «Теперь мне понятна природа жестокой эгалитарности мистера Брука: его спектакль оттого лишен морали, что поставлен в аморальном мире».

Эта концепция трагического заставляет вспомнить Фридриха Шиллера. Шиллер, как известно, не принимал "Короля Лира" в бытовавшем тогда толковании. Вина Лира, за которую ему пришлось так тяжело расплачиваться, виделась комментаторам XVIII века в том, что он, раздавая свои земли, не понял, какая из его дочерей что из себя представляет. «Лир» оказывался, таким образом, трагедией индивидуальной вины (или даже ошибки), а окружающий мир — строгим, но справедливой судьей, карающим всякое отклонение от справедливости.

Эту веру в правильность божественного (мы бы сейчас сказали — социального) порядка, это убеждение, что «человек всегда сам виноват», Шиллер решительно не принимал. Он желал строить трагедию не на вине того или иного конкретного лица, а на столкновении человека с некой безличной и безразличной к нему силой. Выявляться это должно было через «стечение обстоятельств». Оно и придавало трагедии наиболее обобщенную форму. Разумеется, непосредственной причиной гибели героя может оказаться любой персонаж, в том числе и сам герой. Но этот конкретный человек — лишь ближайший источник несчастья; в целом же оно обусловлено неправильным устройством мира. «Непосредственный виновник несчастья», даже тот, кого прежде клеймили «злодеем», способен в какие-то моменты сам вызвать жалость.

Питер Брук поставил «Короля Лира» словно бы точно по Шиллеру. Но за философски отвлеченными словами о «несправедливости миропорядка» теперь стоял опыт, вынесенный человечеством из пяти лет войны с ее душегубками, концлагерями. Сцена ослепления Глостера стала ключевой в спектакле. То страшное, что совершалась за линией рампы, было чем-то весьма обычным для участников преступления, чем-то определяемым стертыми словами «практическая деятельность». Но оно не переставало от этого быть страшным для тех, кто сидел в зале. Даже становилось еще страшнее. Это было повседневым, значит, повторяемым. И происходило уже не на подмостках — месте, для всякого рода представлений специально отведенном. Зажигался свет, как во время антракта, а на сцене, теперь уже не отгороженной от темного зала, спокойно отпихнув в сторону слепого старика, слуги принимались таскать какие-то мешки, что-то прибирать... Работа, не более...

Бруковский «Лир» базировался на прошлом — очень недавнем, но подверженном той же опасности, что и давнее прошлое — его могут забыть. И поэтому Брук поставил своего «Лира» не просто как напоминание. Это был словно бы знак отказа признать прошлое прошлым. Жестокость бруковского «Лира» стала формой обнаружения его современности. Все происходящее на сцене происходит сегодня, сейчас, в данный момент. Спектакль этот касается всякого. Он не повествует о чужих страданиях. Он вообще нигде, ни в одной своей части не повествует. Он показывает, как положено сцене. И не просто других людей, испытывающих боль. Он заставляет каждого зрителя почувствовать ее самому. В «Лире» Бруку удалось заговорить о проблемах того общества, которое он знает, и заставить зрителя задуматься о многом, не оставляя ему, казалось бы, ни минуты на размышление. Его спектакль был современен по мысли и сиюминутен по своей сценической практике. И вместе с тем он не был привязан раз и навсегда к определенному моменту истории. В свое время «Театральная мастерская» Джоан Литтлвуд, другого выдающегося современного английского режиссера, поставила «Макбета» в современных костюмах. Смысл был ясен, но при этом и чересчур закреплен. Брук избегает такой исторической однозначности. **Если Шекспир (даже тогда, когда, казалось бы, уходил в прошлое) писал о людях своего времени, для людей своего времени и на все времена, то режиссер, по Бруку, должен ставить его как своего современника; помня при этом, современником скольких поколений был этот драматург.**

Действие стрэтфордского «Лира» происходило на огромном «пустом пространстве», которое виделось и

как мировое пространство и как земля, выжженная войной (Григорий Козинцев расшифровал потом понятие «пустое пространство» как «пространство трагедии»). Это название он дал своей последней книге, полной реминисценций из Брука). Декораций и реквизита почти не было. Ровный свет, негромкие голоса, взамен задника — куски ржавого железа, начинавшие слабо вибрировать, когда были произнесены последние слова трагедии и в зале (как в сцене с Глостером) зажегся свет. Этот отдаленный железный шелест, напоминавший слышанный зрителем ранее грохот бури, доносился словно из будущего. Это был мир холодный, как мировое пространство, огромный, как мировое пространство, и столь же безразличный к человеческим судьбам. Он был несоизмерим с людьми. Он не знал утра и вечера, как мировое пространство. Он не был подобен искусственно устроенной сцене, где свет меркнет в моменты горя и ярко разгорается в момент торжества добродетели. Этот мир не был освещен солнцем — он был освещен со всех сторон тысячью солнц. Они ничего не отняли и не высвечивали — и все делало одинаково ясным. Декораций и реквизита почти нет — но поэтому они особенно видны. Голоса негромки — но их слышишь яснее, чем крики. Движения скупы — но потому так полны значения. И поэтому человек не пропадет в этом, казалось бы, слишком обширном для него мире.

