

Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. Ю. С. Родман и
И. С. Цымбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна
и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976. 239 с.

Ю. Кагарлицкий. Режиссер Брук	5	Читать
ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО	33	Читать
Неживой театр	33	Читать
Священный театр	81	Читать
Грубый театр	115	Читать
Театр как таковой	157	Читать
КОММЕНТАРИИ	213	Читать

РЕЖИССЕР БРУК

Вряд ли найдется другой современный режиссер, о котором сказано, сколько о Бруке, и о котором пишут так долго. И в самом деле — в семнадцать лет он уже поставил в любительском театре «Доктора Фауста» Марло, а к двадцати — шесть спектаклей в профессиональном театре, в том числе «Человека и сверхчеловека» Бернарда Шоу, ставившегося до этого очень мало. И где — у Барри Джексона, в знаменитом Бирмингемском репертуарном театре! Потом слава его уже не оставляла. Ему был двадцать один год, когда Барри Джексон, взявшийся обновить Шекспировский мемориальный театр, пригласил его в числе других молодых режиссеров в Стрэтфорд-на-Эйвоне, и двадцать два года, когда поставленный им в этом театре спектакль — «Ромео и Джульетта» Шекспира (1947) — сделался сенсацией сезона и вызвал такие споры, какие нечасто завязывались в английской театральной критике. Он выдвинулся рано, Бруку сейчас только пятьдесят (он родился 21 марта 1925 года), а пишут и спорят о нем уже скоро лет тридцать. И кто пишет, кто спорит! Трудно назвать хоть одного крупного актера, режиссера или театрального критика, который, придя в соприкосновение с Бруком, не захотел бы высказать свое мнение о нем. Библиография Брука огромна. И она все растет.

Говорят, в спорах рождается истина. Одна из них родилась и в этом. Не сразу. Мучительно. Но родилась и уже не оспаривается. О Бруке при его появлении заговорили — даже те, кто не принимал его, — как о режиссере чрезвычайно своеобразном. Потом — как о режиссере значительном. Потом — на этот раз уже почти без перерыва, — как о режиссере великом, одном из тех, по кому будут судить о театре двадцатого века.

И все же — каков он, Питер Брук? «Великий» — только слово, не более. Заполнить его можно содержанием самым разным. И здесь смысл его был не очень ясным. Оно впервые возникло применительно к Бруку не столько в

сознании критиков, привыкших четко формулировать свои мнения, сколько в душах тысяч, десятков тысяч зрителей, уходивших с его спектаклей потрясенными, просветленными, узнавшими что-то новое о себе, о мире. Оно проникло в критику не без труда — Брук ведь был так удручающе молод, когда добился первых успехов. Оно не складывалось как сумма значений, а возникло сразу как некая цельность к подлежало анализу и расшифровке.

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

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

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

И в себя самого.

Брук — человек без позы. Успехов своих не подчеркивает. Неудач не скрывает. Говорит, что думает. Относится к себе с тем спокойным чувством юмора, которое справедливо принято считать признаком внутренней интеллигентности. Человек этот работает с чудовищным напряжением сил — он поставил десятки спектаклей, кинофильмов и опер, написал множество статей¹, — а при этом нисколько внутренне не напряжен, напротив, завидно

¹ До 1971 года Брук поставил пятьдесят семь драматических спектаклей (пять из них вывозились на гастроли за границу), семь опер, семь фильмов, пять телеспектаклей (сценарии трех из них написаны самим Бруком, одного — Бруком в соавторстве с Деннисом Кенаном), написал предисловия к книгам Ежи Гротовского «К бедному театру». Яна Котта «Шекспир — наш

раскован.

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

Дело, думается, в том, что читатели не нашли в ней того, чего искали. Прежде всего — подтверждения своим взглядам: Брук высказывал собственные. Театральных консерваторов он огорчил. Он нисколько не отказывался от традиции; напротив, ее почитал, но при этом видел ее как-то иначе. Театральных новаторов он, если можно так выразиться, недостаточно обрадовал. Он был одним из них; он охотно признавал их открытия, внимательно в них вглядывался и при этом, словно бы смотрел сквозь них.

И еще в ней искали систему — некую, скажем, «систему Брука», а он демонстративно отказывался ее сообщить. Не следовало ли отсюда, что системы этой попросту нет?

А между тем в книге все ясно сказано. Она помогает увидеть доминанту творчества Брука.

* * *

Из огромного числа спектаклей Питера Брука советские зрители видели только два: «Гамлета» с Полом Скофилдом в главной роли, поставленного в 1955 году и тогда же к нам привезенного, и Стрэтфордского «Короля Лира» (поставлен в 1962 году, показан у нас в 1964-м). И все же не следует думать, что мы видели мало: именно после «Лира» о Бруке было сказано «великий».

Произнес это слово Кеннет Тайней.

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

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

А она потрясала. В книге Брука читатель найдет краткое и, как всегда у

современник» (эта книга известного польского Шекспироведа дала большой творческий импульс Бруку, когда он работал над «Королем Лиром»), отдельным изданиям «Как вам это понравится» Шекспира и «Марат / Сад» Петера Вайса, книге Майкла Уэрра «Оформление спектакля» и создал большое число других литературных работ.

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

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

Нет, разумеется, Брук знает, что это не так. Недаром он пишет о том, что страны Восточной Европы, где его «Лир» прозвучал так громко, — это страны, по которым прошла война.

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

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

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

Эту веру в правильность божественного (мы бы сейчас сказали — социального) порядка, это убеждение, что «человек всегда сам виноват», Шиллер решительно не принимал. Он желал строить трагедию не на вине того или иного конкретного лица, а на столкновении человека с некой безличной и безразличной к нему силой. Выявляться это должно было через «стечение обстоятельств». Оно и придавало трагедии наиболее обобщенную форму.

Разумеется, непосредственной причиной гибели героя может оказаться любой персонаж, в том числе и сам герой. Но этот конкретный человек — лишь ближайший источник несчастья; в целом же оно обусловлено неправильным устройством мира. «Непосредственный виновник несчастья», даже тот, кого прежде клеймили «злодеем», способен в какие-то моменты сам вызывать жалость.

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

Бруковский «Лир» базировался на прошлом — очень недавнем, но подверженном той же опасности, что и давнее прошлое — его могут забыть. И поэтому Брук поставил своего «Лира» не просто как напоминание. Это был словно бы знак отказа признать прошлое прошлым. Жестокость бруковского «Лира» стала формой обнаружения его современности. Все происходящее на сцене происходит сегодня, сейчас, в данный момент. Спектакль этот касается всякого. Он не повествует о чужих страданиях. Он вообще нигде, ни в одной своей части не повествует. Он показывает, как положено сцене. И не просто других людей, испытывающих боль. Он заставляет каждого зрителя почувствовать ее самому. В «Лире» Бруку удалось заговорить о проблемах того общества, которое он знает, и заставить зрителя задуматься о многом, не оставляя ему, казалось бы, ни минуты на размышление. Его спектакль был современен по мысли и сиюминутен по своей сценической практике.

И вместе с тем он не был привязан раз и навсегда к определенному моменту истории. В свое время «Театральная мастерская» Джоан Литтлвуд, другого выдающегося современного английского режиссера, поставила «Макбета» в современных костюмах. Смысл был ясен, но при этом и чересчур закреплён. Брук избегает такой исторической однозначности. Если Шекспир (даже тогда, когда, казалось бы, уходил в прошлое) писал о людях своего времени, для людей своего времени и на все времена, то режиссер, по Бруку, должен ставить его как своего современника; помня при этом, современником скольких поколений был этот драматург.

Действие стрэтфордского «Лира» происходило на огромном «пустом пространстве», которое виделось и как мировое пространство и как земля, выжженная войной (Григорий Козинцев расшифровал потом понятие «пустое пространство» как «пространство трагедии»). Это название он дал своей

последней книге, полной реминисценций из Брука). Декораций и реквизита почти не было. Ровный свет, негромкие голоса, взамен задника — куски ржавого железа, начинавшие слабо вибрировать, когда были произнесены последние слова трагедии и в зале (как в сцене с Глостером) зажигался свет. Этот отдаленный железный шелест, напоминавший слышанный зрителем ранее грохот бури, доносился словно из будущего.

Это был мир холодный, как мировое пространство, огромный, как мировое пространство, и столь же безразличный к человеческим судьбам. Он был несоизмерим с людьми. Он не знал утра и вечера, как мировое пространство. Он не был подобен искусственно устроенной сцене, где свет меркнет в моменты горя и ярко разгорается в момент торжества добродетели. Этот мир не был освещен солнцем — он был освещен со всех сторон тысячью солнц. Они ничего не оттеняли и не высвечивали — и все делали одинаково ясным. Декораций и реквизита почти нет — по поэтому они особенно видны. Голоса негромки — но их слышишь яснее, чем крики. Движения скупы — но потому так полны значения. И поэтому человек не пропадет в этом, казалось бы, слишком обширном для него мире.

В бруковском «Лире», писал Козинцев, «радости было мало, трогательного еще того меньше. Брук выпаривал из своих постановок сентиментальность, как морят клопов перед въездом в новую квартиру, где долго жили неопрятные люди». И при этом, продолжал он, «из театра я ушел совсем не подавленный. Пожалуй, иное чувство возникло у меня в душе. В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда»².

Чем она порождалась? Ответить на этот вопрос непросто, но необходимо — ведь тысячи людей уходили с этого спектакля такими же просветленными. Катарсис, очищение чувств, против чего, казалось бы, все здесь было направлено, все-таки наступал.

Так в чем же она — эта надежда? Думается — в той мере человечности, что не боится полного знания о человеке. Что одна только делает возможным измерить всю глубину человеческого страдания. Человечности столь полной, что она уже не нуждается в постоянных и назойливых доказательствах того, что она и впрямь существует.

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

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

Значение Брука прежде всего в масштабе его взгляда на мир.

Советские зрители не просто видели «Короля Лира» и постановке Брука. В

² Г. Козинцев. Пространство трагедии. Л., «Искусство», 1973, стр. 23.

эти вечера они увидели Брука. Во всяком случае — главное в нем.

* * *

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

Вслед за «Лиром» Брук поставил «Физиков» Дюрренматта. Спектакль этот был чем-то вроде современного коррелята к шекспировской трагедии. Он очень резко подчеркивал одну из сторон многозначного шекспировского спектакля. Неопределенный угрожающий звук, доносившийся словно бы из будущего в опровержение словам Эдгара «Мы, юные, того не испытаем», теперь не казался таинственным. По словам известного английского театрального критика Дж. Трюина, в дюрренматтовском спектакле «вопрос об ответственности физиков-атомщиков пронизывал текст, будто молния»³.

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

Однако Брук пытается при этом решить и большую общекультурную задачу — соотносить человека, наиболее полно понятого, с миром, понятым в наибольшем масштабе.

Притом решить ее средствами театра.

А ведь театр живет по собственным законам. Он отражает жизнь, но не есть жизнь; он искусство, а значит, по словам Фейербаха, конституируется, отличая себя от жизни. Здесь приходится все преобразовывать и многое опускать. Но здесь же удается невидимое делать видимым и проникать к более глубокой реальности, чем повседневность.

Театр не жизнь, но он меняется, смотря по тому, какова действительность вокруг него и с каких позиций он ее отражает. Это отдельный мир и вместе с тем несколько не мир независимый. Но как сделать этот мир, не нарушая его законов, наилучшим по отношению к жизни «увеличительным стеклом» (именно это выражение Маяковского Брук предпочитает применить к театру)? Как заставить эти два мира жить в одном ритме? Как сделать их наиболее

³ J. C. Trewin. Peter Brook. London, 1972, p. 134.

взаимопроникающими?

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

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

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

Именно масштаб мысли и роднит театр Брука с шекспировским.

Восхищение Шекспиром продиктовано для Брука прежде всего тем, что великий драматург умел как никто соединять объективную правду внешнего мира и правду человеческой души.

Без истолкования внешнего мира для Брука невозможна современная сцена, «Внешний мир» для него не только (в отличие от художников середины прошлого века) социальная среда — это Вселенная, это бескрайние, лишенные воздуха, чуждые жизни просторы космоса, увиденные в современные телескопы и истолкованные современной физикой. Космоса, пытающегося распространить свои бездуховные законы на обитаемый мир. И все-таки человек для Брука вопреки всему — ось, вокруг которой вращается мир. Этот взгляд на мироздание напоминает богоборческий (и при этом социально окрашенный) протест английских романтиков. Но идет он не от преобразованного религиозного мифа (как у Байрона в «Каине»), а от столь же бунтарски воспринятой и соотнесенной с обществом современной науки.

Антисциентизма, презрения к науке, столь модного сейчас в интеллигентских кругах на Западе, здесь, разумеется, никакого. Наука не создала мироздание, она лишь представила его таким, каково оно есть. Она —

Брук доказал это своим «Лирам» — помогает сорвать с мира покровы сентиментальности и ложных концепций. И она Бруку в этом смысле союзница. Он предпочитает знать реальность, с которой борется, отстаивая человека.

Сценический мир Питера Брука возникает на пересечении научных и социальных концепций. Именно это, по мнению Брука, должно помочь возродить в новых условиях драматургию и сцену шекспировского масштаба. Естественный союзник его в этом дерзком замысле — Бертольт Брехт. Брук — горячий сторонник его теории «эпического театра».

Брук прямо говорит о том, что придало мысли Брехта такую широту, — его марксистские убеждения. Вся радикальность этих слов можно оценить, памятуя, что, принятая в западном театроведении точка зрения диаметрально противоположна бруковской, Брехт обычно трактуется как художник, добившийся великих достижений вопреки своей коммунистической идеологии.

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

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

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

Случайно ли это? Думается, нет.

Брук в «Пустом пространстве» спорит с теми, кому театр Брехта представляется безэмоциональным. Он справедливо указывает, что этот театр тоже порождает эмоции — только особого рода. И все же мера эмоциональности Брехта, вернее, мера его проникновения в глубины человеческой души, кажется Бруку недостаточной. Брехт для Брука — прежде всего выразитель объективной правды внешнего мира. Нисколько не ограниченный этой своей задачей, понимающий в мире и многое другое, но сосредоточенный прежде всего на ней. Другая сторона Шекспира — правда человеческой души — передается Брехтом слабее. Здесь Бруку приходится искать иные точки опоры.

Имя, которое он назвал в этой связи, многих в Англии привело в

смущение — Антонен Арто.

Сегодня критики относят первые опыты Брука в области «театра жестокости» еще к 1946 году — к тому времени, когда основатель этого течения был еще жив (Арто умер в 1948 году) и слава его не успела широко разрастись. Однако по-настоящему идеями Арто он увлекся уже в шестидесятые годы, когда «театр жестокости» стал на континенте настоящим поветрием. Брук подошел к делу практически. В 1963 году он совместно с режиссером Чарлзом Маровицем открыл театральную мастерскую для опытов в этой области. Специально набранная (в качестве «дочернего предприятия» Королевского шекспировского театра) труппа три месяца репетировала программу, состоявшую из пьесы Жана Жене «Ширмы», посвященной войне в Алжире, трехминутного сюрреалистического наброска Арто «Струя крови», коротенькой пьесы Джона Ардена «Жизнь коротка, искусство вечно» и некоторых других вещей. В январе 1964 года эта программа была без особого успеха показана в одном из лондонских театров⁴. Публика уходила со спектакля в недоумении. Рецензенты единодушно объявили, что Брук просто погнался за модой. Но Брук от Арто не отступил. Он поставил на основе той же техники еще один спектакль — «Марат / Сад» Петера Вайса, причем включил в него несколько сцен из предшествующего спектакля, и добился огромного успеха.

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

«Театр жестокости» Арто нередко сближают с той безудержной пропагандой насилия с экранов и театральной сцены Запада, которая подхлестывает и умножает акты насилия в жизни. Подобный «театр жестокости» — одна из сегодняшних разновидностей коммерческого театра, глубоко противного Бруку, как был он противен Арто. Книга Арто «Театр и его двойник» родилась из протеста против подобного театра. В таком именно качестве ее и восприняли Брук и большое число других крупных режиссеров на Западе. Сотрудник Брука по мастерской «театра жестокости» Чарлз Маровиц писал, что их с Бруком «особенно сближала с Арто его нелюбовь и нетерпимость к господствующим театральным тенденциям, к тем хорошо обставленным тупикам, в которых так уютно устроился самодовольный современный театр»⁵. Разумеется, взгляды самого Арто далеко не однозначны. Его сосредоточенность на «каннибализме» буржуазного индивида приобретала нездоровый характер, ибо не была подкреплена социальным анализом, а его убеждение, что, дав человеку возможность изжить в искусстве свою склонность к жестокости, театр спасет от нее реальный мир, было достаточно наивно. Но при этом Антонен Арто был, по удачному выражению В. Комиссаржевского,

⁴ Впечатлений от этого спектакля (правда, увиденного на стадии репетиции) читатель найдет в упоминавшейся книге Г. Козинцева «Пространство трагедии» (стр. 196).

