

## Питер Брук

### Нити времени

Воспоминания. Перевод с английского Михаила Стронина

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

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

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

же просто, как и появилась. Кто она такая, что она про нас подумала, мы никогда не узнаем, ибо она больше не приходила, но она стала для нас невольной направляющей того первого дня. На следующий день все были готовы к работе.

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

Часто спрашивают, как формировалась группа. Даже сегодня я обычно подчеркиваю, что случай является неизбежным фактором в распределении ролей. В тот период я довел этот принцип до крайности, раскинув сети как можно шире. Брюс Майерс подкатил к кафе “Риверсайд”, где я ел бутерброд, слез с мотороллера и, смахивая пыль с кожаной куртки, со шлемом под мышкой, подошел ко мне и сказал, что готов на все, чтобы уйти из этого “проклятого британского театра”. “Хорошо”, — ответил я, тотчас же поверив ему. Малик Бауэнс пришел от Гротовского. <sup>1</sup> Гротовский любит допоздна сидеть с кем-нибудь из своих студентов, и он рассказывал, что Малик пел ему песни до рассвета. С появлением первых лучей света в звуках голоса Малика появлялись поразительные изменения, они шли от тех участков сознания, которые прятала усталость. “Возьмите его”, — сказал Гротовский, и я послушался его. Франсуа Мартурэ принес с собой истинно французскую интеллигентность, легкость, остроумие, а Сильван Корте и Клод Конфорт — ощущение улицы и земли. Был еще Хоайо Мотте, человек с грустным лицом, как у певца португальских фадос. <sup>2</sup> Андреаса Катсуласа прислала Эллен Стюарт из своего экспериментального театра “Ля Мама” на Четвертой стрит в Нью-Йорке, <sup>3</sup> рекомендуя его как будущего великого трагика, а мы попытались обнаружить в его мрачной и непредсказуемой натуре безграничные возможности для комедии. Боб Ллойд работал со мной с самых первых блаженных и волнующих дней “театра жестокости” и участвовал в спектаклях “Марат-Сад”, “Мы”, “Буря” <sup>4</sup>; с ним была Полин Манро с красивыми золотистыми волосами, как на картинах прерафаэлитов, — она нас поражала своими захватывающими дух импровизациями. Были также Андре Щербан — с ним я познакомился в Нью-Йорке, куда он только что приехал из Румынии для своего первого спектакля в США и где был без ума от атмосферы Четвертой стрит и Гринвич-Виллидж, и Арби Ованесян — его тончайшая работа на Ширазском фестивале в Иране принесла ему славу одного из самых молодых и удачливых иранских режиссеров. Лу Зелдис был тоже из Нью-Йорка — это был очень высокий и тощий хиппи, необычайно чувствительный, с тонкими пальцами и тонкими, длинными волосами. Он мучился каждый раз, когда мы пытались сформулировать смысл нашей работы, отказывался принимать участие в дискуссиях, но с радостью занимался упражнениями, например чистил яблоко так тонко, что почти прозрачная, зеленая лента кожуры закручивалась на наших глазах, словно исполненная глубокого смысла история. Он жил в своем, им созданном, молчаливом мире, существуя по правилам, понятным только ему одному, которые он называл “мои неправды на год”. Он приехал с подружкой из Америки, Мишель Коллисон; она была

воплощением всего земного, блестяще пела и заражала всех мощью своего голоса, напрягая его за пределами возможного и тем не менее не принося никакого вреда своим голосовым связкам. Были с нами также Наташа,<sup>5</sup> тонко и деликатно отстаивавшая элементы правды, и, конечно, Йоши, неоценимый участник экспериментов с 1968 года, живой пример того, что такое хорошо настроенный инструмент, — его тело не играло мускулами и не обладало какими-либо другими признаками силы, вместо этого мы видели прозрачный организм, каждый фибр которого откликался на мельчайший новый импульс. В группе было еще много других замечательных людей, всех их приютила, опекала и держала в строгой дисциплине Мэри Эванс, и делала она это с огромным искусством, преподанным ей в английских театрах, где она в течение долгих лет работала в качестве помощника режиссера.