В бруковском «Лире», писал Козинцев, «радости было мало, трогательного еще того меньше. Брук выпаривал из своих постановок сентиментальность, как моряк клопов перед въездом в новую квартиру, где долго жили неопрятные люди». И при этом, продолжал он, «из театра я ушел совсем не подавленный. Пожалуй, иное чувство возникло у меня в душе. В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда».

Чем она порождалась? Ответить на этот вопрос непросто, но необходимо — ведь тысячи людей уходили с этого спектакля такими же просветленными. Катарсис, очищение чувств, против чего, казалось бы, все здесь было направлено, все-таки наступал. Так в чем же она — эта надежда? Думается — в той мере человечности, что не боится полного знания о человеке. Что одна только делает возможным измерить всю глубину человеческого страдания. Человечности столь полной, что она уже не нуждается в постоянных и назойливых доказательствах того, что она и впрямь существует.

Именно это дает Бруку возможность говорить сразу о человеке сегодняшнем и вчерашнем, соотносить столь легко и свободно человека и мир, делать историю человечества биографией своего героя.

В сегодняшних философских трактовках времени неизменно подчеркивается, что из трех временных категорий (настоящее, прошлое и будущее) наиболее условным является настоящее — ведь за него можно, смотря по необходимости, принять и миг, и день, и столетие, и, если угодно, даже целую геологическую эпоху. Так вот для Брука «настоящее» — это вся история человечества и весь опыт, который оно вынесло из нее.

Значение Брука прежде всего в масштабе его взгляда на мир.

Советские зрители не просто видели «Короля Лира» в постановке Брука. В эти вечера они увидели Брука. Во всяком случае — главное в нем.

Брук пробился своим «Лиром» к тому Шекспиру — нашему современнику, которого после войны искали многие. Казалось, война должна была еще на пять лет отдалить нас от Шекспира, в действительности же сблизил на столетия. Наша история помогла прочесть ту, что запечатлелась в его пьесах, а пьесы эти — понять многое в нашем мире и в нас самих. Бруковский «Лир» был примером тому — не единственным, но самым крупным.

Вслед за «Лиром» Брук поставил «Физиков» Дюрренматта. Спектакль этот был чем-то вроде современного коррелята к шекспировской трагедии. Он очень резко подчеркивал одну из сторон многозначного шекспировского спектакля. Неопределенный угрожающий звук, доносившийся словно бы из будущего в опровержение словам Эдгара «Мы, юные, того не испытаем», теперь не казался таинственным. По словам известного английского театрального критика Дж. Трюина, в дюрренматтовском спектакле «вопрос об ответственности физиков-атомщиков пронизывал текст, будто молния».

Это было отнюдь не случайно. **Современность подтекстовывает все творчество Брука.** «Все, что мы делаем, в конечном счете — политика», — заметил он в одном из своих интервью. Причем политика определенного толка. Ни у зрителей, ни у читателей Брука никогда не было сомнения, что он принадлежит к левому крылу английской интеллигенции. Это не значит, разумеется, что Брук обладает крепкой политической платформой и гарантирован от любых ошибок, но он ненавидит реакцию и войну. Большой общественный резонанс вызвал спектакль Брука «US» (слово это можно расшифровать и как «Соединенные Штаты» и как «мы сами»), направленный против войны во Вьетнаме, а заодно затрагивавший многие стороны социальной жизни

Англии.

Однако Брук пытается при этом решить и большую общекультурную задачу — соотнести человека, наиболее полно понятого, с миром, понятным в наибольшем масштабе. Притом решить ее средствами театра. А ведь театр живет по собственным законам. Он отражает жизнь, но не есть жизнь; он искусство, а значит, по словам Фейербаха, конституируется, отличая себя от жизни. Здесь приходится все преобразовывать и многое опускать. Но здесь же удается невидимое делать видимым и проникать к более глубокой реальности, чем повседневность. Театр не жизнь, но он меняется, смотря по тому, какова действительность вокруг него и с каких позиций он ее отражает. Это отдельный мир и вместе с тем несколько не мир независимый. Но как сделать этот мир, не нарушая его законов, наилучшим по отношению к жизни «увеличительным стеклом» (именно это выражение Маяковского Брук предпочитает применить к театру)? Как заставить эти два мира жить в одном ритме? Как сделать их наиболее взаимопроникающими?