⁵ *Charles Marowitz. Notes on the Theatre of Cruelty. In: Theatre at Work. Playwrights and Productions in the Modern English Theatre. London, 1976, p. 184.*

«одной из “болевых точек” этого “безумного, безумного, безумного мира”»⁶ и его предощущение жестокостей второй мировой войны, а потом и того, что организм по-прежнему подвержен заразе, много значили для Брука и людей, одинаково с ним мыслящих. Полнее всего такая тенденция сказалась в фильме Росселлини «Рим — открытый город» и в сцене ослепления Глостера в бруковском «Короле Лире».

Со временем, однако, для Брука стала важнее другая сторона взглядов Арто — поиски им интуитивного в актере. В этом Брук увидел необходимое добавление к Брехту.

Именно в качестве «дополнения к Брехту» Арто и вошел в художественную систему Брука. Успех «Марат / Сада» после неуспеха сборного артодианского спектакля мастерской «театра жестокости» может быть только этим объяснен. Арто сам по себе казался у Брука чем-то ироде неправомерно преувеличенной частности. Он не жил у него без Брехта. И нужен он был ему не просто как дополнение к Брехту, а как контраст. В «Марат / Саде» Брук по этому принципу их и совместил.

«Брехтовское “очуждение” обычно рассматривается как нечто решительно противостоящее артодианскому театру с его непосредственными, сильными, субъективно окрашенными впечатлениями, — писал Брук в 1965 году. Я никогда не разделял этого мнения. Я считаю, что театр — это, подобно жизни, непрекращающийся конфликт впечатлений и суждений, заблуждений и прозрений, которые враждуют друг с другом, но при этом неразделимы»⁷.

Ни «эпический театр» Брехта, ни «сиюминутный театр» Арто не заменяют для Брука шекспировский театр. Шекспировское ощущение жизни в ее полноте и контрастности, с ее гротескным перепадом трагического и смешного возникает, по его мнению, лишь в театре, выходящем за пределы этих жестко очерченных систем. Современным синонимом «шекспировскому театру» он избирает слова «тотальный театр»: на сцене, стремящейся к совершенству, пишет он, «каждый элемент определяется элементом соседствующим: серьезное — комическим, возвышенное — простонародным, утонченное — грубым, интеллектуальное — плотским; абстрактное в нем оживлено театральной образностью, жестокость оттенена холодным потоком мысли»⁸. Такой театр и может претендовать на равнозначность жизни.

«Тотальный театр», по Бруку, — это театр всеобъемлющий и в профессиональном смысле. Имена Станиславского и Мейерхольда ему одинаково дороги. Каждый из них, он уверен, открыл важную сторону одной и той же реальности. Дороги ему также имена и других режиссеров, считавшихся при жизни соперниками. При этом Брук весьма далек от того, чтобы строить некую новую систему из произвольно-подобранных чужих элементов. Он отнюдь не эклектик и не надеется на мирное сосуществование разнородных

⁶ В. Комиссаржевский. Пространство, которое не может оставаться пустым. «Иностранная литература», 1974, № 5, стр. 250.

⁷ Цит. по кн.: J. C. Trewin. Peter Brook. London, 1972, p. 160.

⁸ Там же, стр. 146.

художественных форм. Напротив, он рассчитывает на их столкновение. Поэтому каждая из них может быть представлена у него не только в тех своих частях, которые образуют переход к иным системам, но и в других, иные системы внутренне не приемлющих.

Новая устойчивая система, справедливо полагает Брук, в подобных условиях возникнуть не может. Но он к ней и не стремится. Скорее, ее опасается. Театр для него — система динамическая, как живой организм, некое единство, каждый момент в каких-то клетках своих возникающее, в каких-то других разрушающееся. И так у него не только в теории, но и в практике. В практике — прежде всего. Оценивая разные, словно бы все время в чем-то одна другую отрицающие работы Брука, созданные до 1964 года, критики готовы были даже в приступе отчаяния заявить, что у него, видимо, много разных эстетик. Действительно, театр складывался тогда для Брука из «многих театров», многих эстетических систем, каждая из которых предназначалась для выполнения какой-то одной задачи. В дальнейшем положение стало иным. Брук начал искать систему единую, но достаточно емкую, способную превратить каждую из взаимоотрицающих театральных эстетик прошлого в «частный случай» повой, поднимающейся над ними эстетики. Динамичность, способность к быстрой эволюции должна быть главным ее отличительным свойством. Брук и сегодня все время движется, но вовсе не от одной застывшей эстетической системы к другой. Подвижна сама по себе его эстетика.

Режиссер, по Бруку, должен не «все знать», а «знать, как искать». И разумеется, отлично представлять себе направление поисков. На этом Брук стоит особенно твердо.

И главную цель свою провозглашает с полной определенностью.

Она для Брука в том, чтобы восстановить народные основы театра, сделать его снова важным — более того, необходимым — инструментом общественной жизни. Театр должен для этого прежде всего вернуть живую связь со зрителем. Как это было во времена Шекспира.

Лозунг «Назад к Шекспиру» звучит не впервые. Он не раз уже отмечал важные моменты театральной истории. Но никогда еще, может быть, его не произносил театральный деятель, столь чуждый реставраторства, как Питер Брук. Он хочет не вернуть театр к Шекспиру, а преобразовать его так, чтобы он достиг того же уровня мысли и чувства.

Шекспир представляет основной пункт притяжения для Брука. Он поставил двенадцать его пьес на сцене и один фильм («Король Лир» со Скофилдом в главной роли). С Шекспиром связаны почти все главные его успехи, начиная с ранних «Бесплодных усилий любви» (1946), оформленных в манере Ватто, и «Ромео и Джульетты» (1947) до получивших мировое признание «Гамлета» (1955), «Короля Лира» (1962) и «Сна в летнюю ночь» (1971). Но отношения Брука с Шекспиром не укладываются в привычную схему: учитель и верный ученик. Брук относится к Шекспиру достаточно творчески. При этом Брук — меньше всего «перелицовщик» Шекспира. Занятие это, весьма распространенное, начиная уже с семнадцатого века, не принесло особых лавров ни актерам, ни драматургам, «приспосабливавшим Шекспира для

сцены», и Брука ко всему этому никак не тянет. В книге А. К. Спрэга и Дж. К. Трюина «Шекспировские пьесы сегодня» (Лондон, 1970) в главах, посвященным изменениям в тексте, имя Брука упоминается лишь дважды, и оба раза в связи со случаями не очень значительными. Изменения, отмеченные другими исследователями, тоже невелики и не идут ни в какое сравнение с установившейся практикой переделок. Бесспорно, Брук очень самостоятелен по отношению к драматургическому материалу, но самостоятельность его проявляется иначе — сложнее и плодотворнее.

Система Брука в практическом своем приложении имеет три компонента — режиссер, актер, зритель. Не отсутствует ли здесь что-то весьма существенное, более того — изначальное? Где автор? Действительно, он здесь не упоминается. Театр Брука — подчеркнуто режиссерский. Но этот театр меньше всего игнорирует автора. Напротив, он в нем всевластен, как в те давние времена, когда ему самому полагалось ставить свои пьесы и он ходил по подмосткам, тут же на месте меняя мизансцены, указывая верные интонации, выверяя свой первоначальный замысел сценой. В бруковских постановках всегда присутствует автор, только имя ему сейчас — режиссер.

Взяв в свои руки руководство спектаклем, Брук не соперничает с автором и не враждует с ним. Он сам в него перевоплощается. «Вживается» в него, как актер.

Может быть, поэтому спектакли Брука всегда индивидуальны, непохожи один на другой и вместе с тем всякий раз узнаваемы, как узнаем мы актера за всем многообразием сыгранных им ролей. Тенденция к индивидуализации спектакля, развивающаяся в европейской режиссуре со времен романтизма, нашла в Бруке на сегодняшний день, разумеется, своего завершителя.

Образ спектакля, созданный Бруком, кажется обычно очень верным замыслу драматурга: в нем есть масштаб, органичность, цельность, полная во всех деталях оправданность. Но при этом он может быть совершенно непохож на другой спектакль по той же пьесе, тоже некогда показавшийся нам убедительным. Как понять в этом случае, за каким режиссером правда?

Брук отказывается отвечать на подобный вопрос. Он представляется ему незаконным. Мнение, будто «в пьесе все написано» и надо лишь понять, как прочесть запечатленные на бумаге слова, кажется ему результатом лениости разума. Слова лишь помогают пробиться к мысли, которая их породила, к жизни, возбудившей у художника этот отклик. А она неисчерпаема. Художественный образ потому и многозначен, что он вобрал в себя что-то от многообразия жизни. Великий же образ обладает многозначностью необыкновенной. Скольким бы актерам ни удалось одинаково полно вжиться в образ Отелло, Гамлета, Лира, перед нами всякий раз будет все-таки иной Отелло, Гамлет, Лир. Какого из них «задумал Шекспир»? Никакого — и всех. Он создал литературный (многозначный) образ, а не живого человека, наибольшего сходства с которым следует добиваться. Так же и со спектаклем. «Индивидуальный», «похожий лишь на себя» спектакль — это еще и спектакль, в котором чрезвычайно полно воплотилась индивидуальность режиссера.

Режиссерский театр не принято считать благоприятствующим развитию

актерского творчества. В подавлении актера, как известно, обвиняли и Станиславского, и Мейерхольда, и многих других. Единственное исключение делали для Макса Рейнгардта, да и то в его любви к актерской своеобразности видели такое противоречие с его режиссерской природой, что приводили это исключение лишь в подтверждение правила. Между тем режиссерский театр не подавляет творчество актера, он только упорядочивает его, подчиняет определенной системе. Каждый из крупных режиссеров, подвергавшихся нападкам защитников «актерского театра», оставил после себя больших, а иногда великих, выращенных его школой актеров.

Брук — один из немногих режиссеров, по отношению к которым подобные опасения никогда не высказывались. Его любовь к актеру открылась сразу, а в дальнейшем получила множество подтверждений. Брук не собирается «умирать в актере», да, пожалуй, и не очень верит в такую возможность. Он понимает, что именно в режиссере перекрещиваются все силовые линии спектакля. Но при этом он стремится сделать каждый свой спектакль своего рода «коллективным творчеством». «Человеческая наполненность» спектакля — это, считает Брук, всегда результат того, что в нем соединились талант и жизненный опыт многих актеров.

Однако эта установка по-разному воплощалась Бруком на первом (до «артодианского сезона») и втором этапах его творчества.

Когда в 1945 году сэр Барри Джексон, проявив невиданную смелость, предложил двадцатилетнему Питеру Бруку поставить в Бирмингемском репертуарном театре труднейшую пьесу Шоу «Человек и сверхчеловек», он познакомил его с почти таким же молодым — всего на три года старше — актером Полом Скофилдом. С тех пор они работали вместе на протяжении четверти века. Скофилд играл в одиннадцати пьесах и двух фильмах, поставленных Бруком. Последний раз они встретились на сцене в 1962 году (в «Лире»), а в кино — в 1971-м (тоже в «Лире»). Это сотрудничество очень много значило для Брука. Счастливый случай свел его с самого начала с актером, соединяющим ум и эмоциональность, внутреннюю самобытность и умение проникнуться замыслом режиссера, Скофилд говорил о Бруке, что его поражает в нем невероятная открытость внешним влияниям, и при этом — полная внутренняя определенность. Нечто подобное и Брук увидел в Скофилде. Поистине эти два человека нашли друг друга.

И все же последние десять лет Брук пытается выработать в своих актерах иную технику, непохожую на скофилдовскую. Скофилд — актер, идущий от техники к переживанию. Сейчас Брук учит актеров идти от переживания к технике. Впрочем, он варьирует этот свой подход, возвращаясь по временам к опоре на технику, хотя и необычную — скажем, на технику японского театра Но или цирка (в «Сне в летнюю ночь»).

Исходное здесь — Станиславский. В каких-то частях своего учения воспринятый прямо, в каких-то — через Вахтангова, самого, быть может, яркого из режиссеров, призывавших к возрождению театральности театра.

У Брука нет сомнений в том, что система Станиславского является «грамматикой» актерского мастерства. Отсюда его нелюбовь к французской

декламационной школе, столь явно высказанная в «Пустом пространстве». Но вместе с тем он желает использовать эту систему в условиях театра, передающего жизнь отнюдь не в формах самой жизни. «Граматику» Станиславского он пытается, как выразился Маровиц, снабдить другим синтаксисом. Он ставит себе целью поднять более глубокие пласты актерского подсознания, выразить полноту человеческих переживаний через внутренний ритм актера, достаточно напряженный, чтобы сделаться явным даже без помощи слов.

«Артодианская» мастерская, прекратившая свое существование с 1964 года, потом опять возродилась. Не слишком уместное наименование «театр жестокости» было отброшено, эксперименты продолжались. В 1968 году Брук организовал в Париже международную театральную группу. В 1971 году на ее основе возник Международный центр театральных исследований. Здесь была продолжена цепь опытов, начатых неудачным сборным спектаклем в январе 1964 года. Масштаб их, однако, возрос необыкновенно. Теперь речь шла уже не только о поисках новой актерской техники, но и о соединении различных театральных культур. На этом пути ищет ныне Брук свой театр, соразмерный с жизнью. «Наш сегодняшний театр зачастую бывает узок и провинциален; он классово ограничен, и его форма и содержание таковы, что не дают проникнуть в него богатому и противоречивому человеческому опыту, — писал Брук 20 января 1974 года в газете “Нью-Йорк таймс”, излагая свои взгляды на развитие западного театра. — Каждая из традиционных театральных форм, от музыкальной комедии до театра Но, открывает нам лишь крошечный уголок огромного полотна. Вот почему так важен международный театральный эксперимент. Ведь актеры из разных стран способны, работая вместе, разрушать штампы, господствующие в их культурах. Тогда-то нам и удастся с их помощью увидеть подлинные национальные культуры, погребенные дотоле под грудой условностей, и каждый из них по-своему приоткрывает перед нами какую-то неведомую прежде часть человеческого атласа... Театр — как раз то место, где из разрозненных частей мозаики возникает единый образ».

Международный центр театральных исследований и был создан Бруком в этих целях. Свои эксперименты он проводит в самых разных странах. С июня по сентябрь 1971 года МЦТИ находился в Иране. Здесь на развалинах древнеперсидского города Персеполя Брук поставил грандиозный спектакль «Оргхаст» (в первой своей части он состоял из сцен, восходящих к мифу о Прометее, во второй был основан на «Персах» Эсхила), оказавшийся главным событием V ежегодного фестиваля искусств в Иране. С 1 декабря 1972 года по 10 марта 1973 труппа МЦТИ совершила труднейшее путешествие по Африке, играя импровизированные сценки то в университетских городах, то в заброшенных деревушках — в залах, на сельских лужайках, на базарных площадях. С 1 июля до 12 октября 1973 года та же труппа играла в США пьесу, написанную по мотивам старинной персидской поэмы «Совещание птиц». И опять актеры Брука предпочитали театральным залам дворы бедняцких кварталов и рабочие клубы. И опять пьеса менялась от раза к разу в

зависимости от публики. Дать людям энергию, принести им радость — так сформулировал Брук цель поездки.

И все же Брук и тридцать актеров, объединившихся вокруг него, искали в этих необычных турне что-то и для себя. Они не только служили публике — самоотверженно и бескорыстно, — но и публика служила им. Ибо публика, по Бруку, является существеннейшим компонентом спектакля: актеры столько же получают от нее, сколько дают ей. Однажды во время этих поездок Брука спросили, не собирается ли он вернуться к обычному театру. Брук ответил, что он из него и не уходил. В известном смысле это была чистая правда. В своих паломничествах Брук продолжал все те же поиски нового шекспировского театра.

Шекспировская сцена была как бы реальным воплощением гуманистической тенденции. Огромный просцениум, мысом вдававшийся в зал и с трех сторон окруженный публикой, неглубокая задняя сцена с минимальным количеством декораций — и все! На этой условной сцене не было постановочных ухищрений, способных скрыть неумелость актера. Она была «пустым пространством» для тех, кто не приносил ничего в себе. Настоящий же актер и автор мгновенно, с быстротой, недоступной декораторам, до предела обживали и заселяли ее. А может быть, они лишь помогали публике самой это сделать?