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

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

Для меня, много лет исполнявшего роль режиссера, новый образ жизни оказался менее увлекательным, чем я предполагал. Я тоже должен был отучиваться и почувствовал смятение, обнаружив, что занятие исследованием отнюдь не содержало в себе того физического возбуждения, какое я испытывал от лихорадочной работы при постановке спектакля. Раньше я не только наблюдал за работой актеров, сидя в зале, но врвался на

сцену, что-то шептал им, подбадривал, толкал, тащил их куда-то, отходил назад и снова смотрел, стараясь зарядить их собственной энергией. Теперь же я приговорил себя часами сидеть у ковра и просто быть внимательным. Поскольку мой ум напрочь отказался планировать работу на какой-то срок вперед, я начинал каждый день с мучительного вопроса, чем заниматься дальше. В пьесе всегда есть следующая сцена, над которой можно работать, в опере тебя направляет музыка. Эксперимент же в течение длительного времени может быть медленным, тягостным и даже скучным, поэтому весь день я думал о том, как поддерживать интерес группы и свой собственный. Особенно трудным было послеобеденное время, потому что тело становилось вялым и все боролись с зевотой. Приходилось все время думать о смене ритма и приемов, чтобы вновь вдохнуть жизнь в рабочий день и не дать лаборатории уснуть. Я вынужден был признать, что, как бы ни были актеры вдохновлены поисками нового в профессии, ничто не может заменить им потребность в публике. Им надо играть, поэтому часть дня мы посвящали игре, чтобы им не было скучно и чтобы я мог успокоиться, хотя бы на время.

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

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

Одно из первых открытий было сделано нами, когда Наташа и Брюс импровизировали сцену, читая текст на древнегреческом и не имея ни малейшего понятия о его смысле. Если бы посторонний вошел и послушал эту импровизацию, он был бы непременно тронут и подумал бы, что два актера могли произносить текст с такой страстью и мастерством только после детального его анализа и долгих репетиций. На самом деле они читали этот текст впервые в жизни, но отдавали больше внимания слушанию, чем произнесению своего текста, и таким образом не что иное, как эхо сигналов, возвращаясь

из каких-то глубин их сознания или, может быть, подсознания, сообщало содержание и освещало их игру. Слова и действия не были “демонстрацией” того, что актер заранее продумал и понял; наружу вырывалось то, что было услышано внутри, и то и другое было нераздельно.

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

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

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

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

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

Вначале мы никому не разрешали наблюдать за нашими экспериментами, а вместе с тем зрители нам были нужны. Мы понимали, что если мы будем лишь сами смотреть на самих себя, то легко превратимся в нарциссов. Однако эксперименты наши были вещь достаточно хрупкой, чтобы допускать грубую критику. Поэтому первыми, кого мы пригласили, были дети, и они научили нас многому, потому что их реакции были непосредственными и пронизательными. Поначалу мы хотели сделать так, чтобы дети чувствовали себя свободными в нашем пространстве, но, к нашему ужасу, они совершенно вышли из-под контроля. Когда однажды они схватили наши бамбуковые

палки, загнали нас в угол и стали бить, мы призадумались. Мы увидели, что ложная свобода ведет к хаосу, и поняли, что бессмысленно позволять им бегать и орать так, как они это делают у себя на игровой площадке. Нельзя было все пускать на волю случая, дети заслуживали лучшего, и это вынудило нас изучать точные условия, обеспечивающие сосредоточенность и внимание. Следующее занятие началось по-другому. Мы спокойно собрали детей вокруг платформы, и актеры, делая простые импровизации, например, выдумывая то страшные, то смешные истории вокруг картонной коробки, без труда завладели их вниманием и воображением. Затем актеры попробовали сделать трудный эксперимент: сойдя с платформы и выйдя из поля зрения детей, они решили посмотреть, смогут ли удерживать детское внимание вне зоны прямого воздействия на них. Вполне естественно, что с исчезновением командного положения актеров исчезло внимание детей.