Брук изучает законы театра методом проб и ошибок. («Режиссура — искусство практическое», — бросил как-то Г. А. Товстоногов). Каждый его удачный спектакль — угаданный объективный закон искусства. Неудачный — неверная гипотеза, опровергнутая в ходе опыта. При этом не ищется некий окончательный, все исчерпывающий, приложимый ко всем явлениям театра «закон искусства». Таких претензий у Брука нет. Театр, призванный отразить мир, природу, должен быть по-своему равен природе. А она, Брук знает, неисчерпаема.

Театр, согласно мнению Брука, должен отражать уже через саму свою структуру движущееся, дисгармоничное, противоречивое общество XX века. И не только отражать его, но вмешиваться в него, быть ему нужным. Для Брука театр — никак не место, куда приходят отдохнуть от жизни. В него приходят к ней приобщиться, что-то в ней понять, вернее же — учиться ее понимать, ибо театр не должен предлагать готовые ответы и тем освобождать от необходимости мыслить.

Театр Брука во всех его возможных вариантах противостоит коммерческому театру и любому театру, отгородившемуся от жизни — неживому театру, как он его называет. «Неживой» — это понятие более сложное, чем просто «мертвый». Мертвый умер, его больше нет. Неживой вроде бы и умер уже, и в могилу сходить не желает. Он даже в чем-то более стоек, чем живой театр. Живой может умереть. Неживому смерть не страшна. Он притязает на вечность. Разумеется, неживой театр столь же многообразен, как и живой. Может быть, даже более: здесь собрались десятки поколений бывших живых. И не на много более мирный. В нем тоже идет своя призрачная борьба. Но по-своему он един. Его объединяет отсутствие мысли. В этом он и противостоит живому театру. Живой театр — всегда театр думающий.

Именно масштаб мысли и роднит театр Брука с шекспировским. Восхищение Шекспиром продиктовано для Брука прежде всего тем, что великий драматург умел как никто соединять объективную правду внешнего мира и правду человеческой души. Без истолкования внешнего мира для Брука невозможна современная сцена, «Внешний мир» для него не только (в отличие от художников середины прошлого века) социальная среда — это Вселенная, это бескрайние, лишенные воздуха, чуждые жизни просторы космоса, увиденные в современные телескопы и истолкованные современной физикой. Космоса, пытающегося распространить свои бездуховные законы на обитаемый мир. И все-таки человек для Брука вопреки всему — ось, вокруг которой вращается мир. Этот взгляд на мироздание напоминает боготорческий и при этом социально окрашенный протест английских романтиков. Но идет он не от преобразованного религиозного мифа (как у Байрона в «Каине»), а от столь же бунтарски воспринятой и соотнесенной с обществом современной науки.

Антисциентизма, презрения к науке, столь модного сейчас в интеллигентских кругах на Западе, здесь, разумеется, никакого. Наука не создала мироздание, она лишь представила его таким, каково оно есть. Она — Брук доказал это своим «Лиром» — помогает сорвать с мира покровы сентиментальности и ложных концепций. И она Бруку в этом смысле союзница. Он предпочитает знать реальность, с которой борется, отстаивая человека. Сценический мир Питера Брука возникает на пересечении научных и социальных концепций. Именно это, по мнению Брука, должно помочь возродить в новых условиях драматургию и сцену шекспировского масштаба. Естественный союзник его в этом дерзком замысле — Бертольд Брехт. Брук — горячий сторонник его теории «эпического театра». Брук прямо говорит о том, что придало мысли Брехта такую широту, — его марксистские убеждения. Вся радикальность этих слов можно оценить, памятуя, что, принятая в западном театроведении точка зрения диаметрально противоположна бруковской, Брехт обычно трактуется как художник, добившийся великих достижений вопреки своей коммунистической идеологии.

Пафос мысли — вот что роднит Брука с немецким драматургом и режиссером. Его «Лир» — это крупнейший брехтовский спектакль после великой «Матушки Кураж» в «Берлинер ансамбле». Брук не меньше Брехта стремится к «очуждению», к созданию такой атмосферы в зале, когда зрителя словно бы оберегают от излишних эмоций. Предполагается, само собой, что зритель отнюдь не равнодушен к происходящему на сцене, но интерес его — особого рода: он жадно следит за действием, думая вместе с актером и режиссером.

Так ли представлял себе отношения сцены и зала Шекспир? Вряд ли. Но Брука, как до него Брехта, это не смущает, хватить сегодня действительность по-шекспировски широко — значит, согласно Бруку, приложить к ней понятия, Шекспиру неизвестные. Чтобы идти назад к Шекспиру, замечает он в своей книге, надо идти вперед. Брехт для Брука и есть в какой-то мере современный Шекспир. «Сознательный Шекспир».