Пуританская революция XVII века в Англии словно бы отсекала язык театру. Театры были сожжены, а когда появились новые, то сцена у них была уже другая — та, к которой мы привыкли сегодня, — без публики, стоявшей толпой у подмостков. Раньше подмостки были с трех сторон открыты для публики. Теперь с трех сторон от нее отгорожены. Еще одну их сторону образовывала невидимая «четвертая стена».

Эту «четвертую стену» Брук и мечтает разрушить. Он не реставратор и не собирается восстанавливать шекспировскую сцену, какой она была в XVI веке. Он хочет вернуться к ней, не меняя архитектуру — лишь за счет уничтожения «четвертой стены». Именно ею, считает он, отгородился сегодня от зрителя неживой театр. И чтобы ее больше не существовало, актер, режиссер, театр в целом должны впитывать в себя все токи жизни и искать живые связи с теми, для кого они сегодня работают. Новый бруковский «театр на колесах» должен был ему в этом помочь. Брук искал и продолжает искать в зрителях какие-то самые глубокие — потайные «рецепторы», помогающие воспринимать искусство. В актерах же он воспитывает способность проникать в это тайное тайных зрителя.

Да, Брук никуда не уходил из «обычного театра» — театра, каким он должен быть. В нем он несколько лет вел свои репетиции — выездные репетиции на публике — иранской, африканской, американской. Они необыкновенно интересны, эти репетиции, и их запомнят. Но для того чтобы открытия Брука прочно закрепились, необходимо было, чтобы эти репетиции завершились спектаклем. В своих интервью он не раз говорил, что результаты поисков от этапа к этапу должны закрепляться в законченных работах. Теперь настал их черед. В октябре 1974 года Брук шекспировским «Тимоном

Афинским» открыл свой первый сезон в парижском театре «Буфф дю Нор», с которым заключил контракт на пять лет. В январе 1975 года театр поставил свой второй спектакль «Ики» — об исчезнувшем африканском племени, — произведший большое впечатление в Париже. Для подготовки спектакля часть труппы снова выезжала в Африку. Предстоят новые спектакли.

И все же, чтобы узнать, каков он — Брук, не стоит дожидаться некоего «итогового спектакля». Сколько бы спектаклей Брук ни поставил, ни один из них не будет для него завершающим. Он будет искать всегда.

Поэтому и «Пустое пространство» — никак не «завершающая книга». Она написана не в конце пути, а в середине его. В момент, когда она вышла в свет (1968), кончился один этап жизни Брука, начался другой. Как их назвать? «Годы учения» и «Годы странствий»? Но годы учения дали работы отнюдь не ученические, а годы странствий продолжали быть годами учения. Нет, говоря о Бруке, лучше избегать жестких формулировок.

Тем более что он и сам их не жалуется. Все, что он говорит и делает, обладает не только определенностью, но и гибкостью. Таков же он в своей книге. Она подобна серии афоризмов о театре. Но эти афоризмы не надо, как это принято делать, вырывать из контекста. Они звучат по-настоящему лишь в общем течении мысли Брука.

Как ее подытожить? Может быть, так: миру нужен театр, соразмерный жизни, театру нужен мир, который легко поставить вровень с искусством. А может быть, формулы вообще здесь излишни. Книга Брука к ним не сводима. Ее написал художник.

Ю. Кагарлицкий

ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО

НЕЖИВОЙ ТЕАТР

Любое ничем не заполненное пространство можно назвать пустой сценой. Человек движется в пространстве, кто-то смотрит на него, и этого уже достаточно, чтобы возникло театральное действие. Тем не менее, говоря о театре, мы обычно имеем в виду нечто другое. Красные занавеси, софиты, белый стих, смех, темнота — все это беспорядочно перемешивается в нашем сознании и создает расплывчатый образ, который мы во всех случаях обозначаем одним словом. Мы говорим, что кино убило театр, подразумевая тот театр, который существовал в момент появления кино, то есть театр с театральной кассой, фойе, откидными креслами, рампой, переменами декораций, антрактами и музыкой, как будто само слово «театр» по определению означает только это и почти ничего больше.

Я попробую расчленить это слово четырьмя способами и выделить четыре разных его значения, поэтому я буду говорить о Неживом театре, о Священном театре, о Грубом театре и о Театре, как таковом. Иногда эти четыре театра существуют по соседству где-нибудь в Уэст-Эндеⁱ в Лондоне или недалеко от Таймс-сквер в Нью-Йорке. Иногда их разделяют сотни миль, а иногда это разделение носит условный характер, так как два из них объединяются на один вечер или на один акт. Иногда на какое-то одно мгновение все четыре театра — Священный, Грубый, Неживой и Театр, как таковой, — сливаются воедино.

О Неживом театре как будто вообще не стоит говорить, так как очевидно: это плохой театр. Поскольку это самый распространенный вид театра и поскольку Неживой театр теснее всего связан с низкопробным коммерческим театром, вызывающим постоянные нарекания, может показаться, что незачем снова тратить время, чтобы перечислить все его недостатки. Однако не значение этой проблемы становится понятным только тогда, когда мы убеждаемся, что процесс умирания обманчив и охватывает самые разные сферы театральной жизни.

Положение Неживого театра по крайней мере совершенно ясно. Во всем мире посещаемость театров падает. Время от времени появляются новые направления, новые хорошие драматурги и так далее, но в целом театр не только не в силах возвышать зрителя или поучать — он едва способен развлекать. Театр часто называли публичным домом за продажность его искусства, но сейчас эти слова справедливы в другом смысле: в публичных донах тоже берут большие деньги, за небольшое удовольствие. Кризис на Бродвееⁱⁱ ничем не отличается от кризиса в Париже или в Уэст-Энде; театры стали мертвым делом, мы понимаем это не хуже театральных кассиров, и публика чувствует трупный запах. Если бы люди на самом деле стремились к развлечениям так жадно, как они об этом говорят, почти все мы оказались бы в

очень затруднительном положении. Театра, способного доставить подлинную радость, сейчас не существует: не только пошлые комедии и плохие мюзиклы не стоят тех денег, которые берут за вход, — тлетворный дух. Неживого театра проникает в серьезную оперу и трагедию, и пьесы Мольера и Брехта. И конечно, нигде Неживой театр не располагает с такой уверенностью, с таким комфортом и с такой ловкостью, как в постановках пьес Уильяма Шекспира. Неживой театр питает особое пристрастие к Шекспиру. Мы смотрим шекспировские спектакли с хорошими актерами и, наверное, в хорошей постановке, — спектакли как будто бы темпераментные и красочные, с музыкальным сопровождением, с прекрасными костюмами, видимо соответствующие лучшим классическим образцам. И все-таки мы втайне умираем от тоски и мысленно ругаем Шекспира, или театр вообще, или даже самих себя. Положение осложняется тем, что в театрах всегда есть «мертвый» зритель, который по каким-нибудь особым причинам радуется, что представление его ничуть не захватило и даже не развлекло: ученый-филолог, например, с улыбкой покидает зал после традиционного спектакля великого драматурга, потому что ему представилась возможность лишний раз убедиться в правоте своих излюбленных теорий и ничто не мешало ему тихонько повторять дорогие его сердцу строчки. Он искренне хочет, чтобы в театре все было «благороднее, чем в жизни», и принимает свое интеллектуальное удовлетворение за подлинное душевное переживание, которого ему так недостает. К несчастью, его научный авторитет подкрепляет авторитет скуки, и Неживой театр благополучно продолжает свой путь.

Тот, кто из года в год смотрит спектакли, которые пользуются большим успехом, замечает необычайно любопытное явление. Казалось бы, так называемый «гвоздь сезона» должен быть темпераментнее, динамичнее и ярче, чем спектакль-неудачник, однако это не всегда так. Почти каждый сезон в большинстве городов, где любят театр, с огромным успехом идет спектакль, опровергающий это правило, то есть спектакль, который привлекает зрителей не тем, что на нем не поскучаешь, а как раз тем, что он даст возможность поскучать. Дело в том, что «культурность» обычно связывается с неким чувством долга, а исторические костюмы и длинные речи — с ощущением скуки, поэтому, как ни странно, определенная порция скуки является гарантией значительности события. Конечно, дозировка в этом случае является столь деликатным делом, что предложить готовый рецепт совершенно невозможно: стоит переборщить — и публика убежит из зала, стоит недодать — и зрители решат, что тема утомительно серьезна. Тем не менее средние драматурги безошибочно находят совершенные пропорции и поддерживают жизнь Неживого театра с помощью тоскливых успехов, высыпавших единодушное одобрение. Зрители ищут в театре что-то, о чем они могут сказать: «Лучше, чем в жизни», поэтому они с такой легкостью смешивают «культурность» или внешние атрибуты культуры с тем, чего они не знают, но что, по их смутным представлениям, могло бы существовать, и в результате способствуют успеху плохих спектаклей, трагически обманывая самих себя.

Поскольку мы употребляем слово «неживой», следует заметить, что

разница между живым и неживым, столь безусловная, когда дело касается человека, совсем не так очевидна, когда речь идет о явлениях другого плана. Врач мгновенно уловит легчайшее дуновение жизни в самом изможденном человеке и отличит его от трупа, который жизнь уже покинула; но мы почти не в состоянии заметить, когда полнокровная идея, трактовка или форма вдруг становятся нежизнеспособными. В этом случае трудно провести четкую границу, однако даже ребенок инстинктивно чувствует разницу. Я хотел бы привести один пример.

Во Франции существуют две мертвые традиции исполнения классической трагедии. Одна — старая, она требует от актера особого голоса, особой пластики, благородной внешности и торжественного напевного исполнения. Вторая традиция — всего лишь менее последовательный вариант первой. Царственные жесты и королевские добродетели играют все меньшую роль в повседневной жизни, поэтому каждому следующему поколению величественные позы кажутся все более и более искусственными и бессмысленными. Это заставляет молодого актера раздраженно и нетерпеливо стремиться к тому, что он называет правдой. Ему хочется произносить стихи более естественно, хочется, чтобы они действительно походили на человеческую речь, но он скоро убеждается, что необычайная строгость классической формы несовместима с его толкованием. Он делает неловкие попытки пойти на компромисс, и в результате в его исполнении нет ни свежести обычной речи, ни того откровенного лицедейства, которое мы называем дурной театральностью. Его игра беспомощна, а так как театральность притягательна, о ней вспоминают не без сожаления. В конце концов кто-нибудь обязательно потребует, чтобы трагедию слова играли, «как она написана». Требование справедливое, но, к сожалению, печатное слово говорит только о том, что было написано на бумаге, оно не в силах рассказать, что вызвало его к жизни. В нашем распоряжении нет ни пластинок, ни магнитофонных записей — только специалисты, но ни один из них не располагает сведениями из первых рук. Настоящее старое искусство исчезло, до нас дошла лишь подделка — традиционная игра актеров, придерживающихся старых традиций, но сами актеры черпают вдохновение не из подлинных источников, а из мнимых, таких, как воспоминание о мелодии речи более пожилого актера, который в свою очередь перенял ее у своего предшественника.

Однажды я присутствовал на репетиции в «Комеди франсез»ⁱⁱⁱ; перед очень старым актером стоял совсем юный актер, который повторял каждое его слово и каждый жест, будто отражение в зеркале. Этот метод ни в коем случае нельзя смешивать с великими традициями, например, актеров школы Но^{iv}, которые на словах передают свои знания от отца к сыну. Там передается суть, а суть никогда не является достоянием прошлого. Ее можно сверить со своим сегодняшним опытом. В то время как подражание внешним приемам игры сохраняет лишь манеру исполнения, а манеры говорят только о манерах и больше ни о чем.

По поводу Шекспира нам дают — письменно и устно — тот же совет:

«Играйте что написано!» А что написано? Текст включает в себе некий шифр. Слова, написанные Шекспиром, — это письменное обозначение тех слов, которые он хотел слышать о виде звуков человеческого голоса определенной высоты, с определенными паузами, в определенном ритме, в сопровождении жестов, также несущих определенную смысловую нагрузку. Слово не начинается, как слово, — это конечный результат импульса, который возникает на нашего отношения к жизни, из нашего поведения и, раз возникнув, требует выражения. Этот процесс совершается сначала в душе драматурга, а затем повторяется в душе актера. В сознании их обоих, возможно, живут только слова, но и для автора и потом для актера слово — это лишь небольшая видимая часть огромного невидимого целого. Некоторые драматурги пытаются добиться воплощения своего замысла и своих намерений с помощью ремарок и разъяснений, но, удивительное дело, наиболее талантливые драматурги редко прибегают к дополнительным объяснениям. Они понимают, что лишние указания, как правило, бесполезны. Они понимают, что единственная возможность найти верный путь к произнесению слова — это воссоздать первоначальный творческий процесс. Процесс этот нельзя ни обойти, ни упростить. К несчастью, едва любовник откроет рот или король произнесет первое слово, как мы уже торопимся нацепить на них ярлыки: «Романтический любовник», «Благородный король» — и машинально пускаемся в рассуждения о романтической любви, о королевском благородстве и величии, будто это предметы, которые можно положить на ладонь и поднести актерам, чтобы они могли получше их рассмотреть. Между тем романтическая любовь и королевское благородство — это абстракции, которые в действительности не существуют. Когда мы пытаемся понять, что это такое, мы просматриваем книги, картины и строим догадки; больше мы ничего не можем сделать. Если вы попросите актера играть в «романтической манере», он героически попытается выполнить вашу просьбу, так как думает, что знает, чего вы хотите. Что же реально может ему помочь? Интуиция, воображение и подборка вырезок с описанием прошлых театральных постановок; из всего этого возникнет некая расплывчатая «романтичность», которую он приправит замаскированным подражанием какому-нибудь старому актеру, своему кумиру. Если актер решится исходить из своего личного опыта, он не совпадет с текстом; если он захочет играть то, что считает текстом, его исполнение будет несамостоятельным и банальным. Так или иначе неизбежен компромисс, и почти наверняка — компромисс неубедительный.

Не стоит делать вид, что слова, которыми мы пользуемся, говоря о классических пьесах — «музыкальная», «поэтическая», «шире, чем жизнь», «благородная», «героическая», «романтическая», — имеют неизменный смысл. Они отражают лишь критические воззрения определенного периода, и попытка создать сегодня спектакль, который соответствовал бы этим стандартам, неизбежно приведет нас в Неживой театр, то есть в театр, где живая истина подменяется почтительностью к прошлому.

Однажды, когда я читал лекцию на эту тему, мне удалось проверить свою мысль на практике. К счастью, среди слушателей нашлась женщина, которая

никогда не читала и не видела «Короля Лира». Я дал ей текст первого монолога Гонерильи⁹ и попросил выразительно прочесть его вслух так, как она его понимает. Она прочла монолог очень просто, и его чарующая красноречивость прозвучала в полную меру. Тогда я объяснил ей, что она читала монолог дурной женщины, и попросил прочесть его снова, но так, чтобы в каждом слове чувствовалось лицемерие Гонерильи. Она попробовала это сделать, и все увидели, какую тяжелую протivoестественную борьбу приходится ей вести, чтобы вложить это толкование в простые музыкальные строки Шекспира:

Моей любви не выскажешь словами.
Вы мне милей, чем воздух, свет очей,
Ценней богатств и всех сокровищ мира,
Здоровья, жизни, чести, красоты.
Я вас люблю, как не любили дети
Доныне никогда своих отцов.
Язык, немеет от такого чувства,
И от него захватывает дух⁹.

Каждый может сам повторить этот опыт. Произнесите монолог вслух. Вы услышите изысканную речь знатной дамы, которая привыкла говорить в большом обществе, речь женщины, которая чувствует себя спокойно и уверенно. Что же касается особенностей ее характера, то слова монолога дают представление только о внешней оболочке, и мы видим, что оболочка эта изящна и привлекательна. Но если вы припомните спектакли, в которых Гонерилья произносит первые строчки, как закоренелая злодейка, и снова взглянете на текст, вы с недоумением обнаружите, что такое прочтение — не что иное, как предвосхищение замысла автора трагедии. Действительно, если в момент появления на сцене Гонерилья не играет «чудовище», а искренно произносит слова роли, внутренняя динамика пьесы меняется и в последующих сценах злодейство Гонерильи уже не кажется таким грубым, а муки Лира, такими упрощенными. Конечно, к концу пьесы поступки Гонерильи заставляют нас понять, что она чудовище, но чудовище настоящее — многоликое и неодолимое.