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

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

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

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

Вначале мы поняли, что хорошая импровизация может длиться не более двух с половиной минут. Было много причин, по которым импровизация не могла длиться дольше. Всякого

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

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

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

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

Самый трогательный момент возник после спектакля в предместье Парижа. Как обычно, сначала со стороны администрации общежития для иностранных рабочих мы встретили недоброжелательность, особенно подозрительным им показалось то, что мы хотели играть бесплатно. Никто не приходил в это место, где жили исключительно мужчины, без каких-либо практических целей: продать что-нибудь или получить информацию для полиции. Однако наше терпение и долгое ожидание во дворе были вознаграждены, мы убедили

администрацию в наших добрых намерениях, и импровизация, которую мы здесь показали, очень сблизила нас с публикой. После спектакля к нам подошел старый африканец. “Я живу во Франции уже пять лет, — сказал он, сжимая своими длинными пальцами мою руку, — и сегодня я впервые смеялся”.

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

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

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

Приглашение Ширазского фестиваля поставить спектакль с группой иранских актеров и представить его на развалинах Персеполиса привело нас в Иран. Во время моего первого посещения Персеполиса в течение нескольких часов я сидел неподвижно на скале, приведенный в состояние оцепенения мощью этого места. Это еще раз убедило меня в том, что в далеком прошлом выбор ныне знаменитых мест для проведения всевозможных

зрелищ и праздников диктовался тем, что они находились в центре особой энергетической силы. Теперь, когда мы играли наши спектакли — на закате солнца во дворе храма, с его восходом в долине царственных могил — эта идея уже не была пустой теорией, реальность этой энергии испытали и актеры, и зрители. После многих лет, когда нашей средой были дерево, холст, краски, рампа, прожектора, здесь в древнем Иране солнце, луна, земля, песок, скалы, огонь открыли нам новый мир, который будет влиять на нашу работу еще долгие годы.

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

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

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

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

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

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

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

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

музыкального языка. Отправной точкой может быть все, что угодно, если оно достаточно просто.

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

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

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

Когда мы встречались с антропологами, у нас всегда бывали с ними разногласия, потому что они считали, что каждый жест, каждый обычай, любая форма есть выражение культуры, не более чем закодированный знак, принадлежащий конкретной культуре. Мы же настаивали на том, что театр доказывает прямо противоположное, подтверждением тому был наш каждодневный опыт. Поцелуй губами или касание носами действительно

может быть следствием определенных условностей, корни которых прячутся в специфической среде, но важно, что в том и другом случае это является выражением нежности. “Что такое любовь? Если она материальна, то покажите мне эту материю”, — говорит бихевиорист-скептик. Актеру нет необходимости на это отвечать, его действия все время живут за счет невидимых чувств. Мусульмане прикладывают руку к сердцу, индусы складывают ладони вместе, мыжимаем руки, другие кланяются или касаются рукой земли — любой из этих жестов может выражать один и тот же смысл при условии, что актер найдет необходимый качественный уровень в этом движении. Если этого качества нет, то любой жест будет пустым и бессмысленным. Можно въехать в африканскую деревню с дежурной улыбкой, но никого этим не обманешь. Если за этой улыбкой скрывается враждебность, то ее почувствуют тотчас. Но когда актер искренне хочет передать глубокое чувство, то — если чувство действительно есть — его все почувствуют и поймут, даже если внешний знак для выражения дружбы будет таким неожиданным, как, например, сжатый кулак.

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

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

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

В том же фарсовом ключе разыгрываются сцены со священником, хором, пастухом, и мы вместе с публикой наслаждаемся энергичной игрой. Но понемногу часть моего сознания наполняется критическими сомнениями. В спектакле чувствуется ироничное отношение к происходящему, ставшее типичным для западного театра, когда осовременивание великих произведений и издевательские ноты обесценивают их, лишая нас целого пласта эмоций, более богатого и ценного, чем удовольствие посмеяться над развенчанием известного. Но не успел я высказать себе самому эти сомнения, как смех неожиданно прекратился. “Ты убил своего отца”. Эдип, пораженный, остановился. И он, и публика одновременно и в

равной степени приходят в ужас. Понятие семьи, священная природа семейных отношений понятны всем — этот узнаваемый герой, вероятный персонаж любой африканской семьи, совершил непростительные ошибки, приведшие к самому ужасному преступлению. Самому ужасному? Тишина свидетельствует о том, что более ужасного преступления быть не может. Однако через несколько мгновений напряжение становится еще большим — Эдип вместе с публикой узнает, что нарушил самое священное из всех табу, разделив ложе с матерью. Серьезность и напряженность остаются неизменными до конца спектакля, оставляя зрителей в потрясении, а нас, профессионалов, в размышлениях по поводу того, что такое трагедия и комедия, где они расходятся, а где соединяются.