Но вот что удивительно: Брук не поставил в жизни ни одной пьесы Брехта! Он охотно ставил многих своих современников — Жана Кокто, Жана Ануя, Жан-Поля Сартра, Теннесси Уильямса, Артура Миллера, Томаса Элиота, Грэма Грина, Фридриха Дюрренматта, Петера Вайса и других. Он осуществил около шестидесяти драматических спектаклей — и среди них ни одного брехтовского!

Случайно ли это? Думается, нет.

Брук в «Пустом пространстве» спорит с теми, кому театр Брехта представляется безэмоциональным. Он справедливо указывает, что этот театр тоже порождает эмоции — только особого рода. И все же мера эмоциональности Брехта, вернее, мера его проникновения в глубины человеческой души, кажется Бруку недостаточной. Брехт для Брука — прежде всего выразитель объективной правды внешнего мира. Нисколько не ограниченный этой своей задачей, понимающий в мире и многое другое, но сосредоточенный прежде всего на ней. Другая сторона Шекспира — правда человеческой души — передается Брехтом слабее. Здесь Бруку приходится искать иные точки опоры. Имя, которое он назвал в этой связи, многих в Англии привело в смущение — Антонен Арто. Сегодня критики относят первые опыты Брука в области «театра жестокости» еще к 1946 году — к тому времени, когда основатель этого течения был еще жив (Арто умер в 1948 году), и слава его не успела широко разрастись. Однако по-настоящему идеями Арто он увлекся уже в шестидесятые годы, когда «театр жестокости» стал на континенте настоящим поветрием. Брук подошел к делу практически. В 1963 году он совместно с режиссером Чарлзом Маровцем открыл театральную мастерскую для опытов в этой области. Специально набранная (в качестве «дочернего предприятия» Королевского шекспировского театра) труппа три месяца репетировала программу, состоявшую из пьесы Жана Жене «Ширмы», посвященной войне в Алжире, трехминутного сюрреалистического наброска Арто «Струя крови», коротенькой пьесы Джона Ардена «Жизнь коротка, искусство вечно» и некоторых других вещей. В январе 1964 года эта программа была без особого успеха показана в одном из лондонских театров. Публика уходила со спектакля в недоумении. Рецензенты единодушно объявили, что Брук просто погнался за модой. Но Брук от Арто не отступил. Он поставил на основе той же техники еще один спектакль — «Марат/Сад» Петера Вайса, причем включил в него несколько сцен из предшествующего спектакля, и добился огромного успеха.

В чем причина обращения Брука к Арто и такой странной судьбе двух его «артодианских» спектаклей?

«Театр жестокости» Арто нередко сближают с той безудержной пропагандой насилия с экранов и театральной сцены Запада, которая подхлестывает и умножает акты насилия в жизни. Подобный «театр жестокости» — одна из сегодняшних разновидностей коммерческого театра, глубоко противного Бруку, как был он противен Арто. Книга Арто «Театр и его двойник» родилась из протеста против подобного театра. В таком именно качестве ее и восприняли Брук и большое число других крупных режиссеров на Западе. Сотрудник Брука по мастерской «театра жестокости» Чарлз Маровиц писал, что их с Бруком «особенно сближала с Арто его нелюбовь и нетерпимость к господствующим театральным тенденциям, к тем хорошо обставленным тупикам, в которых так уютно устроился самодовольный современный театр». Разумеется, взгляды самого Арто далеко не однозначны. Его сосредоточенность на «каннибализме» буржуазного индивида приобретала нездоровый характер, ибо не была подкреплена социальным анализом, а его убеждение, что, дав человеку возможность изжить в искусстве свою склонность к жестокости, театр спасет от нее реальный мир, было достаточно наивно. Но при этом Антонен Арто был, по удачному выражению В. Комиссаржевского, «одной из «болевых точек» этого «безумного, безумного, безумного мира» и его предощущение жестокостей второй мировой войны, а потом и того, что организм по-прежнему подвержен заразе, много значили для Брука и людей, одинаково с ним мыслящих. Полнее всего такая тенденция сказалась в фильме Росселлини «Рим — открытый город» и в сцене ослепления Глостера в бруковском «Короле Лире». Со временем, однако, для Брука стала важнее другая сторона взглядов Арто — *поиски им интуитивного в актере*. В этом Брук увидел необходимое добавление к Брехту. Именно в качестве «дополнения к Брехту» Арто и вошел в художественную систему

Брука.

Питер Брук
ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО
Перевод с английского.
Издательство «Прогресс»
Москва
1976
Перевод с английского /О. С. Родман и И. С. Цымбал
Вступительная статья Ю. Кагарлицкого
Комментарии Ю. Фридштейна и М. Швыдкого
©Издательство «Прогресс», Москва, 1976

Брук - кинорежиссер.