В Живом театре мы каждый день начинаем репетицию с проверки того, что было сделано накануне, потому что мы никогда не уверены, что достигли истинного понимания пьесы. В Неживом театре считается, что кто-то когда-то понял и установил раз и навсегда, как нужно играть ту или иную классическую пьесу.

Так мы подходим к животрепещущей проблеме, которая довольно расплывчато называется проблемой стиля. Каждое произведение искусства имеет свой стиль, без этого оно не существует; каждая эпоха тоже имеет свой стиль. В ту минуту, когда мы пытаемся зафиксировать тот или иной стиль, мы

⁹ У. Шекспир. «Король Лир», перевод Б. Пастернака. М., «Искусство», 1965, стр. 9. (Прим. перев.)

обрекаем себя, на смерть. Я, хорошо помню, как вскоре после Пекинской оперы^{vi} в Лондон приехала ее соперница — Китайская оперная труппа с острова Тайвань. Пекинская труппа тогда еще не оторвалась от питающих ее корней и каждый вечер заново возрождала древние образцы своего искусства; тайваньские актеры, которые показывали то же самое, копировали древние образцы по памяти: какими-то деталями пренебрегали, эффектные места подчеркивали, о смысле не беспокоились — воссоздания не происходило. Даже необычный экзотический стиль не мешал воочию увидеть разницу между живым искусством и мертвым.

Старая Пекинская опера могла служить примером театрального искусства, внешние формы которого оставались неизменными из поколения в поколение, и еще несколько лет назад казалось, что она так идеально заморожена, что сохранится навеки. Однако даже эта великолепная реликвия сегодня уже не существует. В современной Пекинской опере место императоров и принцесс заняли помещики и солдаты, и то же неправдоподобное изощренное мастерство используется теперь для того, чтобы говорить о совершенно иных проблемах.

Профессиональный театр каждый вечер приглашает в зрительный зал других людей и говорит с ними на языке человеческого поведения. Режиссер ставит спектакль, который, как правило, должен повторяться, повторяться со всем возможной тщательностью и точностью, но с того дня, когда постановка считается завершенной, что-то невидимое в спектакле начинает умирать.

В Стрэтфорде, где мы вынуждены заботиться о том, чтобы наши спектакли не сходили со сцены, до того как они полностью окупятся, мы определяем срок их жизни чисто опытным путем: мы видим, что ни одна постановка не может сохраниться в репертуаре дольше пяти лет. Устаевают не только прически, костюмы и грим. Все составные части спектакля — рисунок роли, выражающий определенные эмоции, телодвижения, жесты, мелодия речи — непрерывно колеблются в цене на незримой фондовой бирже. Жизнь не стоит на месте, перемены сказываются на актерах и на зрителях; другие пьесы, другие виды искусства, кино, телевидение, мелкие повседневные события непрерывно заставляют нас заново переписывать историю и вносить поправки в сегодняшние истины. В Доме моделей кто-нибудь стукнет кулаком по столу и скажет: «Настало время сапожек», и с этим фактом всем придется считаться. Живой театр, который попытается игнорировать такую пошлую вещь, как мода, наверняка зачахнет. Любая театральная форма, однажды родившись, в конце концов умирает; любая театральная форма нуждается в переосмыслении, и ее новое толкование непременно будет отмечено веяниями своего времени. В этом смысле в театре все относительно. И тем не менее настоящий театр — это не Дом моделей; в театре есть принципы, которые не меняются, есть элементы, которые присутствуют о любом драматическом представлении. Попытки отделить вечные истины от скоропреходящих увлечений неизбежно заводят в кладбищенский тупик, это не более чем утонченный снобизм, который таит в себе гибель. Так, например, все согласны, что декорации, костюмы, музыка периодически требуют обновления; это законная добыча режиссеров-постановщиков и художников. Но когда речь заходит о внутренней жизни и

поведении героев, мы чувствуем себя уже не так уверенно; нам кажется, что, если эти особенности верно отражены в самой пьесе, способы выражения могут оставаться неизменными.

С этой же проблемой связан конфликт между режиссерами и дирижерами, который возникает при постановке опер, когда две совершенно различные театральные формы — драматическая и музыкальная — рассматриваются как единое целое. Дирижер имеет дело с материей, которая позволяет человеку максимально приблизиться к выражению невидимого. Его партитура — это изображение невидимого, а звуки извлекаются с помощью инструментов, которые почти не подвержены изменениям. Личные особенности музыкантов не имеют значения: худой кларнетист вполне в состоянии издать более мощный звук, чем его толстый коллега. Композитор и сама музыка отделены друг от друга. Поэтому музыкальная ткань создается всегда одним и тем же способом, и этот способ незачем пересматривать и переоценивать. Создатель драматического образа — человек из плоти и крови, и здесь действуют совсем иные законы. Творец и его творение неразделимы. Только обнаженный актер в какой-то мере походит на инструмент, как таковой, скажем, на скрипку, и только в том случае, если он обладает безупречной классической фигурой, не изуродованной брюшком или кривыми ногами. Балетный танцовщик иногда приближается к этому идеалу, поэтому он может воспроизводить определенные позы, не привнося в них свои личные особенности и не искажая их внешними проявлениями жизни. Но в ту минуту, когда актер надевает платье и начинает произносить какие-то слова, он вступает на зыбкую почву самовыражения и бытия, доступную также его зрителям. Поскольку профессиональная жизнь музыканта протекает в совсем иных условиях, ему трудно понять, почему традиционные сцены, которые вызывали смех у Верди или заставляли изумляться Пуччини, теперь никому не кажутся ни смешными, ни поучительными. Серьезная опера — прекрасный пример Неживого театра, доведенного до абсурда. Это обширное поле сражения, на котором идет нескончаемая битва за пустяки, это набор сюрреалистических анекдотов, порожденных стремлением доказать, что в опере все должно оставаться так, как есть. В опере все нужно изменить, но перемены в опере строго воспрещены.

И опять-таки не стоит давать волю негодованию, так как, если мы попытаемся упростить проблему и будем считать, что традиции — это и есть та преграда, которая стоит между нами и живым театром, мы снова утратим реальную почву под ногами. Мы наталкиваемся на омертвевшие элементы и понятия повсюду: в нашей сегодняшней культуре, в художественных ценностях, которые мы унаследовали от прошлого, в структуре экономики, в жизни актера, в работе театральных критиков. Рассмотрев всю совокупность этих проблем, мы убедимся, что вопреки ожиданиям противоположная точка зрения тоже имеет право на существование, потому что в Неживом театре часто бывают мучительные, незавершенные и даже вполне удачные, хоть и кратковременные, прорывы в реальную жизнь.

В Нью-Йорке, например, наиболее омертвевшим элементом, безусловно, является экономика. Это не значит, что все созданное в Нью-Йорке никуда не

годится, но театр, где из экономических соображений нельзя потратить на подготовку спектакля больше трех недель, искалечен в самой своей основе. Время — еще не все, иногда за три недели можно достигнуть удивительных результатов. Бывают случаи, когда то, что мы неточно называем алхимией или везением, приводит к поразительному взрыву активности, и тогда одно открытие следует за другим, вызывая цепную реакцию удач. Но такие случаи — редкость; здравый смысл подсказывает, что, если репетиции, как правило, должны продолжаться не больше трех недель, спектакли, как правило, от этого страдают. Эксперименты исключаются, риск невозможен. Режиссер обязан показать товар лицом, иначе он будет изгнан, а вместе с ним и актеры. Разумеется, время тоже можно использовать без всякого толка и смысла; потратить несколько месяцев на дискуссии, переживания, импровизации и не прийти ни к чему. Я знаю актера, который семь лет репетировал «Гамлета» и ни разу его не сыграл, потому что постановщик умер прежде, чем работа была завершена. С другой стороны, в спектаклях, поставленных в Советском Союзе по системе Станиславского, в течение многих лет сохраняется такой уровень исполнения, о котором мы можем только мечтать. «Берлинер ансамбль»^{vii} умеет хорошо использовать время; здесь не скупаются и тратят на подготовку нового спектакля около 12 месяцев, но в результате за ряд лет этот театр создал целую серию постановок, каждая из которых по-своему замечательна и раскрывает до конца все возможности труппы. Пользуясь упрощенным языком дельцов. «Берлинер ансамбль» — более выгодное предприятие, чем обычный коммерческий театр, где наскоро состряпанные представления так редко пользуются успехом. Каждый сезон на Бродвее и в Лондоне ставится множество дорогостоящих спектаклей, которые идут одну-две недели, и лишь изредка случается чудо и появляется действительно что-то интересное. Многочисленные неудачи тем не менее нисколько не расшатали сложившуюся систему и не поколебали веру в то, что в конце концов все образуется. На Бродвее цены на билеты непрерывно растут, поэтому, хотя от сезона к сезону убытки тоже растут, каждый новый «гвоздь сезона», как это ли парадоксально, приносит больше дохода, чем предыдущий. Театр посещают все меньше и меньше людей, а в окошечко театральной кассы в каждом отдельном случае поступают все большие и большие суммы денег, и когда-нибудь одни последний миллионер заплатит целое состояние за то, чтобы посмотреть спектакль, на котором он будет единственным зрителем. Так получается, что дело, которое одним приносит убыток, для других оказывается весьма прибыльным. Все жалуются, однако многих такое положение вещей вполне устраивает.

Для тех, кто непосредственно связан с искусством, эта система губительна. Бродвей — это не джунгли, это огромный агрегат, состоящий из множества хорошо подогнанных друг к другу деталей. Но каждая из этих деталей обезображена и деформирована во имя того, чтобы подходить ко всем остальным и безотказно выполнять свои функции. На Бродвее находится единственный в мире театр, где любой артист — я говорю сейчас не только об актерах, но и о художниках, композиторах и осветителях — нуждается в агенте

для защиты своих личных интересов. Это отдает мелодрамой, тем не менее каждый работник бродвейского театра в каком-то смысле постоянно находится в опасности: он ежедневно рискует своей работой, своей репутацией и сложившимся укладом жизни. Теоретически такое напряжение должно создавать атмосферу страха, и будь это так, разрушительность подобной системы стала бы очевидной. На деле, однако, подспудное напряжение создает совсем иную, хорошо известную бродвейскую атмосферу повышенной эмоциональности, внешнего дружелюбия и нарочитой бодрости. На первую репетицию «Дома цветов» композитор Гарольд Арлен^{viii} пришел с голубым васильком в петлице, с шампанским и с подарками для всех участников спектакля. Пока он обнимал и целовал исполнителей, автор либретто Трумэн Кэпот^{ix} мрачно шепнул мне на ухо: «Сегодня день любви. Законники явятся завтра». Он оказался прав. Перл Бейли вручила мне постановление суда об уплате 50 000 долларов, прежде чем зрители увидели спектакль. Иностранцу (в качестве воспоминания) подобная ситуация кажется забавной и волнующей — слова «театральный бизнес» осе оправдывают и все объясняют, — но, если называть вещи своими именами, надо признать, что нарочитое панибратство является прямым следствием эмоциональной глухоты. В такой обстановке обычно никто не чувствует себя спокойно и уверенно и никто не решается быть откровенным. Я говорю сейчас о настоящей, нештатной близости, которая возникает, когда люди долго работают вместе и полностью доверяют друг другу; на Бродвее легко простят грубое саморазоблачение, но эта легкость не имеет ничего общего с тонкостью и чуткостью людей, которые делают общее дело и могут положиться друг на друга. Завидуя англичанам, американцы завидуют прежде всего этой особой чуткости, умению поступаться собой. Американцы называют это стилем и относятся к этой способности англичан, как к чуду. Когда вы ставите в Нью-Йорке спектакль и вам говорят, что у такого-то актера «есть стиль», это обычно означает, что он подражает кому-то, кто подражает какому-то европейскому актеру. В американском театре всерьез говорят о стиле, как о манере держать себя, которую можно перенять, и актеры, которые играли в классических пьесах и усилиями льстивых критиков поверили, что у них «есть стиль», делают все возможное, чтобы поддерживать представление о том, что стиль — это некая редкость, украшающая лишь избранных представителей актерской профессии. И все-таки Америка вполне может иметь свой собственный замечательный театр. У американцев есть для этого все необходимое: сила, храбрость, юмор, деньги и умение трезво оценивать трудности.

Однажды утром я стоял в Музее современного искусства и наблюдал за людьми, которые толпились вокруг, заплатив за вход один доллар. Почти у всех этих людей были живые лица с каким-то своим выражением — лица хороших зрителей, если можно воспользоваться такой простой личной меркой для определения зрителей, ради которых хочется ставить спектакли. Потенциально в Нью-Йорке есть очень много хороших зрителей. К несчастью, они редко ходят в театр.

Они редко ходят в театр, потому что цены на билеты непомерно высоки.

Они могли бы позволить себе такой расход, но их останавливает страх перед очередным разочарованием. Нью-Йорк не случайно считается городом самых могущественных и суровых критиков в мире. На протяжении многих лет зрители Нью-Йорка невольно содействуют превращению обыкновенных людей, подверженных заблуждениям, в дорогостоящих экспертов, потому что подобно коллекционерам, покупающим дорогие картины, они боятся рисковать в одиночку — традиция обращения к профессиональным ценителям искусства, таким, как Дювин¹⁰, прочно укоренилась теперь среди тех, кто заходит в театральные кассы. Круг замкнулся; когда в защитниках нуждаются не только артисты, но и зрители, большая часть любознательных, умных и независимых людей перестает интересоваться театром. Подобная ситуация, характерна не только для Нью-Йорка. Я столкнулся примерно с теми же трудностями, когда мы играли «Пляску сержанта Масгрейва» Джона Ардена^x в театре «Атений» в Париже. Это был настоящий провал: нас ругали почти во всех рецензиях и актеры играли буквально в пустом зале. Мы были уверены, что в Париже есть зрители, которые с удовольствием посмотрели бы этот спектакль, и объявили, что дадим три бесплатных представления. Соблазн получить даровой билет оказался так велик, что рядовые спектакли превратились в бурные премьеры. Толпы людей рвались в театр, полиции пришлось перегородить фойе железными решетками, спектакли шли великолепно, потому что актеры, согреты вниманием зрителей, играли лучше, чем когда-либо, и зрители в ответ награждали их оглушительными аплодисментами. Театр, накануне похожий на промозглую мертвецкую, во время первого бесплатного представления звенел и гудел от успеха. Когда спектакль кончился, мы дали полный свет и увидели своих зрителей. В основном это были молодые люди, хорошо одетые, в строгих костюмах с галстуками. Франсуаза Спир, директор нашего театра, вышла на сцену.

— Есть в этом зале кто-нибудь, кто не в состоянии купить билет в театр?

Один из присутствующих поднял руку.

— А все остальные, почему вы ждали бесплатных спектаклей?

— В газетах были плохие рецензии...

— Вы верите газетам?

Громкий хор голосов:

— Нет!

— Так почему...

Со всех сторон посыпались одни и те же ответы: не хочется рисковать, не хочется обманываться. Так создается порочный круг. Неживой театр настойчиво торопит собственные похороны.

Но можно подойти к этой проблеме иначе. Если хороший театр возможен только при хороших зрителях, то каждая зрительская аудитория имеет тот театр, который она заслуживает. Хотя зрителям, наверное, было бы очень неприятно узнать, что у них, как у зрителей, есть определенные обязанности.

¹⁰ Жозеф Дювил (1869 – 1939) — знаток искусства, известный торговец картинами.

Какие практические выводы они могли бы из этого сделать? Какой это будет печальный день, когда люди придут в театр из чувства долга. Оказавшись в театре, зрители не могут принудить себя стать лучше, чем они есть на самом деле. В каком-то смысле зрители вообще ничего не могут. И все-таки в этом утверждении заключено противоречие, на которое нельзя не обратить внимания, потому что все зависит от зрителей.