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

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

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

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

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

Мы поехали в Соединенные Штаты работать с замечательной группой американских мексиканцев “Эль театро кампесино” под руководством не менее замечательного Луиса Вальдеса.<sup>10]</sup> Нас ожидало много сюрпризов. Мы были приглашены в их “деревню”, но по приезде оказалось, что современная калифорнийская деревня ничего общего не имела с тем, что это слово означало в Африке. Ровно так же огромные и очень хорошо организованные посевные площади никак не соотносятся с представлением об английской ферме. Американские мексиканцы, как нам стало ясно, являются элементами, выпадающими из общего индустриального процесса. Многие из них пересекли мексиканскую границу нелегально и целыми семьями жили в стареньких машинах, превратившихся в их передвижные дома, пытаясь не потерять связи со своими древними традициями, укоренившимися в их крови. Первые уроки театра они получили в гуще жизни. Идея представления пришла в связи с необходимостью, в самый острый момент того, что обозначают испанским словом *huelga*, то есть забастовка фермеров. Воинственно настроенные бастующие стояли по одну сторону

пикетных линий и призывали сомневающихся рабочих присоединиться к забастовке. Когда никакие доводы и призывы не помогли, бастующие активисты стали показывать импровизированные карикатуры и сатирические сценки. Юмор и гнев превратили их нетренированные тела в исключительно профессиональные инструменты. Сила их убежденности была настолько высока, что они сумели привлечь рабочих на свою сторону.

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

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

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

“Эль театро кампесино” был приглашен сыграть на большом политическом митинге, и, естественно, мы пошли вместе с актерами, поскольку нам были хорошо знакомы все проблемы, волновавшие бастующих. Тем не менее мы были всего лишь сочувствующими. Однако, находясь в гуще бушующей толпы митинга, слушая страстные речи ораторов, взбудораженные выкриками и аплодисментами, мы вдруг ощутили нечто похожее на то, что с нами приключилось на странных похоронах в темноте африканской ночи. Без предупреждения нас попросили выйти и сыграть что-нибудь. Наши актеры не могли отказаться, хотя у них не было никакой готовой идеи. Идеей и средством ее воплощения стала

сама толпа. В быстро сменяющихся одна за другой комических импровизациях они изображали то, в чем нуждались зрители. Энергия митинга подняла их на новый уровень мастерства и юмора, они изображали героев и негодяев, которых они никогда не видели, но которых толпа хотела либо приветствовать, либо освистывать.

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

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

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

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

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

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

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

Разрешите мне немного рассказать об этом необычном человеке. Мишель живет и работает от одной азартной ситуации к другой. Нетерпеливая и необыкновенно умная, она не может терпеть долгосрочных планов, даже успех не компенсирует ей долгое ожидание. Она, подобно генералу, проявляет лучшие качества своего таланта в момент катастрофы или кризисной ситуации. Касалось ли это каких-либо трений в отношениях между работниками, нехватки денег, болезней, одного звонка было достаточно, чтобы она была тут как тут, готовая к действию, заставляя действовать других, находя решения, следуя безжалостной логике. Из нее вышел бы блестящий бизнесмен, грозный глава международной корпорации, да она и действительно начала свою карьеру в шоу-бизнесе в старом театральном агентстве, сразу обнаружив свой динамичный характер. Любопытно, однако, что ни возможность заработать много денег, ни желание иметь власть не привели ее к тому, чтобы стать

главой какой-нибудь большой организации. Как большинство людей, она соткана вся из бесконечного количества противоречий. Импульсивную и крайне эмоциональную Мишель в каждый данный период интересуют лишь несколько человек, которых она готова оберегать и заботиться об их жизни в самых мельчайших деталях. Было время, когда она все внимание уделяла Жанне Моро. Затем фортуна улыбнулась мне и моей работе именно в тот период, когда я в этом больше всего нуждался. Без нее не было бы ни Центра, ни “Буфф дю Нор”, ни целого ряда экспериментов. Она провела нас сквозь сложную паутину французской политики таким образом, что мы всегда были независимы, свободны от какого-либо давления, никогда не принадлежали ни к какой политической группировке; нам не нужно было обивать пороги министерских коридоров больше, чем это было необходимо, ходить на парижские обеды или вообще участвовать в привычных играх, чтобы получить субсидии. В Европе такого добиться весьма непросто. Очень часто в душе она не одобряла того, что я делал, относясь с недоверием к “экспериментальному” и “метафизическому”, но это совсем не мешало ее работе. Более того, не было человека, который умел бы объяснить и защитить суть нашей работы более убедительно, чем она.