Режиссер Питер Брук знаменит прежде всего как один из выдающихся театральных деятелей. Может создаться впечатление, что в кино он всего лишь делал экранные версии своих новаторских спектаклей. И многие из кинематографических работ Брука вроде бы подтверждают это - начиная с ранней «Оперы нищих» (1953) и кончая «Махарабхатой» (1989). Но вопреки первоначальному мнению, Питер Брук, даже не отказываясь от яркой театральности, неуловимо чувствует и постигает чистую природу кино. И «Модерато кантабиле», и «Повелитель мух», созданные им в первой половине 60-х годов на основе трудно экранизируемой прозы (соответственно произведений Маргерит Дюрас и Уильяма Голдинга), не имеют аналогов в театральном опыте этого режиссера и как раз свидетельствуют, что Брук тоже очарован некой тайной смены кадров.

Фильмография:

The Tragedy of Hamlet (2002) (TV)
"The Mahabharata" (1989) (mini) TV Series
Tragédie de Carmen, La (1983)
Cerisaie, La (1982) (TV)
Mesure pour mesure (1979) (TV)
Meetings with Remarkable Men (1979)
King Lear (1971)
Tell Me Lies (1968)
Marat/Sade (1967)
Ride of the Valkyrie (1967)
Lord of the Flies (1963)
Moderato cantabile (1960)
The Beggar's Opera (1953)

80 ЛЕТ РЕЖИССЕРУ. "Питер Брук"

21.03.05 Брук Питер: «Театр - это место встречи между идеалом и практикой»



фото

«Питер Брук» - эту программу телеканал «Культура» показал к 80-летию знаменитого режиссера. Алексей Бартошевич рассказывает о постановке Питера Брука - спектакле «Король Лир», который был признан вершиной современного театра и точкой поворота в театральной истории Шекспира. (21 марта, 17:25).

Питера Брука стали называть великим режиссером уже в шестидесятые годы. Его спектакли вошли во все учебники истории театра, в них играли великие актеры Пол

Скофилд и Джон Гилгуд, он сотрудничал с Сальвадором Дали, спорил о природе театра с Гордоном Крэгом, Ежи Гротовским, Бертольдом Брехтом.

Брук родился в Англии 21 марта 1925 года, учился в Оксфордском университете. Но корни у него русские: его отец покинул Россию в 1907 году.

Свою профессиональную деятельность Питер Брук начал в 1943 году. С тех пор работал во многих театрах Англии, в том числе в Королевском шекспировском, ставил спектакли в Париже и Нью-Йорке. Решительно обновил традиции воплощения Шекспира, поставив многие его пьесы. Среди постановок, принесших ему мировую славу, - «Гамлет», «Король Лир», «Сон в летнюю ночь».

Стремление найти театральный язык, способный объединить людей разных национальных культур, привело его к созданию Международного национального центра театральных исследований (1970). Здесь родились экспериментальные спектакли «Махабхарата», «Беседа птиц», «Оргаст» и другие. В России шли его спектакли «Гамлет» (1955), «Король Лир» (1964), «Вишневый сад» (1989) и издавались книги – «Пустое пространство» (1976, 2002), «Блуждающая точка» (1996), «Секретов нет» (2002).

Питер Брук о театре:

«Все наши театральные поиски сводятся к тому, чтобы люди, сидящие в зале, ощутили реальное присутствие невидимого. Это очень просто звучит, и этого очень трудно достичь. Но затем люди и ходят в театр. Если бы они хотели просто развлекаться, театр давно бы перестал существовать, проиграв кинематографу и мощной индустрии развлечений. Порой присутствие невидимого в спектакле возникает спонтанно. Наша задача - разработать театральную технику, чтобы этот момент удержать, чтобы у нас появилась возможность его вызывать...»

Питер Брук о премьерках:

«...Самая ужасная идея европейского театра - премьерка. Я делаю все, чтобы у меня не было премьеры в привычном понимании - то есть я не хочу, чтобы на мой спектакль пришли критики, какие-то важные люди. Премьерка - это преступление против спектакля. Я видел, как много хороших постановок было разрушено из-за премьерной публики: из-за скоротечных суждений критиков, высокомерной реакции "важных" людей. Надо принимать премьерку как один из этапов в жизни спектакля - не как экзамен или финальную стадию работы. Мейерхольд говорил, что спектакль готов только, когда его сыграют пятьдесят раз. И это правда. Театр, в котором существует такое уродующее спектакль событие, как премьерка, обречен».

Питер Брук о культуре:

«Существенная часть безумия нашего мира заложена в слове "культура". Честно вам скажу, я ненавижу это слово. Если ты начинаешь сравнивать культуры, оценивать их - это начало расизма. Каждый считает - сознательно или бессознательно - что культура, к которой он принадлежит, лучшая. Все люди - пленники идеи культуры. Но каждая культура - неполна, несовершенна. Все культуры - русская, немецкая, английская, китайская - часть мировой культуры, которая никому из нас неведома».