Во время гастрольной поездки Королевского шекспировского театра^{xi} по Европе спектакль «Король Лир»^{xii} шел с возрастающим успехом; вершина была достигнута где-то между Будапештом и Москвой. Трудно себе представить, что зрители, большая часть которых едва знала английский язык, могут оказывать такое влияние на исполнителей. Приходя в театр, они приносили с собой любовь к «Королю Лиру», огромный интерес к актерам из другой страны и главное — опыт жизни в послевоенной Европе, который приближал их к трагической тематике пьесы. Необычайное внимание, с которым они смотрели спектакль, делало их молчаливыми и сосредоточенными; атмосфера, царившая в зрительном зале, создавала у актеров ощущение, что они играют под яркими лучами прожектора. В результате осветились самцы темные места пьесы, они исполнялись с таким богатством смысловых оттенков и с таким мастерским владением английским языком, которые могли оценить лишь немногие из присутствующих в зале, но чувствовали все. Актеры были тронуты и взволнованы, они приехали в Соединенные Штаты, горя желанием показать зрителям, знающим английский язык, все то, чему они научились под пристальным взглядом европейцев. Я был вынужден вернуться в Англию и встретился с трупной только через несколько недель в Филадельфии. К моему удивлению и огорчению, оказалось, что актеры играют значительно хуже, чем прежде. Мне хотелось наговорить им резких слов, но я понимал, что они не виноваты. Они потеряли контакт со зрителями, в этом было все дело. Филадельфийские зрители, разумеется, прекрасно знали английский язык, но среди них почти не было людей, которых интересовал «Король Лир», они приходили в театр по тем причинам, по которым чаще всего ходят в театр: чтобы не отстать от знакомых, чтобы доставить удовольствие женам и тому подобное. Я не сомневаюсь, что к таким зрителям тоже можно найти подход и заинтересовать их «Королем Лиром», но наш подход оказался заведомо неверным. Аскетизм нашей постановки, такой уместный в Европе, здесь оказался бессмысленным. Я смотрел на зевающих людей в зале и сознавал свою вину, я прекрасно понимал, что мы чего-то не доделали. Если бы я ставил «Короля Лира» для филадельфийских зрителей, я, конечно, поставил бы его иначе — с совершенно иной расстановкой акцентов и, попросту говоря, с иной силой звучания. Но менять что-то в завершенной постановке во время гастрольной поездки — об этом нечего было и думать. Актеры тем не менее бессознательно откликались на новую ситуацию. Они старались подчеркнуть те места пьесы, которые могли привлечь внимание зрителей, то есть безжалостно эксплуатировали каждую возможность обострить действие или продемонстрировать взрыв чувств; они играли крикливее и грубее, чем в Европе, и, конечно, торопливо проговаривали те сложные сцены, которыми так

наслаждались зрители, не знающие английского языка, и которые — ирония судьбы! — могли оценить по достоинству только зрители, знающие этот язык. В конце концов наш импресарио договорился, что мы дадим несколько представлений в Линкольн-центре в Нью-Йорке — в огромном зале со скверной акустикой, где почти невозможно добиться контакта со зрителями. Нам пришлось играть в этом громадном театре по экономическим соображениям — прекрасный пример того, как создается замкнутый круг причин и следствии и неудачный состав зрителей, или неудачное помещение, или то и другое вместе превращают актеров в грубых ремесленников. Мы снова оказались в такой ситуации, когда у актеров не было выбора: они поворачивались лицом к публике, говорили громким голосом и, разумеется, отбрасывали все то, что придавало художественную ценность их игре. Такая опасность подстерегает актеров в любой поездке: как правило, им приходится играть совсем не в тех условиях, на которые рассчитан спектакль, поэтому контакт с новой аудиторией — обычно дело случая. В прежние времена бродячие актеры перестраивали свои выступления в каждом новом месте; современные изощренные постановки не обладают такой гибкостью. Вот почему, когда мы играли «US»^{xiii} — спектакль-хэппенинг о войне во Вьетнаме, созданный общими усилиями группы актеров Королевского шекспировского театра, — мы решили отказаться от приглашений на гастроли. Наш спектакль во всех своих деталях был рассчитан на тот круг лондонских зрителей, которые посещали театр «Олдвич»^{xiv} в 1966 году. Отличительная черта этой экспериментальной постановки заключалась в том, что у нас не было текста, придуманного и написанного драматургом. Актеры обменивались репликами со зрителями, и в результате возникала та духовная общность, которая придавала смысл, каждому такому вечеру. Если бы у нас был определенный текст, мы могли бы играть и в других местах; без такого текста наш спектакль действительно был хэппенингом, поэтому мы, конечно, что-то утратили оттого, что играли его целый сезон, хотя лондонский сезон длится всего пять месяцев. Одно-единственное представление могло бы стать подлинной вершиной. Но мы считали своим долгом включить «US» в репертуар, и в этом была наша ошибка. Репертуар повторяется, а повторять можно только то, что не подлежит изменению. Правила английской цензуры воспрепятствуют актерам менять текст и импровизировать по время выступлений. В этом конкретном случае невозможность изменений обрекла спектакль на умирание: по мере того как терялась непосредственность контакта со зрителями и заинтересованность в теме, воодушевление актеров тоже спадало.

Однажды во время беседы с группой студентов мне удалось наглядно показать, как сильно зависит качество актерского исполнения от степени внимания аудитории. Я попросил кого-нибудь выйти на сцену. Охотник нашелся, и я вручил ему листок бумаги, на котором был напечатан монолог из «Дознания»^{xv}, пьесы Петера Вайса об Освенциме. Пока доброволец читал текст про себя, остальные хихикали, как это обычно бывает, когда зрители видят, что один из них попал в глупое положение. Но человек на сцене был слишком поражен и потрясен тем, что он читал, и не пытался скрыть свое смущение

неловкими шутками, тоже обычными в таких случаях. Его серьезность и сосредоточенность в конце концов передались остальным, и водворилась тишина. Тогда по моей просьбе он начал читать вслух. В первых же словах в полную меру прозвучал их ужасный смысл и тот отклик, который они рождали в душе чтеца. Слушатели мгновенно это поняли. Они слились с ним воедино, они слышали только его голос: лекционный зал, сам этот человек, который добровольно вышел на сцену, — ничто больше не существовало, гипнотическая сила голых фактов, рассказывающих об Освенциме, восторжествовала над всем остальным. Он продолжал читать, но ошеломление не проходило и тишина оставалась такой же напряженной, а главное — его чтение с профессиональной точки зрения было безупречно; его нельзя было назвать ни хорошим, ни дурным, ни техничным, ни беспомощным — оно было безупречно, потому что выступавший забыл о себе и не заботился о правильных интонациях. Он чувствовал, что присутствующие хотят его слушать, и ему хотелось, чтобы его слушали; образы, возникающие в его сознании, подсказывали ему форму выражения и невольно придавали его голосу нужный тембр и нужную силу звучания.

Затем я попросил выйти на сцену еще одного добровольца и вручил ему монолог из «Генриха V»^{xvi}, в котором называются имена убитых французов и англичан и говорится, сколько погибло тех и других. Он прочел монолог вслух со всеми ошибками, которые обычно делают любители. Одного вида томика Шекспира оказалось достаточно, чтобы разбудить множество условных рефлексов, связанных с чтением стихов. Его голос звучал неестественно, потому что он изо всех сил старался сделать свою речь благородной и значительной; он старательно преподносил каждое слово, ставил бессмысленные ударения, язык с трудом повиновался ему, он держался напряженно и неуверенно, и его слушали невнимательно и беспокойно. Когда он кончил, я спросил у присутствующих, почему перечень убитых при Азенкуре^{xvii} произвел на них гораздо меньшее впечатление, чем описание погибших в Освенциме. Завязалась оживленная дискуссия.

— Азенкур — это прошлое.

— Но Освенцим — тоже прошлое.

— Пятнадцатилетней давности!

— Сколько же времени должно пройти?

— Когда труп становится историческим трупом?

— Через сколько лет убийство приобретает романтический ореол?

Мы поговорили еще несколько минут, и я предложил провести такой опыт. Я попросил того же актера-любителя прочесть монолог еще раз с паузами после каждого имени; во время пауз слушатели должны были, соблюдая тишину, припомнить и объединить свои впечатления от Освенцима и Азенкура и постараться поверить в то, что все эти имена принадлежали некогда живым людям, поверить настолько, чтобы представить себе, что бойня при Азенкуре происходила на их памяти. Актер начинал читать монолог снова, и слушатели добросовестно старались выполнить порученную им работу. После первого имени относительная тишина стала напряженной. Это напряжение передалось

актеру, он почувствовал, что между ним и слушателями установилась эмоциональная связь, он перестал думать о себе, все его внимание сконцентрировалось на том, о чем он говорил. Теперь уже сосредоточенность слушателей активно помогала ему: его интонации упростились, он нашел верный ритм, это в свою очередь усилило интерес слушателей, и наконец возник двусторонний поток мыслей и чувств. Когда он кончил, мне ничего не нужно было объяснять, слушатели сами поняли, что им удалось сделать, они сами поняли, насколько разной может быть тишина.

Конечно, этот опыт, как все другие опыты, было достаточно искусственным: зрители играли в нем более активную роль, чем обычно, и тем самым помогли неопытному актеру. Как правило, опытный актер, читая такой отрывок, сам добивается от зрителей той степени внимания, которая соответствует степени правдивости его исполнения. Иногда актеру удается полностью захватить аудиторию, и тогда он, как матадор-виртуоз, может делать со зрителями все, что захочет. Однако обычно это зависит не только от него одного. И я и исполнители убедились, например, что в Америке «Визит»¹¹ xviii или «Марат / Сад»¹² xix находят более живой отклик, чем в Англии. Англичане не в состоянии воспринять «Визит», как нечто достоверное, как рассказ о силах зла, дремлющих в каждом маленьком человеческом сообществе, и, когда мы играли в глухих углах Англии при пустом — буквально пустом — зале, те немногие, кто приходили в театр, говорили: «Выдумки!», «Так не бывает!»; они хвалили или ругали спектакль, как хвалят или ругают сказку. «Марат / Сад» пользовался в Лондоне успехом, скорее, как яркое театральное зрелище, чем как пьеса о революции, войне и безумии. Противоположные по смыслу слова «литературным» и «театральный» достаточно многозначны, но, когда англичане произносят их в качестве похвалы, обычно это означает, что они не хотят касаться темы, которая внушает им беспокойство.

Американские зрители реагировали на обе пьесы гораздо более непосредственно, они без труда соглашались с предпосылкой, что люди алчны, жестоки и легко впадают в безумие. Драматичность сюжета захватывала и держала их в напряжении, а когда шел «Визит», они часто попросту не обращали внимания на то, что повествование разворачивается в непривычной экспрессионистической манере. Их занимало только содержание пьесы. Блистательные успехи Казана^{xx} — Уильямса^{xxi} — Миллера^{xxii}, «Вирджиния Вулф» Олби¹³ xxiii подготовили аудиторию, способную полностью включаться в

¹¹ «Визит пожилой дамы» — пьеса Фридриха Дюрренматта. (Русский перевод — Москва, «Искусство», 1959).

¹² «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленное труппой дома умалишенных в Шарантоне под руководством господина де Сада» — пьеса Петера Байса (*Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats. Dargest. durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Saade. Frankfurt a. M., 1964*).

¹³ «Кто боится Вирджинии Вулф?» — пьеса Эдварда Олби (“Who is afraid of Virginia Wolf?” by Edward Albee, 1962).

круг забот к тревог героев пьесы, и каждого из этих спектаклей был огромным событием потому что сосредоточенность зрителей создавала нерасторжимую связь между сценой и залом.

В Америке волна всеобщего признания Неживого театра сменяется не менее мощной волной его неприятия. Несколько лет назад здесь возникла Студия актеров^{xxiv}, которая стремится поддерживать веру в себя, показывать практическую помощь тем актерам, которым не посчастливилось получить работу на длительное время. Благодаря серьезному и систематическому изучению некоторых разделов системы Станиславского Студии актеров удалось создать прекрасную школу актерской игры, которая полностью отвечает требованиям современной драматургии и современной публики. Актеры по-прежнему вынуждены готовить спектакли за три недели, но они находят опору в традициях школы и являются на первую репетицию, уже имея что-то за душой. Навыки, полученные в Студии, придают их игре убедительность и цельность. Актер Студии в состоянии отбросить штампы, имитирующие реальность, и попытаться найти нечто более реальное в себе самом. Он представляет свои находки на суд публики, то есть живет на сцене жизнью созданного им образа и тем самым превращает процесс игры в процесс познания человеческой природы. Слово «реальность» имеет много значений, но в данном случае под ним понимается срез с реальной жизни, в котором сконцентрированы люди, окружающие актера, и волнующие их проблемы, причем этот срез должен совпасть с тем срезом с действительности, который попытался зафиксировать тот или иной современный драматург — Миллер или Теннесси Уильямс. Точно так же источник жизнестойкости театра Станиславского заключался в том, что он отвечал требованиям лучших русских классических авторов, пьесы которых игрались в традициях натуралистической школы. В России в течение ряда лет натуралистическая школа, зрители и драматургия находились в состоянии полной гармонии. Позже Мейерхольд бросил вызов Станиславскому и предложил другой стиль игры, запечатлевший другие элементы реальности. Но Мейерхольд исчез. Сейчас в Америке настало время для появления нового Мейерхольда, так как американцы больше не верят, что с помощью натуралистических методов можно показать, какие силы управляют их жизнью. Американцы обсуждают Жене^{xxv}, переоценивают Шекспира, цитируют Арто^{xxvi}, много говорят о традиционных представлениях — и все это продиктовано вполне реалистическими соображениями: многие аспекты современной американской жизни могут быть отражены только с помощью такого рода методов. Еще недавно полнокровная жизнь американского театра вызывала у англичан нескрываемую зависть. Сейчас маятник качнулся в сторону Лондона, как будто англичане постигли наконец все тайны. Несколько лет назад я видел в Студии актера девушку, которая пыталась прочесть монолог леди Макбет от лица дерева; когда я рассказывал об этом в Англии, все смеялись, и даже сейчас многие актеры еще не понимают, что дают подобные упражнения. Однако девушке в Нью-Йорке не нужно было объяснять, что такое групповые действия и импровизация — этому она уже научилась, ей хотелось понять, что такое форма, какие

обязательства налагает форма, вот почему она стояла с поднятыми руками и пыталась «почувствовать» себя деревом, растрачивая впустую свое внутреннее горение и свою энергию.

Все это опять приводит нас к той же проблеме. Слово «театр» включает в себя несколько расплывчатых понятий. В большинстве стран у театра нет ни определенного социального статуса, ни ясной цели, он существует только за счет разделения своих функций: для одного театра главное — деньги, для другого — слана, для третьего — эмоции зрителей, для четвертого — политика, для пятого — развлечения. Актеры в смятении кидаются из одной крайности в другую, тщетно пытаясь вырваться из тисков обстоятельств, над которыми они утратили власть. Актеры иногда производят впечатление людей завистливых и неглубоких, но я ни разу не встречал актера, которым не хотел бы работать. Это стремление работать — источник их силы. Это то стремление, которое всегда и везде помогает профессиональным актерам находить общий язык. Тем не менее актеры не могут сами изменить условия своей работы. В театре без определенного направления и ясной цели актер обычно слепое орудие, а не инструмент, но, даже если театр ставит во главу угла актера, это тоже еще не решает проблемы. Наоборот, мертвая система актерской игры лишь углубляет кризис.

Трудности актерской профессии связаны не только с коммерческими устремлениями театров и неизбежной спешкой при подготовке спектаклей. Певцы, а часто и танцоры до конца жизни сохраняют связь со своими учителями, но, после того как драматический актер стал актером, никто больше не заботится о развитии его таланта. Это особенно бросается в глаза в коммерческом театре, однако в постоянных труппах дело обстоит немногим лучше. Достигнув определенного положения, актер перестает работать дома. Посмотрите на молодого актера, еще не сформировавшегося, не накопившего опыта, но ярко одаренного, полного дремлющих сил. Такой актер быстро понимает, на что он способен; при некотором везении он преодолевает первые трудности и добивается весьма завидного положения, то есть получает работу по душе и успешно с ней справляется, за что его вознаграждают деньгами и восхищением. Если он хочет двигаться дальше, следующий этап, очевидно, должен состоять в том, чтобы перешагнуть за рамки достигнутого и попробовать разрешить какую-нибудь действительно трудную задачу. Но на это ни у кого не хватает времени. Друзья почти ничем не могут помочь молодому актеру, родители вряд ли разбираются в тонкостях его искусства, а агент, которому он поручил вести свои дела, даже если это человек доброжелательный и умный, не станет толкать его на то, чтобы отказываться от выгодных приглашений на хорошие роли ради неопределимых обещаний чего-то лучшего. Удачная карьера не всегда способствует артистическому росту; нередко по мере укрепления своего положения актер начинает создавать все более схожие образы. Это очень печально, и каждое новое исключение из правила лишь затемняет истину.