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

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

Постепенно мы обнаружили, что многое из увиденного во время наших путешествий можно использовать в нашей работе. Прежде всего, это появившаяся благодаря непосредственному общению и совместным с публикой действиям потребность в прозрачности, ясности и тесном контакте со зрителем. Сила притяжения клонила нас то к произведениям прошлого, непревзойденным образцам,

равным которым мы не находили в настоящем, то в сторону сегодняшнего дня. Мы сохраняли низкие цены на билеты, чтобы иметь у себя столь бесценный для нас смешанный состав зрителей.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Был в этой команде Жан-Клод Каррьер, десятый год терпеливо и проницательно подбиравшийся к сердцу “Махабхараты”, всегда неудовлетворенный, готовый слушать замечания, неутомимый, полный идей, все время пишущий. Едва новые сцены выходили из-под его пера, он читал их нам в такси, в гостиницах, в аэропортах, где самолеты неизменно запаздывали, предоставляя массу свободного времени для работы. Для Жан-Клода это была кульминация не только всего, что мы сделали вместе, но и его работы в кино, его литературных экспериментов, его исследований и философских размышлений.

Наша “Махабхарата” потребовала от него всего его опыта и всех умений. Я не могу себе представить лучшего союзника в работе. Знаю, что без него этот проект не увидел бы света.

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

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

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

В “Махабхарате” самая часто повторяемая метафора — это река. Поле боя — река, отрубленные конечности — скалы, ампутированные пальцы — маленькие рыбки, стремительный поток — кровь. По прибытии мы сразу бросили артистов в огромный водоворот великого храма Удипи: ели пальмовые листья, сидели на корточках на каменном полу, как тысячи пилигримов, приезжающих туда каждый год. Мы быстро нашли старых браминов, которые с удовольствием рассказывали нам о “Махабхарате”, и после такого вступления мы повели группу в одно из самых любимых и знакомых нам святых мест, маленький храм под названием Парасиникадаву, что стоит на реке в окрестностях Керала. Здесь дважды в год совершаются самые древние ритуалы, и нигде они не производят такого сильного

впечатления, как именно в этом храме. В маленьком тесном каменном круге, окруженном железными прутьями, шесть почти голых барабанщиков бьют в барабаны, в то время как в отсветах мигающей керосиновой лампы юркий человечек, выкрашенный желтой краской, с лунными полукружьями, продолжающими губы, прыгает и танцует, целясь в каждый угол из серебряного лука. В этом маленьком своде мы чувствовали себя в прямом контакте с миром Вед, в котором происходили запутанные события “Махабхараты”. Разрыв между прошлым и настоящим растворялся.

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

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

Затем я предложил другое упражнение: “Каждый должен очень быстро встать в круг и сказать одно слово, только одно слово, определяющее свое самое яркое впечатление об Индии”. Пауз не было, одно за другим, в быстром ритме, прилагательное или существительное менялись местами, как грани кристалла: “неистовый”, “цвет”, “спокойствие”, “возраст”, “вульгарность”, “голод”, “вера”, “роскошь”, “нищета”, “матриархат” — тридцать человек, тридцать слов, каждое из которых мало отражало суть. Мы сделали еще один круг и затем прекратили упражнение, согласившись на том, что список может быть бесконечен. Далее нам показалось, что было бы интересно попробовать сцену, которую мы уже репетировали в “Буфф дю Нор”, чтобы посмотреть, как повлияет на нее наше путешествие в Индию. Едва начав, мы заметили, что лес наполнился жизнью. Собрался народ и сквозь листву внимательно

следил за нами. “Что они могут понять из всего этого?” — спрашивал я себя, по мере того как звучал французский текст Жан-Клода. Актер выпрыгнул из кустов. “Шива!” — послышался возглас узнавания одного из наших первых зрителей. Мы были чрезвычайно взволнованы. Наши звуки и жесты читались в Индии. Это придало нам силы продолжать то, что до сих пор мы делали при отсутствии каких-либо оценочных ориентиров.