Питер Брук об идеях:

«Я не занимаюсь реализацией своих идей! Это омерзительная вещь - когда режиссер начинает заниматься идеями. Это не входит в его профессию. Такая дурная практика началась в начале XX века, когда в России и Германии режиссер стал настоящим властителем сцены. В этом виноваты Константин Станиславский и Макс Рейнхард.

Потом режиссерский диктат стал привычным. Режиссер-диктатор - это плохо, но совсем ужасно, когда он еще и пишет пьесы. Тогда самое ценное в театре уничтожается. Вместо полифонии, богатого сочетания разных индивидуальностей мы получаем усеченный, плоский взгляд на мир. Зато кто-то воплотил свою идею.

Если тебе кажется, что у тебя есть какие-то идеи, о которых обязательно должны знать другие люди, - пиши книгу, стихи, или снимай фильм. Фильм - это действительно дело одного человека. Режиссер здесь - автор. В театре у режиссера совсем иная задача.

Его цель, как я уже говорил, - дать жизнь невидимому. Для этого ему необходимы другие люди, долгий период контакта с ними, долгие репетиции, в процессе которых режиссер не подавляет актеров, а позволяет проявиться их личностям наиболее полноценно.

Режиссеру необходимы другие люди. Вот сейчас я говорю с вами, и это мне помогает более ясно выразить свои мысли: это намного эффективнее, чем, если бы я думал про себя.

Режиссеру нужен актер, актеру нужен партнер. И получается группа. Посмотрите на химические процессы: появляется в пространстве какая-то клетка и начинает провоцировать другие, притягивать их к себе, срастаться с ними. Это и есть режиссер. Энергия режиссера (не идея, а энергия - это гораздо шире и мощнее) может найти выражение только через группу людей. Его энергия может умножиться только с помощью актеров. А когда приходит публика, его энергия снова умножается многократно.

Это как приготовление чая: нужна вода, заварка и огонь. Конечно, можно делать чай с помощью холодной воды - но это совсем другой чай.

Отношения с публикой должны развиваться постепенно, чтобы у зрителей и актеров возникло единое

переживание. Не идея, не месседж, а именно переживание! Мысль возникнет потом. Мысль и переживание должны соединиться. Если спектакль построен на идее - зачем он нужен? Лучше пойти на лекцию в университет или прочитать научную книгу. Если же спектакль построен только на эмоции - он тоже немного стоит. В этом случае гораздо большие потрясения мы можем испытать на рок-концерте. Мысль и переживания должны соединиться в спектакле.

Но случай Гротовского уникален. Ежи Гротовский - великий человек. Он учился в ГИТИСе в Москве и испытал огромное влияние системы Станиславского. А неофициально на него влиял Мейерхольд - в те годы, когда Гротовский учился в Москве, театральные опыты Мейерхольда были запрещены. Гротовский поставил целью соединение этих двух великих театральных систем. Но постепенно Гротовского больше стало интересовать духовное развитие актера, чем собственно театральные поиски. Я думаю, что он не мог уйти от театра, потому что в атеистической стране нельзя было создать монастырь. Плюс к тому - он не мог жить и работать уединенно. Поэтому он выбрал такую форму существования, которую не назовешь ни театральной, ни религиозной. Техника Гротовского была использована людьми театра, но интерес Гротовского сосредотачивался на духовном пути. Чтобы использовать его открытия, нужно следовать его жизненным принципам. Его работа с каждым годом становилась все более неповторимой. Он занимался религиозным поиском, а вокруг него были люди, которые поклонялись ему как режиссеру. Ему публика была не нужна. Он нуждался в интимности, которая возникает лишь при монастырском укладе. Его работа была намного глубже, чем поиски Станиславского, Мейерхольда, Арто. Он пошел дальше всех великих режиссеров XX века.

Сейчас театральная ситуация даже лучше, чем тогда, когда я начинал работать режиссером: молодой постановщик может брать от всех - от Мейерхольда, Станиславского, Арто, Гротовского, от кого угодно. Но ни в коем случае не подражать никому, не пытаться имитировать чей-то стиль».

Питер Брук об истине:

«Я вообще не склонен считать, что обладаю какой-то истиной, и не думаю, что кто-то из создателей великих театральных практик этой истины достиг. Есть просто разные способы приближения к ней. Если бы мы могли посмотреть, например, спектакли-шедевры пятидесятих, они показались бы нам чудовищными.

Театр - это место встречи между идеалом и практикой. Ты всегда работаешь в средних условиях, со средними людьми, и сам ты - средний. Но все мы стремимся достичь идеального уровня, понимая, что он недостижим. Если даже самые симпатичные и талантливые люди делают коммерческий театр и хотят за пять репетиций создать хороший спектакль - это невозможно. Но другой вариант - театра как священнодействия, где репетиции идут десятилетиями, куда пускают только каких-то особо подготовленных зрителей, - абсурден, он противоречит идее театра.