Чем обычно заполнена жизнь рядового актера? Конечно, множеством самых разнообразных дел: он валяется в постели, поглощает спиртные напитки,

посещает своего парикмахера и своего агента, ходит в кино, слушает музыку, читает, изредка что-нибудь изучает и даже — с недавних пор — забавляется игрой в политику. Неважно, занят он серьезными делами или пустяками, важно другое: почти все, что он делает, не имеет никакого отношения к его главной заботе — не стоять на месте в своем профессиональном развитии, что означает не стоять на месте в своем человеческом развитии, что означает работать во имя совершенствования своего мастерства — да и где он может работать во имя этой цели? Множество раз мне приходилось иметь дело с актерами, которые после обычных уверений в том, что они «отдаются в мои руки», оказывались трагически неспособны, несмотря на все свои старания, хотя бы на одно мгновение, даже на репетиции, расстаться с закосневшим образом самих себя, за которым не скрывалось *ничего*, кроме внутренней пустоты. В тех случаях, когда удастся проникнуть сквозь эту жесткую оболочку, остается ощущение, что вы стукнули по телевизионному изображению и разбили экран.

Нам, англичанам, иногда кажется, что появилось замечательное поколение молодых актеров совсем особого склада; мы как будто наблюдаем за двумя встречными потоками фабричных рабочих: в одну сторону движутся, еле волоча ноги, серые усталые люди, а им навстречу вприпрыжку несутся другие — бодрые и полные сил. Создается впечатление, что один из этих потоков лучше, что более оживленная толпа состоит из лучшего человеческого материала. Отчасти это так, но в конце концов новая смена станет такой же серой и усталой, как предыдущая; это неизбежное следствие ряда условий, пока еще остающихся неизменными. Трагедия заключается в том, что положение, которое актер успевает занять к 30 годам, обычно почти ничего не говорит о его одаренности. Есть множество актеров, которым за всю жизнь так и не представился случай полностью проявить свои природные способности. С другой стороны, когда профессиональная деятельность так тесно связана с личностью человека, вполне возможны ложные или преувеличенные оценки. Выдающиеся актеры, как все подлинные художники, наделены неким таинственным даром — в какой-то степени осозанным, но на три четверти бессознательным, — который они сами называют «инстинкт», «предчувствие», «внутренний голос», и с помощью которого они совершенствуют свое внутреннее видение и свое мастерство. Встречаются особые случаи, подчиняющиеся особым законам: одна из самых замечательных актрис нашего времени во время репетиций, казалось, никогда не придерживалась никакого определенного метода работы, но в действительности у нее была своя оригинальная система, о которой она говорила совершенно детским языком. «Сегодня, дорогой, мы замесим тесто, — сказала она мне. — Сунем его назад в печь — пусть постоит еще немного». «Теперь подбавим дрожжей». «Сегодня утром смажем маслом». И конечно, она владела точными научными знаниями, хотя и не пользовалась терминологией, принятой в Студии актеров. Однако ее способность добиваться результатов оставалась ее личной собственностью, она не могла поделиться своим умением с теми, кто находился с ней рядом, поэтому пока она «печет пирог», а другой актер «делает то, что ему подсказывает чувство», а третий в соответствии с канонами драматической

школы «ищет сверхзадачу по системе Станиславского», никакая совместная работа для них невозможна. Давно известно, что лишь немногие актеры способны полностью раскрыть свое дарование, работая то в одной труппе, то в другом. Однако мы прекрасно знаем, что постоянная труппа в конце концов тоже обречена на умирание, если у нее нет цели и, следовательно, метода и соответственно школы. Говоря о школе, я, разумеется, имею в виду не учебное заведение, где актер в полной изоляции от внешнего мира упражняет свои конечности. Гибкие мускулы — еще не все, что нужно для занятия искусством; одних гамм недостаточно, чтобы стать пианистом; кистью художника водят не только ловкие пальцы; однако настоящие пианисты играют упражнения по многу часов в день, а японские художники всю жизнь учатся рисовать идеальный круг. Сценическое во многих отношениях — один из самых строгих видов искусства, и без постоянной работы над собой актер неизбежно останавливается на полпути.

Кого же винить, когда мы наталкиваемся на мертвое театральное искусство? Уже произнесено достаточно слов — публично и в частных беседах, — чтобы заставить критиков сгорать от стыда и убедить нас, что все зло проистекает именно от них. Из года в год мы жалуемся и произносим гневные тирады по адресу критиков, как будто одни и те же шесть человек мчатся на реактивных самолетах из Парижа в Нью-Йорк, с выставки на концерт, с концерта на спектакль и постоянно делают одни и те же грубейшие ошибки. Или как будто все они похожи на Томаса Бекета¹⁴ — веселого беспутного друга короля, который, став архиепископом, высказывал королю свое неодобрение столь же рьяно, как все его предшественники; критики приходят и уходят, а те, кого они критикуют, продолжают обвинять их все в тех же грехах. Наша система, наши газеты, требования читателей, рецензии, продиктованные по телефону, недостаток места, поток бездарных пьес, затопивший наши театры, разрушительные последствия длительной однообразной работы — все мешает критикам выполнять их жизненно необходимые функции. Рядовой зритель, который переступает порог театра, имеет право сказать, что он хочет получить удовольствие и ничего больше. Каждый критик, который приходит в театр, имеет право сказать, что он хочет оказать услугу рядовому зрителю, однако это не совсем так. Критик отличается от «жучка» на скачках. Он играет гораздо более важную роль — в сущности, одну из основных ролей, — потому что искусству, огражденному от нападков критиков, угрожали бы куда более серьезные опасности.

Так, критик защищает театр каждый раз, когда восстает против безграмотности. Если он редко бывает доволен, то обычно потому, что у него почти всегда есть основания для недовольства. Мы должны смириться с тем, что создание театра — дело необычайно трудное, потому что из всех способов

¹⁴ Томас Бекет (1118 – 1170) много лет был ближайшим другом и советником английского короля Генриха II Плантагенета, став в 1162 году архиепископом Кентерберийским, выступил против короля, стремившегося подчинить английскую церковь светской власти.

выражения сценическое искусство, видимо, самое бескомпромиссное или должно быть таковым, если оно используется по назначению: театр беспощаден, на сцене нельзя ошибиться, нельзя потратить впустую ни одной минуты. Роман не потеряет читателя, если тот пропустит несколько страниц или даже глав; аудитория, которая на мгновение утратит интерес к тому, что ее только что занимало, может быть потеряна безвозвратно. Два часа — ничтожный срок и целая вечность; умение использовать два часа зрительского времени — очень тонкое искусство. Но, несмотря на суровые требования, которые предъявляет это искусство, его служители — обычно случайные люди. Существует всего несколько школ, где можно по-настоящему изучать театральное искусство, вокруг них — мертвая пустыня, но почему мы так часто попадаем в театры, где нам предлагают любовь вместо знания. Это то, с чем из вечера в вечер борются злосчастие критики.

Безграмотность — это порок, это условие существования и трагедия мирового театра всех направлений: на каждую хорошую комедию или мюзикл, политическое обозрение или стихотворную драму, или классическую пьесу, которые нам случается увидеть, приходится дюжина других, неприемлемых для восприятия, потому что не исполнители не обладают элементарными профессиональными навыками. Постановщики и художники не владеют техникой своего дела, а актеры не умеют говорить, не умеют ходить по сцене, сидеть и даже слушать: подумайте, как мало нужно актеру, не считая везения, для того, чтобы получить работу в большинстве театров мира, как мало, в сравнении с тем минимальным уровнем мастерства, которым должен обладать, например, пианист, подумайте, сколько тысяч учителей музыки в тысячах маленьких городков в состоянии сыграть все ноты самых трудных пассажей Листа или прочесть с листа Скрябина! По сравнению с элементарной техникой музыкантов актерская техника в большинстве случаев не поднимается выше любительского уровня. Критики, которые смотрят спектакль за спектаклем, сталкиваются с безграмотностью гораздо чаще, чем с грамотным исполнением. Как-то раз меня пригласили поставить сцену в одном из оперных театров на Среднем Востоке, причем в пригласительном письме было откровенно написано: «В нашем оркестре не хватает некоторых инструментов, и музыканты иногда фальшивят, но наши зрители пока не обращают на это внимание». К счастью, критики обращают внимание на подобные вещи, поэтому так ценны любые их замечания, даже самые сердитые — критики требуют грамотности. Это чрезвычайно важно, но критики делают еще одно дело, крайне необходимое, они прокладывают путь.

Те из них, которые слагают с себя эту и умаляют собственное значение, помогают хоронить театр! Большинство критиков — искренние и честные люди, они прекрасно понимают, в чем заключается общечеловеческий смысл их работы; говорят, что один из прославленных «палачей Бродвея»^{xxvii} страшно мучился, потому что считал себя — и только себя — ответственным за счастье и будущее человечества. Но даже когда критики понимают, какой разрушительной силой обладает их слово, они часто недооценивают свои

возможности творить добро. Когда *status quo*¹⁵ отвратительно — немногие критики станут против этого возражать, — единственное, что остается, — это судить о происходящем с точки зрения приближения к какой-то достижимой вершине. Для актеров и критиков такой вершиной должен стать менее косный театр, хотя все наши представления о нем пока еще довольно туманны. Это наша общая задача, наша ближайшая цель, и, чтобы ее достигнуть, мы должны следить за всеми указательными знаками, за всеми отпечатками ног на дороге — таков наш общий долг. Внешне наши отношения с критиками могут быть довольно натянутыми, но внутренне мы связаны с ними неразрывными узами: подобно океанским рыбам, мы заинтересованы во взаимной способности пожирать друг друга, так как это есть неперемненное условие продолжения жизни в глубинах океана. Однако одной способности пожирать еще недостаточно — нам нужно единоедушие в стремлении подняться на поверхность. А это трудно. Работа критика — одна из составных частей нашего общего дела, поэтому совершенно не важно пишет он рецензии быстро или медленно, коротко или длинно. Важно другое: представляет он себе, каким должен быть театр в том обществе, в котором он живет и готов ли он пересматривать свои взгляды после каждого нового спектакля? Много ли есть критиков, относящихся к своей работе таким образом?

Вот почему так важно, чтобы критики стали в театре настолько «своими людьми», насколько это возможно. Я не вижу ничего плохого в том, что критики вторгаются в нашу жизнь, встречаются с актерами, разговаривают с ними, спорят, присутствуют на спектаклях; и репетициях, вмешиваются в дела театра. Я готов приветствовать любые попытки критикой приблизиться к тем, кто создает сценические образы, и непосредственно воздействовать на творческий процесс. Конечно, в этом случае на пути критика возникает одно несущественное препятствие: как разговаривать с актером, которого он только что поносил в печати? Минутное замешательство неизбежно, но смешно думать, что именно оно лишает критиков жизненного контакта с работой, частью которой они являются. Взаимную неловкость легко преодолеть, а более тесные связи с театром вряд ли заставят критика потворствовать тем, с кем он лично знаком. Критические замечания, которыми обмениваются в театре, обычно крайне жестоки, но очень точны. Критик, который перестал любить театр, безусловно, мертвый критик; критик, который любит театр, но не понимает, к чему обязывает такое отношение, тоже мертвый; живой критик четко знает, каким должен быть театр, и обладает достаточной храбростью, чтобы подвергать сомнению свои убеждения всякий раз, когда в театральной жизни происходит важное событие.

Печальнее всего то, что профессиональным критикам редко выпадает случай увидеть спектакль-событие, который мог бы повлиять на их мнение; критикам трудно сохранить энтузиазм, когда во всем мире задет несколько хороших пьес. Год за годом продолжается приток нового разнообразного материала в кино, а театрам по-прежнему не остается ничего другого, как

¹⁵ Здесь: настоящее (*лат.*).

выбирать между великими, творениями классиков и несравненно худшими произведениями современных драматургов. Так перед нами открывается еще одна не менее важная грань проблемы — проблема мертвой драматургии.

Написать пьесу невероятно трудно. Природа драматургического произведения требует, чтобы его создатель перевоплотился одновременно в нескольких совершенно непохожих друг на друга людей. Драматург — не судья, он — творец, и если даже в первом его опусе всего два действующих лица, то независимо от избранного им жанра он должен прожить жизнь каждого из них от начала до конца. Умение с одинаковой полнотой вживаться в самые разные характеры — принцип, на котором построена вся драматургия Шекспира и Чехова, — требует нечеловеческого напряжения в любую эпоху. Для этого нужно обладать совсем особым даром, и вполне возможно, что наш век не благоприятствует развитию такого рода талантов. Произведения начинающих драматургов часто кажутся нам незначительными главным образом потому, что молодые авторы еще не в силах достаточно глубоко проникнуться заботами человечества; с другой стороны, пожилые литераторы, которые придумывают персонажей, а потом выбалтывают все их секреты, тоже не внушают нам особого доверия. Отвращение к классическим формам романа, охватившее французов, было реакцией на всеведение писателей предшествующей эпохи: если вы спросите Маргерит Дюра^{xxviii}, какие чувства испытывает ее герой, она, наверное, скажет: «Откуда я знаю»; если вы спросите Роб-Грийе^{xxix}, почему некий его персонаж поступил так, а не иначе, он, скорее всего, ответит: «Я знаю доподлинно только, что он открыл дверь правой рукой». Но эта манера мышления еще не распространилась на французский театр, где на первой репетиции драматург по-прежнему разыгрывает моноспектакль, читая свою пьесу и изображая всех действующих лиц. Это наиболее яркий пример тех традиционных форм работы, которые повсюду сейчас мучительно умирают. Драматургу волей-неволей приходится возводить специфические особенности своего творчества в ранг добродетелей и использовать свою принадлежность к литературе в качестве подпорки для самомнения, которое, как он знает, невозможно оправдать одними его творческими заслугами. Может быть, потребность в уединении вытекает из особенностей внутреннего склада драматурга. Вполне возможно, что он в состоянии влезть в шкуру другого человека, о душевном облике и душевных терзаниях которого не стал бы никогда говорить вслух, — только при закрытых дверях, только наедине с самим собой. Мы не знаем, как работали Эсхил или Шекспир. Но мы знаем, что связи между автором, который, сидит дома, излагает свои мысли на бумаге, и миром театра и актеров становятся все более эфемерными, все более и более формальными. Лучшие английские драматурги рождаются сейчас в стенах театра; Уэскер^{xxx}, Арден, Осборн^{xxxi}, Пинтер^{xxxii} — если обращаться к самым ярким примерам, они не только драматурги, они еще режиссеры и актеры, а иногда и театральные администраторы.

Тем не менее слишком немного авторов — и кабинетных теоретиков и актеров — произведения которых, положив руку на сердце, назвать вдохновляющими или вдохновенными. Будь драматурги хозяевами своей

судьбы, а не жертвами, мы имели бы право сказать, что они предали театр. При существующем положении вещей мы можем сказать, что они предают театр, из-за собственной несостоятельности авторы не в силах подняться до уровня требований нашего времени. Конечно, бывают исключения: то здесь, то там появляются блистательные таланты. Но я вновь думаю о широком потоке новых оригинальных произведений киноискусство и сравниваю его с новой продукцией для театра. Когда новые пьесы копируют жизнь, мы прежде всего замечаем их подражательность, а потом уже то что они пытаются воспроизвести; когда в пьесе исследуются характеры, они редко выходят за рамки обычных стереотипов; возникает диспут, но он редко доходит до головокружительных высот мыслей; даже в тех случаях, когда речь идет о радостях жизни, пьесы радуют нас не более чем литературными достоинствами гладких фраз; когда критикуется социальное зло, пьеса редко затрагивает суть социальных проблем; когда пьеса строится в расчете на смех, старые избитые приемы.

В результате мы часто вынуждены возвращать к жизни старые пьесы или, отдавая дань времени, ставить новые, которые находим неудовлетворительными. Можно пытаться создавать пьесы своими силами, как, например, поступила группа писателей и актеров Королевского Шекспировского театра, когда было решено поставить пьесу о Вьетнаме и оказалось, что такой пьесы не существует, — импровизация и коллективное творчество помогли запомнить вакуум. Общее усилие талантливых людей могут привести к более интересным результатам, чем потуги одного малоодаренного человека, но это еще ничего не доказывает. При коллективной работе невозможно придать произведению настоящую законченность, невозможно связать воедино все его нити, для этого непременно нужен автор.