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

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

Второй Шанкарачариа тепло приветствовал нас. Это был человек с подвижным лицом, легко переходящий от смеха к серьезному тону, с темными настроенными глазами, на его обнаженной груди была диагональная ритуальная полоска, в руках посох. Во время нашей предыдущей встречи я задал ему вопрос о Кришне. Кришна — это воплощение бога; он спустился на землю в образе человека, приняв на себя страдания человеческие, но, в отличие от Христа, он также разделил с человеком его деятельность и удовольствия: в древних сказаниях это был хитрый воин и неотразимый любовник с двадцатью тысячами жен. Он, таким образом, отражает щедрую способность индийцев вмещать в себя каждую сторону человеческого опыта, свободного от нравственного суждения. Делает ли это его совершенным или несовершенным? Находится ли несовершенство за пределами совершенства? “Если Кришна обладает всеми чертами человека, — спросил я, — то у него есть и естественная человеческая способность быть неправым, делать ошибки?” Я в самом деле нуждался в его ответе, надеясь, возможно, что мне будут прощены мои слабости или, по крайней мере, я лучше пойму “Махабхарату”.

Шанкарачариа улыбнулся. “Вы задаете этот вопрос с точки зрения человека”, — ответил он.

“Человеческое сознание вынуждено делать такие различия. С точки зрения Кришны, этот вопрос не встает”. Так же, как загадка дзэна, эти слова поколебали мои взгляды и показали, насколько больше открывает человек через разгадывание непостижимого, нежели с помощью обманчивой логики.

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

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

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

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

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

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

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

Сегодня у нас есть поразительные фильмы, спектакли и романы об ужасах войны, но, в отличие от них, “Махабхарата” не негативна. Она подводит нас к основному смыслу конфликта. Она показывает, что историческое движение является предопределенным процессом, что, вероятно, нельзя избежать

страданий и катастроф, но в пределах каждого момента может открыться новая возможность, и еще можно будет ощутить жизнь во всей ее полноте. Это может помочь нам понять, как жить. Это может помочь нам пройти сквозь темный век. Ради этого стоило ставить это произведение. Поэтому, как показали наши гастроли со спектаклем на французском и английском, запись спектакля на видеопленку, а затем фильм, “Махабхарата” трогала сердца простых людей. Как выжить — это насущный вопрос современности, но “Махабхарата” ставит еще более важный вопрос: не только как, но и для чего выжить?

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

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

Противоречие разрешилось, когда Наташа подарила мне на Рождество книгу Оливера Закса “Человек, который принимал свою жену за шляпу”. Вскоре после этого Оливер Закс показал мне палаты с неврологическими больными в своей клинике в Нью-Йорке. Я был поражен тем, что неврология оказалась вполне законным полем деятельности для театра. Я стал понимать, почему великий русский невролог Александр Романович Лурия 20 называл неврологию “романтической наукой”. В течение своей

долгой и активной жизни в очень шатких условиях Советской России Лурия утверждал, что наука о человеке, основанная исключительно на беспристрастных фактах, была неполной. В самом деле, он со всей страстью исследовал каждую возможную подробность функционирования тела и мозга, и, тем не менее, этого оказалось недостаточно. Элемент присутствия реального человека в исследовании появился только тогда, когда каждый индивидуум стал рассматриваться как уникальный. С этих позиций наука действительно становится “романтической”, и полушария мозга хочется назвать “Долиной удивления”, определением, взятым из другой мифологии, персидской поэмы “Беседа птиц”. Но неврология не только романтична, она еще и наука очень точная. Как наука она находится весьма далеко от расплывчатого и непроверяемого состояния так называемого сумасшествия, о котором мы играли спектакль “Марат-Сад”.<sup>21</sup> У неврологического больного есть специфическое поражение конкретного участка мозга, отчего и меняется его поведение. Невролог должен развить у себя тончайшую способность наблюдать, так как мельчайшее движение может быть ключом к тому незримому, что происходит в каком-то участке мозга больного. Точно так же и в театре поведение человека является нашим исходным материалом. Поэтому материал этой книги можно было взять за основу для нашей новой работы и таким образом вернуться к повседневной жизни, через простые, узнаваемые движения добираться до сути и наблюдать отклонения, показывающие скрытые повреждения мозга.