Словом, нужно исходить из реальной ситуации, руководствуясь идеальным. Ты должен стоять на земле и понимать, например, что у тебя должны быть деньги, чтобы иметь возможность заплатить очень хорошему актеру. Вот так, в противоречиях, проходит наша работа. И поэтому я, который только что ругал саму идею премьеры, могу ее похвалить: порой день премьеры - хорошая вещь, потому что организует работу. Ведь спектакль когда-нибудь должен быть готов».

Использованы материалы:

[Газета «Известия» 3 марта 2005 г.](#)

"Дон Жуан" Питера Брука

*Лариса ДОКТОРОВА
Брюссель*

"Дон Жуан" в постановке Питера Брука стал одной из сенсаций театрального фестиваля в Экс ан Провансе, вызвав самые разноречивые отклики - от восторженных до резко отрицательных. Не последнюю роль в интересе, с каким критики и публика ожидали премьеру, сыграл тот факт, что прославленный режиссер редко берется за постановку опер, а если берется, то создает незабываемый спектакль. Примером стала парижская "Кармен" 1982 года, по которой позже он снял фильм.

В свои 73 года Питер Брук продолжает отвергать традиционный подход к театральным постановкам и, берясь за классические шедевры, избегает стереотипных решений.

Многие аспекты "Дон Жуана" необычны.

Во-первых, репетиции длились несколько месяцев. Во-вторых, режиссер привлек молодых исполнителей, и благодаря этому опера обрела невероятную жизненную силу, виртуозность и энергию. В-третьих, в оркестре из 50 артистов нет ни одного музыканта старше 28 лет. Камерный оркестр имени Малера был создан Клаудио Аббадо в 1995 году, и сам маэстро стал

музыкальным руководителем постановки, передав после нескольких спектаклей эту должность своему протеже, молодому английскому дирижеру Даниэлу Хардингу.

Поскольку "Дон Жуан" был совместной постановкой фестиваля в Экс ан Провансе и Брюссельского оперного театра Ла Монне, то этот спектакль с тем же составом исполнителей и под руководством Даниэла Хардинга был показан в Брюсселе в январе этого года.

И вопреки заведенному порядку, когда оперы ставятся в оперном театре, для "Дон Жуана" Питера Брука было отведено помещение Королевского цирка.

Есть известная логика в том, что аскетический спектакль был показан в этом скромном зале.

Арена цирка проста и безлична. Ее черное пространство почти пусто, за исключением нескольких окрашенных в веселые яркие цвета скамеек и трех шестов посередине.

Оранжевый настил закрывает середину сцены. Именно здесь, на этом небольшом пространстве, происходит основное действие. Те солисты, которые в нем участвуют, сидят на скамейках вдоль задней стены, дожидаясь своей очереди ступить на оранжевый ковер. Хотя

Лоренцо да Понте указал в либретто, что "действие происходит в Севилье в XVII веке", постановщик сделал все, чтобы избежать даже самых отдаленных намеков на эпоху и на Севилью. В такой абсолютной наготе декораций, в этом анонимном сценическом пространстве разыгрывается трагикомедия.

Питер Брук отвергает оперную рутину и делает все возможное, чтобы ее избежать.

Лишенный грандиозности и помпезности спектакль привлекает простотой и возможностью для зрителя ассоциировать свои переживания с чувствами героев. "Дон Жуан" Моцарта низведен со своего традиционного пьедестала, показан герой, который во имя своей личной свободы нарушает все правила человеческого общежития. Тот круг, в котором он вращается, ему душен, он давит его. Брошенный им вызов побуждает членов этого круга к действию, заставляет их осознать свои желания, выявить противоречия.

Общество решает наказать героя, но сопротивление только подзадоривает Дон Жуана. Он вступает в сражение вначале с тремя масками, потом с Мазетто и его друзьями. Буквально. Выдергивая шест и действуя им, как копьем, Дон Жуан угрожает своим противникам, пока они не отступают. Шест служит то пикой, то преградой, засовом, закрывающим невидимую дверь, за которой остаются маски. На сцене идет нескончаемая игра: шест - забор. Дон Жуан - по одну сторону его, остальные члены общества - по другую, кроме тех моментов, когда он соблазняет очередную жертву. Тогда забор исчезает.

В последнем столкновении с Командором Дон Жуаном овладевает страх, но поставленный перед выбором - либо раскаяние, либо смерть, - забывает о своих колебаниях и упрямо идет в преисподнюю.