Теоретически мало кто обладает такой свободой, как драматург. В его власти перенести на сцену целый мир. Но в действительности он удивительно робок. Он вглядывается в жизнь и как все мы видит лишь крошечную частичку целого — только частичку, и одна из ее сторон захватывает его воображение. К несчастью, он редко делает попытки соотнести эту деталь с другими, более крупными, как будто он уверен, что его интуиция непогрешима, а то, что он считает реальностью, и есть вся реальность. Как будто убежденность в том, что субъективизм является его орудием и источником его силы, мешает ему уловить диалектическую связь между тем, что он видит, и тем, что он воспринимает. Так получается, что один драматург исследует глубины и темные закоулки своей души, а другой, для которого эта область закрыта, проявляет интерес лишь к внешним сторонам жизни, и каждый считает, что его мир — это и есть целый мир. Если бы не Шекспир, у нас были бы осе основания считать, что объединение этих двух драматургов в одном лице практически невозможно. Однако елизаветинский театр все-таки не миф, и при всем старании мы не можем забыть о нем ни на минуту. Четыреста лет назад драматурги умели соотносить события окружающего мира с событиями сложной духовной жизни людей, каждый из которых был личностью, умели доводить противоборство их страхов и надежд до открытого конфликта. Драма

была обнажением души, сопоставлением столкновением, она будила мысль, увлекала, убеждала — и в конце концов рождала понимание. Шекспир не был вершиной, лишенной основания, которая чудом парила в облаках; он завершал пирамиду, состоящую из большой группы драматургов все меньшего и меньшего масштаба и убывающей степени таланта, но одержимых, как и он, честолюбивым стремлением бороться с тем, что Гамлет называл уродствами и пороками века. Тем не менее новоелизоветский театр драмы в стихах, с пышными декорациями выглядел бы в наше время чудовищной нелепостью. Вот почему мы должны более пристально взглянуть в шекспировский театр и постараться понять, в чем состоят его специфические особенности. Одна простая мысль сразу же приходит в голову, Шекспир использовал те же единицы измерения, что и мы, — в его распоряжении были те же несколько часов зрительского времени. И он насыщал этот отрезок времени — секунду за секундой — живой, необычайно содержательной жизнью. Его персонажи существуют одновременно на бесчисленном множестве уровней — погружаются на дно, витают в облаках; искусная техника, чередование стихов и прозы, разнообразие контрастных эпизодов, волнующих, забавных, тревожных, — вот средства, которыми пользовался Шекспир, чтобы сказать то, что считал нужным, но он, кроме этого, четко знал, чего он хотел от людей и от общества, и это знание помогало ему осмысленно выбирать темы и средства, осмысленно строить театр. А современный драматург все еще не в силах вырваться из застенков анекдота, логики, стиля и чувствует себя связанным по рукам и ногам пережитками викторианских представлений, согласно которым честолюбие и дерзость — нехорошие слова. Как сильно ему недостает того и другого! Если бы только у современного драматурга было честолюбие, если бы он дерзнул посягнуть на небеса! Но пока он не перестанет вести себя как страус, как одинокий страус, об этом нечего и думать. Потому что, высунув голову из-под крыла, он столкнется с тем же кризисом. Ему тоже придется решать, каким, по его мнению, должен быть театр.

Конечно, произведения каждого драматурга отражают меру его таланта — нельзя прыгнуть выше головы. Он не может уговорить себя быть лучше или стать другим. Единственное, что он может, — писать о том, что видит, думает и чувствует. Но он, кроме того, может попытаться усовершенствовать свои рабочие инструменты. Чем отчетливее драматург осознает, каких звеньев недостает в комплексе его связей с окружающим миром, то есть чем острее ощущает, что не в силах показать жизнь достаточно глубоко и достаточно разносторонне или использовать достаточно глубоко и разносторонне все возможности сцены, а потребность в уединении превращает его в узника, тем больше шансов, что он начнет искать способы объединения результатов своих наблюдений и своего личного опыта, которые до тех пор никак не соприкасались.

Я хотел бы определить точнее, в чем состоит основная трудность, с которой сталкивается всякий пишущий для театра. Потребности театра сейчас изменились, и дело тут не только в моде. То есть не только в том, что 50 лет назад публика предпочитала один вид театра, а сейчас драматург, который

хочет «Идти в ногу со временем», должен найти новые средства. Основное различие состоит в том, что на протяжении многих лет авторы легко добивались успеха, используя для этого те способности, которые не имели прямого отношения к драматургии. Если человек «умел писать», иными словами, умел ловко и изящно нанизывать слова и фразы, считалось, что он может вполне успешно работать в театре. Если человек мог придумать острый сюжет, с неожиданными поворотами действия и проявить то, что называется «пониманием человеческой природы», этого уже довольно, чтобы пророчить ему блестящую карьеру. Теперь такие пресные достоинства, как профессиональный навык, удачная интрига, эффектные занавесы и броский диалог, полностью обесценены. Более того, телевидение приучило зрителей всех классов всего мира мгновенно оценивать увиденное — как только ситуация возникает на экране, — поэтому сейчас средний взрослый зритель в состоянии самостоятельно судить об отдельных сценах и характерах и больше не нуждается в описаниях и объяснениях «умелых профессионалов». Непрекращающаяся дискредитация тех сторон драматургии, которые не имеют непосредственного отношения к театру, помогает более правильной оценке других ее качеств — действительно более тесно связанных именно с театром и существенных именно для него. Исходя из того, что сцена — это сцена, а не просто удобное место для разыгрывания инсценированных поэм, лекций или рассказов, мы должны признать, что жизнеспособность слова произнесенного на сцене, определяется только одним: рождает оно отклик на данной сцене, в данных сценических обстоятельствах или нет. Другими словами, хотя драматург привносит в работу свою личную, окрашенную премьерами окружающей его жизни — пустая сцена вовсе не башня из слоновой кости, — его выбор предмета, его восприятие ценностей интересны только в той степени, в какой они выражены на языке театра. Это становится особенно интересно всякий раз, когда драматург по моральным или политическим соображениям пытается использовать пьесу в качестве рупора своих идей. Независимо от ценности его идей воздействие пьесы на зрителей в конечном итоге определяется лишь ее драматургическими достоинствами. Современный автор, который видит в традиционных театральных формах что-то вроде автофургона для доставки своих идей, неизбежно попадает впросак. Такой взгляд был оправдан до тех пор, пока зрители воспринимали традиционные формы как нечто живое. Поскольку в наше время ни одна из этих форм не сохранила своего значения. Даже тот драматург, которого интересует не театр, как таковой, а только то, что он хочет сказать, вынужден начинать с азов, вынужден задуматься над природой сценической выразительности. Другого пути нет, если только драматург не согласен путешествовать в подержанном автомобиле с чихающим мотором, на котором он вряд ли доедет туда, куда хочет. В данном конкретном случае драматург сталкивается с теми же трудностями, с которыми сталкивается режиссер.

Когда я слышу, как режиссер бойко заявляет, что он слуга автора и хочет, чтобы пьеса говорила сама за себя, я заранее отношусь к нему с недоверием, потому что добиться этого необычайно трудно. Если вы ограничитесь тем, что

предоставите пьесе возможность говорить, может случиться, что она не издаст не звука. Тот, кто хочет, чтобы пьеса была услышана, должен заставить ее зазвучать. Это требует большой, тщательно продуманной работы, притом, что окончательное решение часто поражает своей простотой. Однако стремление «быть простым» может привести к прямо противоположному результату, потому что за ним обычно не стоит ничего, кроме желания избавиться от изнурительных поисков тех ступенек, которые ведут к простому решению.

Режиссер занимает странное положение в театре: он вовсе не заинтересован в том, чтобы быть богом, но обстоятельства вынуждают его играть роль бога. Он хотел бы иметь право ошибаться, но актеры инстинктивно стараются сделать из него верховного судью, потому что им действительно очень нужен верховный судья. В каком-то смысле режиссер — всегда обманщик: он идет ночью по незнакомой местности и ведет за собой других, но у него нет выбора, он должен вести и одновременно изучать дорогу. Процесс омертвления часто начинается в ту минуту, когда режиссер перестает понимать специфику своего положения и надеется на лучшее, в то время как он должен быть готов к худшему.

Проблема омертвления неизбежно возвращает нас к репетициям: мертвый режиссер пользуется избитыми формулировками, избитыми приемами, избитыми шутками, избитыми трюками; каждая сцена, которую он ставит, начинается по шаблону и кончается по шаблону; все это в равной мере относится к его товарищам по работе — к художникам и композиторам, — если только они не начинают каждую новую постановку с чистой страницы, с пустой сцены и с закономерного вопроса: к чему вообще нужны костюмы, к чему нужна музыка, что они хотят всем этим сказать? Мертвый режиссер — это режиссер, который не в силах противостоять условным рефлексам, возникающим в процессе любой деятельности.

Прошло уже не меньше пятидесяти лет^{xxxiii}, с тех пор как театр стал рассматриваться как некое единство, все составные части которого должны гармонично сочетаться между собой, что и привело к появлению режиссера. Но до сих пор речь шла главным образом о внешнем единстве, о чисто внешнем объединении разнотильных элементов во имя устранения дисгармонии противоречивых стилей. Если мы задумаемся о том, как выразить внутреннее единство сложного произведения, мы, вероятно, придем к противоположному выводу: дисгармония внешних элементов необходима. Если мы пойдем дальше и задумаемся о зрителях и об обществе, которое определяет состав зрителей, то окажется, что настоящее объединение всех этих элементов может быть достигнуто только с помощью таких приемов, какие в другом случае показались бы безобразными, несогласованными и разрушительными.

Вполне возможно, что устойчивое гармоничное общество нуждается в театрах, которые отражают и утверждают достигнутую этим обществом гармонию. Такие театры могут ставить спектакли, объединяющие актеров и зрителей в единомышленном «да». Но непостоянный хаотичный мир часто вынужден выбирать между театром, который предлагает неискреннее «да», и театром, который откровенно бросает вызов, достаточно резкий, чтобы

расколоть зрителей на маленькие группки, громко кричащие «нет».

Я многому научился, читая лекции о проблемах театрального искусства. Я знаю, что, когда я произношу эти слова, кто-нибудь из слушателей непременно вскакивает с места и спрашивает: а) считаю ли я, что надо закрыть все театры, не отвечающие самым высоким требованиям искусства; б) считаю ли я, что люди не должны развлекаться и приятно проводить время; в) что я думаю о любителях?

Обычно я отвечаю, что меня нисколько не привлекает роль цензора и я не хочу ничего запрещать или портить кому-нибудь удовольствие. Я отношусь с величайшим уважением не только к репертуарным театрам, но и к разбросанным по всему миру театральным группам, которые стремятся сохранить должный уровень исполнения, несмотря на крайне неблагоприятные условия работы. Я отношусь с величайшим уважением к радостям других людей, и в частности к легкомысленным радостям; я сам прихожу в театр вовсе не из интеллектуальных побуждений, а просто потому, что мне этого хочется. Развлечения — прекрасная пещь. Но я хотел бы спросить тех, кто спрашивает меня: есть ли у них ощущение, что театр и целом дает им то, чего они ждут или хотят получить в театре?

Я не склонен так уж сожалеть о бессмысленных тратах, но жаль так и не узнать, что ты растратил. Некоторые пожилые дамы пользуются фунтовыми купюрами в качестве книжных закладок — бессмысленное использование, разве что они делают это по рассеянности.

Феномен Неживого театра напоминает феномен смертельно скучного человека. У скучного человека есть голова, сердце, руки и ноги, обычно у него есть семья и друзья, у него есть даже поклонники. И все-таки мы вздыхаем, когда встречаемся с ним, и выражаем этим вздохом свое сожаление по поводу того, что ему дано использовать лишь минимум человеческих, возможностей. Когда мы говорим «Неживой театр», мы вовсе не имеем в виду театр, прекративший свое существование, мы подразумеваем театр гнетуще активный и силу своей активности способный стать иным. Чтобы, сделать первый шаг на этом пути, нужно взглянуть в лицо простому и неприятному факту: слово «театр» утратило свой первоначальный смысл; то, что мы теперь обозначаем этим словом, в большинстве случаев является пародией на театр. Война или мир, исполинский фургон культуры безостановочно катится вперед и доставляет на свалку, которая все растет и растет, большие и малые достижения каждого из нас. Театры, актеры, критики и зрители сидят в колымаге, которая скрипит, но никогда не останавливается. Не успеем мы оглянуться, как начинается новый сезон и у нас снова не хватает времени, чтобы задать тот единственно важный вопрос, который охватывает всю проблему в целом. К чему вообще нужен театр? Для чего? Может быть, это пережиток прошлого или вышедшее из моды чудачество, сохранившееся, как сохраняются старые памятники или своеобразные обычаи? Почему мы аплодируем и чему мы аплодируем? Играет ли театр сколько-нибудь серьезную роль в нашей жизни? В чем назначение театра? Чему он служит? Что нового может сказать театр? В

чем характерные особенности сценического искусства?

В Мексике задолго до изобретения колеса отряды рабов на руках переносили через джунгли огромные камин и поднимали их на гору, а в это же самое время дети рабов катали игрушки на крошечных колесиках. Игрушки делали рабы, но проходило столетие за столетием, а они не замечали связи между игрой и работой. Когда хорошие актеры играют в плохих комедиях или пустяковых мюзиклах, когда зрители аплодируют скучным классическим постановкам, потому что им нравятся костюмы, или новый способ смены декорации, или миленькое личико героини, в этом нет ничего дурного. И тем не менее, разве они догадываются, что скрывается пол, игрушкой, которую они дергают за ниточку? А там колесо.

СВЯЩЕННЫЙ ТЕАТР

Я называю этот театр Священным для краткости, но его следовало бы назвать театр, где невидимое становится видимым: представление, что сцена — это место, где можно увидеть невидимое, прочно укоренилось в нашем сознании. Мы все понимаем, что пяти органов недостаточно, чтобы ощутить всю полноту жизни, и одной из наиболее убедительных объяснений существования различных искусств заключается в том, что они выявляют такие структуры, которые мы в состоянии осмыслить только по ритму или форме. Аналогичные структуры регулярно дают о себе знать в поведении отдельных людей, толпы, народов. Нам говорят, что трубы разрушили стены Иерихона, и нас не удивляет, что магическую субстанцию называемую музыкой, могут создавать люди во фраках и белых галстуках, которым довольно для этого, дуть, махать руками, бить в барабан и изо всех сил терзать струны скрипок. Несмотря на примитивность средств, с помощью которых создается музыка, ее конкретность позволяет нам постигнуть нечто абстрактное — мы понимаем, что искусство овладения преображает обычных людей и их грубые инструменты. Мы можем обожествить личность дирижера, но мы знаем, что на самом деле не он создает музыку, а музыка создает его: если он внутренне свободен, если душа его открыта и настроена на нужную волну, невидимое овладевает им и через него становится доступным всем нам.

Вот та идея, та мечта, которая парит над поверженными идеалами Неживого Театра. Вот то, что имеют в виду, о чем помнят те, кто искренне сознательно употребляет громкие туманные слова: благородство, красота, поэтичность, — слова, истинный смысл которых мне всегда хочется уточнить. Театр — это последний форум, на котором идеализм все еще остается открытым вопросом, в мире найдется немало зрителей, которые с уверенностью скажут, что видели в театре лик невидимого и жили в зрительном зале более полной жизнью, чем живут обычно. Они будут утверждать, что «Эдип»^{xxxiv}, или «Береника»^{xxxv}, или «Гамлет»^{xxxvi}, или «Три сестры»^{xxxvii}, сыгранные с любовью и вдохновением, поднимают дух и напоминают им, что, кроме повседневной мелочной жизни, есть еще другая жизнь. Именно это они и хотят сказать, когда выражают недовольство современным театром за то, что он выливает на

зрителей ушаты помоев и ведра крови. Ибо зрители помнят, что во время войны романтический театр — театр красок и звуков, музыки и танца — был для них тем же, чем глоток воды для умирающего от жажды. В те годы подобное искусство расценивалось «побегом» и все же слово «побег» было точным лишь частично. Это был не только побег, но и напоминание: воробей в тюремной камере. После окончания войны театр еще более настойчиво стремился отвечать именно этому своему назначению.

Театр конца сороковых годов — одна из ярких страниц в истории сценического искусства: это театр Жуве^{xxxviii}, Берара^{xxxix} и Жан-Луи Барро^{xl}, балетов Клавэ^{xli}, постановок «Дон Жуана», «Амфитриона», «Безумной из Шайо», «Кармен»; возобновленного Джоном Гилгудом^{xlii} спектакля «Как важно быть серьезным»; «Пер Гюнте»^{xliii} в театре «Олд Вик», театр «Эдипа», «Ричарда III» с Лоуренсом Оливье^{xliv} в главных ролях; спектаклей «Леди сжигать не полагается», «Венера под наблюдением»^{xlv}; это выступление Мяси́на^{xlvi} в «Ковент-Гардене» в «Треуголке», где он был таким же, как пятнадцать лет назад; театр конца сороковых годов — это театр красок и напряженного действия, изыска формы, игры теней, эксцентричных трюков, каскада реплик, скачков мысли, хитроумных приспособлений, беспечности, мистификаций и неожиданностей, это театр разгромленной Европы, которая хотела только одного: оживить воспоминания об утерянных радостях.