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

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

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

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

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

Затем началась привычная работа: Мари-Элен писала и обрабатывала слова, услышанные нами в клинике, актеры искали средства выразительно-сти, чтобы убедительно показать сторонним наблюдателям наблюдаемые нами загадочные области человеческого существования. Во время нашего первого прогона с публикой был момент, когда я почувствовал, что мы нашли связующее звено с тем, что пытались делать в Африке, поставив перед публикой пару ботинок на ковер и обозначив тем самым общие координаты. В “Человеке, который” пара ботинок была заменена столом, свечкой и коробкой спичек. Йюши Ойда подошел к столу, зажег свечку, будучи при этом особенно сосредоточенным, и долго, напряженно смотрел на пламя. Затем он задул пламя, снова взял спичку, зажег свечу и снова задул ее. Когда он стал делать это в третий раз, я почувствовал в публике особенное напряжение. В простых действиях зрители читали намного больше того, что эти внешние действия обозначали; для этого не понадобилось особой подготовки, образования, сведений и даже культуры. Что происходило с человеком, становилось ясно непосредственно из действия. Наконец, мы подошли к той прозрачности, которой так долго добивались. Однажды в Италии я сидел с группой коллег-режиссеров в рабочей столовой завода, где производилось прекрасное вино. Мы пришли к общему мнению, что функция нашей профессии неудовлетворительно обозначена в разных языках. Мне не нравится командный тон английского слова *director*, французское слово *metteur-en-scene* тоже слабо отражает суть, найденный шведами скандинавский термин *instruktor* больше подходит к

спорту, немецкое же *regisseur* 23 наводит на мысль о бухгалтере в помещичьей усадьбе. Я предложил французское слово *animateur*, 24 потому что обращение к “*animus*” 25 может быть тем, чем следует заниматься в театре, но француз отрицательно покачал головой; в наши дни слово потеряло свой высокий смысл и обозначает руководителя молодежного клуба. Затем Эрманно Ольми, итальянский режиссер, которого я очень ценю, поднял палец, и, в то время как мы прислушивались к звукам, возникавшим при выжимании вина из винограда, он сказал: “Я предлагаю, чтобы мы назывались *distillatori!* 26”. Винокуры. Мы все согласились, испытав благоговейный страх перед тем, что это слово в самом деле подразумевало.

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

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

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

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

от незнания — путь к удивлению. С радостью я направлял других или пытался делать что-то сам, и неизбежно я вынужден был склоняться перед неудобной правдой, заключающейся в том, что мы начинаем существовать только тогда, когда служим цели, находящейся за пределами наших симпатий и антипатий.

Перевод с английского Михаила Стронина

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

2 Фадо — португальская народная песня.

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

4 Спектакли Питера Брука.

5 Наташа Перри — актриса, жена Питера Брука.

6 Две первые роли были сыграны в спектаклях Питера Брука .

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

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

9 Язык населения юго-западной части Нигерии.

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

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

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

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

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

- 15 Арджуна — один из пяти братьев, героев “Махабхараты”.
- 16 Веды — священные тексты индуизма.
- 17 “Бхагавад-Гита” — в переводе с санскрита “песнь богов”; одна из книг “Махабхараты”.
- 18 Юга — в индуизме один из четырех периодов, составляющих исторический цикл.
- 19 “Счастливые денечки” — пьеса Сэмюэля Беккета.
- 20 Александр Романович Лурия (1902–1977) — невролог.
- 21 Полное название пьесы Фридриха Дюрренматта (1921–1990), по которой был поставлен спектакль, “Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное под руководством господина де Сада в доме умалишенных в Шерантоне”.
- 22 Досл.: тот, кто ставит на сцене (фр.).
- 23 Немецкое слово “Regisseur” как театральная профессия заимствовано из французского, где оно означает “управляющий”.
- 24 Вдохновитель (фр.).
- 25 Душа, дух, мысль, чувство (лат.).
- 26 Дистиллятор, перегонщик спирта (ит.).