В своей постановке Питер Брук расширил рамки конфликта, подчеркнув психологический и социальный аспекты либретто. Отношения Дон Жуана и Лепорелло выходят за пределы отношений господина и слуги, хотя сеньор ни на минуту не забывает о своем привилегированном положении. Ни тот ни другой не могут обойтись друг без друга. Наряду со страхом и неприязнью хозяин вызывает у Лепорелло восхищение. А Дон Жуан подчас обращается с ним скорее как с приятелем, чем со слугой. Все три героини увлечены Жуаном. Как умело донна Анна уходит от вопроса о замужестве с доном Оттавио и как тонко Церлина кокетничает с бесшабашным соблазнителем. Потребовалось поистине смертельное оскорбление, чтобы донна Эльвира потеряла всякую надежду удержать Жуана.

Такая тщательная разработка психологического аспекта оперы потребовала многих недель интенсивных репетиций. Вот что об этом периоде рассказывает Питер Маттей, исполнитель заглавной роли.

"Мы начали репетировать в Париже и в течение первого месяца без конца импровизировали. Режиссер стремился добиться от нас максимальной раскованности и освобождения от

оперных стереотипов. Мы могли делать на уровне игры все, что нам приходило в голову, даже если это казалось абсурдным.

Для меня это было уникальной возможностью понять всю глубину текста либретто. Мы жили в абсолютном хаосе. Потом Питер Брук все это зачеркнул, и мы начали с нуля.

К концу месяца мы были измучены, вырваны из привычной ситуации. И тут он произнес фразу, которую я никогда не забуду: "Из этого полного хаоса зарождается структура".

В тот момент я почувствовал, что снова стою на земле, и поверил, что действительно из всего этого что-то может появиться.

К тому же в течение трех месяцев у нас были музыкальные репетиции, что помогло избавиться от страха. Обычно оркестровые репетиции начинаются слишком поздно, и певцы очень нервничают, потому что этот момент - самый драматический в подготовке спектакля.

Питер Брук говорил: "Чтобы спектакль получился живым, его необходимо сыграть 50 раз" - и постоянно вносил изменения".

Дирижер Даниэл Хардинг внес свой значительный вклад в успех постановки. Кроме точных темпов, он обеспечил естественные плавные переходы от арий к речитативам. Оркестр под его управлением был внимателен к певцам, снижая со вступлением солистов силу звучания, а не соревнуясь с ними, как это часто бывает. Такой координации было непросто достичь, превратив певцов в актеров буффонады с соответствующими жанру жестами и гримасами.

Кстати, клавесин помещался на сцене, став частью действия и образуя тесную связь с солистами.

Для меня самой поразительной в постановке была доведенная до совершенства координация между поведением героев на сцене и музыкальным текстом. Не были пропущены ни смены тональностей, ни вступления музыкальных инструментов, определявших жесты, взгляды, движения солистов. Не говоря уже о переходах между речитативами и ариями. Каждому солисту были присущи определенное место на сцене, определенный сценический рисунок роли. Артисты будто превратились в шахматные фигуры, участвующие в разыгрывании партии, причем самый драматический момент игры выпадает на долю главного героя. Об исполнителях лучше всего сказать в целом. Их голоса звучали одинаково хорошо. Особенно интересен Питер Маттей - шведский баритон с уже значительным, несмотря на свою молодость, опытом выступлений на многих оперных сценах мира. Питер Брук предложил ему роль Дон Жуана несколько лет назад, когда только зрел проект этой постановки. Но Питер Маттей отказался, объяснив это своей молодостью. На осуществление проекта ушло несколько лет, и Питер Брук снова обратился к шведскому баритону, который на этот раз согласился. Замечательный зрелый певец с сильным мощным баритоном и красивой внешностью, появляясь на сцене, привлекал к себе всеобщее внимание и своим голосом, и своей актерской игрой.

Хороши были исполнитель роли Лепорелло канадский бас Натан Берг и обладатель сладкого лирического тенора Джон Марк Эйнсли в роли Оттавио. В качестве упрека постановщику я отметила бы чрезмерную активность певцов. Иногда казалось, что возбуждение и волнение были искусственны, что они устраивались лишь с целью создать движение, чтобы зрители не впадали в сон. Таковы были сцены свадьбы Церлины и Мазетто. Завернутые в белые простыни герои совершают обход сцены, потом смущенно поворачиваются, взирая на зрителей. Где я это уже видела?

Или "шампанская" ария Дон Жуана. Она энергична, наполнена эмоциями, но значит ли это, что герою нужно карабкаться по шесту или прыгать с ним по сцене? Напротив, последний поединок соблазнителя и Командора отличается печальным отсутствием напряжения.

Командор тихо занимает свое место, герой удивляется его появлению, как будто с него пришли требовать давний долг. Но идей Питера Брука оспаривать никто не решится. Все, что

он делает, вызывает самый живой интерес. И отдельные замечания никак не умаляют ощущения, что мы стали свидетелями появления необычного "Дон Жуана".