В 1946 году я шел однажды днем по улице Реепербан в Гамбурге, влажные серые клочья тумана тоскливо клубились вокруг уродливых проституток с лиловыми носами, впалыми щеками — некоторые были даже на костылях, — а толпа детей с азартом осаждала двери ночного клуба. Я вошел вслед за ними. Сцена изображала ярко-голубое небо. Два клоуна в поношенных, обсыпанных блестками костюмах собрались посетить Королеву небес и присели отдохнуть на нарисованном облаке. «Что мы у нее попросим?» — спросил один. «Обед», — ответил другой; дети шумно выразили одобрение. «А что у нас будет на обед?» — «Schinken, Leberwurst...»¹⁶. Клоун начал перечислять все исчезнувшие продукты, и дети притихли; в зале воцарилось молчание, которое сменилось глубокой, подлинно театральной тишиной. Потребность, которая не находила удовлетворения, превратила театральный образ в реальность.

От сгоревшего здания Гамбургской оперы уцелела только сцена, и на ней собрались зрители, а у задней стены сцены на фоне жалких декораций с трудом двигались певцы — шла опера «Севильский цирюльник», и певцы пели, потому что ничто не могло заставить их замолчать. На крошечной площадке сгрудилось человек пятьдесят зрителей, а перед ними на считанных дюймах незанятого пространства горсточка лучших актеров города упорно продолжала делать свое дело. В разрушенном Дюссельдорфе второсортная оперетта Оффенбаха с контрабандистами и разбойниками приводила зрителей в восторг. В ту зиму в Германии, так же как за несколько лет до этого в Лондоне, театр утолял голод — это было ясно без всяких дискуссий, тут не о чем было рассуждать. Но какова природа этого голода? Выражалась ли в нем тоска о

¹⁶ Ветчина, ливерная колбаса (нем.).

невидимом, стремление сделать жизнь более содержательной, чем самая наполненная повседневность, или это была тоска о том, чего в реальной жизни вообще быть не может, то есть стремление как-то уйти от ее тягот? Это очень важный вопрос, потому что многим кажется, будто в самом недавнем прошлом существовал Театр с определенной школой ценностей, определенным уровнем мастерства, с определенными представлениями об искусстве, который мы сами очевидно, не ведая, что творим, разрушили и предали забвению. Но мы не можем позволить себе роскошь попасться на удочку тоски о прошлом. Самый лучший романтический театр, так же как препарированные радости опер и балетов, все-таки не что иное, как жалкие обломки священного искусства древности. Орфические обряды выродились в гала-представления: медленно незаметно, капля за каплей в вино подливали воду.

Занавес был неприкосновенным атрибутом целого направления сценического искусства — красный занавес рампа, ощущение, что все мы дети; тоска по ушедшему и магия сцены слипались воедино. Гордон Крэг^{xlvi} всю жизнь поносил театр иллюзий, но больше всего он любил вспоминать о рисованных деревьях и лесах, и, когда Крэг рассказывал о трюках, связанных с *trompe d'oeil*¹⁷, у него загорались глаза. Однако настал день, когда мы поняли, что за этим красным занавесом уже не спрятано никакого сюрприза, когда у нас пропало желание — или потребность — становиться детьми, когда примитивное волшебство отступило под напором еще более примитивного здравого смысла, тогда-то со сцены сдернули занавес и убрали рампу.

Конечно, мы по-прежнему стремимся поймать в сети искусства невидимые течения, которые управляют нашей жизнью, но наш взгляд прикован сейчас к темной части спектра. Театр сомнений, беспокойства, смуты и тревоги кажется нам сейчас более правдивым, чем театр возвышенных идеалов. Лаже если театр возник из ритуальных представлений, цель которых состояла в том, чтобы воплотить невидимое, не надо забывать, что, за исключением некоторых восточных театров, ритуальные представления сейчас или бесследно исчезли, или находятся на грани вырождения. Четкая нотная запись донесла до нас видения Баха; творения Фра Анджелико^{xlvi} — пример подлинного воплощения невидимого, но к каким средствам прибегнуть нам, чтобы достигнуть сегодня таких же результатов. В Ковентри, например, построили новый собор, построили с самыми благородными намерениями, по наилучшему проекту. Честные, искренние художники — «цвет» искусства — объединились и попытались совместными усилиями создать памятник нашей цивилизации, прославляющей Бога, Человека, Культуру и Жизнь. Перед нами новое здание — прекрасный замысел; великолепные витражи... и только служба в соборе — это тот же приевшийся ритуал. Старинные и современные гимны, которые прекрасно звучали бы в маленькой деревенской церкви, стихотворные строки на снопах, высокие воротники священников, выдержки из Священного писания — все это здесь явно не к месту. Новый храм требует нового обряда, но, разумеется, именно с обряда и нужно начинать, а уже обряд и тот смысл,

¹⁷ Обманом зрения (*фр.*).

который в него вложен, должны определять форму храма, как это и было при строительстве всех великих мечетей, соборов и храмов. Благие намерения, искренность, почтение, пера в культуру — всего этого еще недостаточно; внешние формы внушают настоящее уважение, только когда сам обряд внушает уважение, а кто сейчас мог бы задать тон? Конечно, сейчас, как и прежде, спектакли должны носить ритуальный характер, но, если мы хотим, чтобы посещение театра обогащало нашу жизнь, ритуал должен обрести соответствующие формы. Мы этих форм пока не нашли, и никакие конференции и резолюции не положат их к нашим ногам.

Актеры, а вслед за ними критики и зрители тщетно пытаются уловить отзвуки исчезнувшей традиции. Мы утратили всякое представление о ритуалах и обрядах — это в равной мере относится к рождественским праздникам, дням рождения и к похоронам, — но слова остались, и прежние импульсы будоражат наши нервы. Мы чувствуем, что ритуалы необходимы, что мы должны «что-то сделать», чтобы они вновь появились, и браним художников за то, что они не могут «отыскать» их для нас. Поэтому художники иногда пытаются создавать новые ритуалы, используя единственный доступный им источник — свое воображение; они подражают внешним формам языческих обрядов или формам барокко, добавляя, к несчастью, кое-что от себя, и редко добиваются убедительных результатов. В итоге после долгих лет засилья все более слабых и разжиженных подражаний мы пришли к отрицанию самого понятия святости искусства. Но ведь святость не виновата в том, что обыватели превратили ее в оружие устрашения непослушных детей.

В 1945 году, когда я впервые приехал в Стрэтфорд, все, что в стрэтфордском театре можно было уничтожить, было уже погребено в склепе сентиментальности и самодовольной многозначительности — убито традицией, которую безоговорочно поддерживали город, ученые мужи и пресса. Нужно было обладать отвагой столь незаурядного человека, как старик, сэр Барри Джексон^{xlix}, чтобы выбросить на свалку весь накопившийся хлам и попытаться вновь наполнить стрэтфордские спектакли каким-то смыслом. А через много лет в Стрэтфорде же во время официального завтрака по случаю четырехсотлетия со дня рождения Шекспира¹ я отчетливо увидел разницу между ритуалом в нашем теперешнем понимании и ритуалом в подлинном смысле слова. Все понимали, что день рождения Шекспира нужно отпраздновать с подобающей торжественностью. Единственная форма праздника, которая всем приходила на ум, — это банкет, а банкет в наше время означает, что гости — список составляется по справочнику «Кто есть кто» — рассаживаются вокруг принца Филиппа и уничтожают лососину и бифштексы. Дипломаты кивали и передавали друг другу неизменное красное вино. Я беседовал с местным депутатом парламента. Кто-то произнес официальную речь, мы вежливо выслушали и поднялись, чтобы выпить за Уильяма Шекспира. Когда зазвенели бокалы, все присутствующие невольно сосредоточились на одной и той же мысли и внезапно ощутили — не более, чем на долю секунды, — что Уильям Шекспир действительно жил на земле четыреста лет назад и что именно поэтому здесь собралось сейчас столько

людей. Несколько мгновений тишина была особенно глубокой — пришло понимание, — еще миг, и оно бесследно исчезло. Если бы мы лучше представляли себе, что такое ритуал, праздник в честь человека, которому мы стольким обязаны, зависел бы не от воли случая, а от нас самих. Он мог бы стать событием таким же значительным, как его пьесы, и таким же незабываемым. Но мы не умеем устраивать праздники, потому что не понимаем, что праздновать. Мы знаем только, каким должен быть конечный результат; мы знаем, что чувство радости принято выразить аплодисментами, вот и все. Мы забываем, что в театре возможны две кульминации. Радостная, в которой мы принимаем бурное участие: топаем ногами, кричим браво, оглушительно хлопаем, и ее противоположность — кульминация тишины, другая форма выражения признательности и благодарности за сопережитое с актерами. Тишина смущает нас, мы механически хлопаем в ладоши, потому что не знаем, как иначе выразить свои чувства, нам не приходит в голову, что тишина дозволена, что тишина — это тоже радость.

Мы знаем, что нам делать, только когда ритуал опускается до уровня нашего понимания, вся поп-музыка — это последовательность ритуальных действий на доступном нам уровне. Пользовавшиеся большим успехом «Войны роз»^{li} — серия спектаклей, созданных Питером Холлом на материале хроник Шекспира, — это ритуальная картина убийства, политических интриг войны; зловещая пьеса Дэвида Радкина^{lii} «К ночи» сценический ритуал смерти; «Вест-Сайдская история»^{liii} — воплощение ритуала урбанистического насилия. Когда я гастролировал по Европе с «Титом Андроником», оказалось, что это мрачная пьеса Шекспира вызывает живой отклик зрителей, потому что мы обнажили в ней ритуал кровопролития, который был воспринят как нечто вполне достоверное. На этом примере хорошо видно в чем суть дискуссии, которая завязалась в Лондоне вокруг так называемых «грязных пьес»^{liv}: основная претензия к такому роду пьесам состоит в том, что современный театр смакует ужасы, что Шекспир, как любой другой классик, одним глазом всегда смотрит на звезды, что в зимних обрядах всегда звучат отголоски весенних обрядов. Я думаю, что претензия это справедливо. В каком то смысле я полностью согласен с нашими противниками, но их программа меня решительно не устраивает. Они стремятся создать священный театр, им не нужен театр чудес, их вполне устраивают приглашенные спектакли, в которых «возвышенный» означает всего лишь «приятный», а благопристойность с успехом заменяет благородство. К сожалению, счастливый, конец и оптимизм нельзя заказать, это не вино, которое приносят из погреба. Они возникают или не возникают из некоего источника независимо от нашего желания, и, если мы сделаем вид, что такой источник всегда к нашим услугам, нам придется обманывать самих себя и довольствоваться грубыми подделками. А если мы поймем, какое огромное расстояние отделяет нас даже от подобия Священного театра, мы расстанемся наконец с мечтой, что прекрасный театр можно воскресить в мгновении ока, стоит только нескольким симпатичным людям всерьез взяться за дело.

Сейчас более, чем когда-либо, мы стремимся приблизиться к какой-то реальности за пределами нашего унылого существования. Для одних — это

джаз, для других — классическая музыка, марихуана, ЛСД. В театре мы бежим от возвышенного, потому что, с сущности, не понимаем что это такое, мы знаем только одно: то, что возвышенным, больше не вызывает у нас доверия. Мы шарахаемся от того, что называют поэтичным, потому что поэтичность покинула нас. Попытки возродить, поэтическую драму слишком часто приводили к созданию расплывчатых и невразумительных творений. Слово «поэзия» утратило смысл, неизбежные ассоциации с музыкой речи, с благозвучием, которые она вызывает, — всего лишь последствие тенниссоновской^{lv} традиции, питавшейся соками Шекспира и приучавший нас к мысли, что стихотворная пьеса, где герои не говорят, но и не поют, представляет собой нечто среднее между прозой и оперой и что такая пьеса выше прозаической — выше по содержанию и в такой же мере выше по духу.

Буржуазная мораль уничтожила все формы священного искусства, но себе не разрешает проблемы. Было бы глупо допустить, что отвращение к мещанским нормам в театре переросло в отвращение к театру вообще, поэтому до тех пор, пока люди не потеряли желания приходить в театр, чтобы вступать в непосредственный контакт с невидимым, мы обязаны вновь и вновь искать средства, с помощью которых этого контакта можно достигнуть.

Меня иногда обвиняли в том, что я хочу уничтожить устную речь, и в этом бессмысленном обвинении есть доля истины. В результате проникновения американских идиом наш постоянно изменяющийся язык необычайно обогатился, но, несмотря на это, слово не имеет сейчас того значения в драматическом искусстве, которое оно имело когда-то. Быть может, это связано с тем, что мы живем в век образов? Быть может, мы должны пережить период насыщения образами и тогда язык вновь обретет прежнее значение? Это вполне правдоподобно, так как современные писатели, по-видимому, не в состоянии выразить словами пафос столкновения идей и образов так же убедительно, как авторы елизаветинской эпохи. Брехт, самый влиятельный из современных драматургов, создавал глубокие и яркие пьесы, однако их воздействие на зрителя связано прежде всего с образностью его собственных постановок. Но нашелся пророк, возвысивший голос в пустыне. Антонен Арто, возмущенный бесплодными ухищрениями предвоенного французского театра, написал несколько блистательных трактатов и рассказал о другом театре, созданном его воображением и интуицией, — о Священном театре, ослепительное ядро которого осуществляет связь с миром, используя наиболее подходящие для этого формы. Это театр, который обрушивается на зрителей, как чума, отравляет их, заражает, воздействует методом аналогий, околдовывает; театр, где главное не текст пьесы, а сама пьеса, само событие, которое лежит в ее основе.

Существует ли какой-нибудь другой язык, столь же точный, как язык слов? Существует ли язык действий, звуков, язык, где слово — часть движения, где слово-обман, где слово — пародия, где слово — бессмыслица, где слово — противоречие, язык слов-ударов, слов-криков? Если мы говорим о чем-то, что таится за словом, если поэзия включает нечто мистифицирующее и всепроникающее, быть может, здесь и скрывается то, что нам нужно? Чарлз

Маровиц^{lvi} и я вместе с группой актеров Королевского шекспировского театра организовали Театр жестокости; мы хотели разобраться во всех этих вопросах и попытаться понять, какие творческие возможности открывает такого рода Священный театр.

Название было данью уважения Арто, однако мы вовсе не собирались воссоздавать его театр. Тому, кто хочет понять, что такое Театр жестокости, нужно обратиться непосредственно к трудам Арто. Мы же воспользовались его пугающим названием, чтобы под этим прикрытием проводить свои собственные эксперименты, многие из которых были подсказаны идеями Арто, но многие были очень далеки от того, что он предлагал. Мы не осмелились приблизиться к ослепительному ядру, мы скромно начали с дальних подступов.

Перед нами сидел актер, мы допросили его вообразить какую-нибудь драматическую ситуацию, которая не требует физических действий, и попытались угадать, в каком душевном состоянии, он находится. Разумеется, это оказалось невозможно, в чем мы и убедились в результате этого опыта. Затем мы попытались установить, какие минимальные средства выражения необходимы, угадывание стало возможным, что это: звук, движение, ритм; взаимозаменяемы ли эти элементы или каждый из них по-своему ограничен и обладает своей особой силой воздействия? Мы работали, каждый раз ставя какие-нибудь жесткие условия. Актеру предлагалось сообщить о каком-то своем намерении — началом всегда являлась мысль или желание, которые он должен донести до зрителя, — но по условиям опыта актер мог воспользоваться, например, только одним своим пальцем, одной интонацией, или свистом.

Актер сидит лицом к стене в углу комнаты. Из противоположного угла на него смотрит другой актер, которому запрещено двигаться. Его задача — заставить первого актера повиноваться. Так как первый актер стоит к нему спиной, он может выражать свои желания только с помощью звуков, но произносить слова ему воспрещается. Задача кажется не разрешимой, но решение существует. Это все равно что пройти над пропастью по натянутому канату: под влиянием необходимости вдруг раскрываются необходимые способности. Я слышал, что одна женщина подняла огромный автомобиль, под который попал ее ребенок, — деяние как будто бы органически невозможно для ее мускулов не при каких мыслимых обстоятельствах. Людмила Питоева^{lvii} каждый вечер выходила на сцену с таким сердцебиением, что теоретически ее смерть была неизбежна. В процессе наших упражнений мы тоже несколько раз добивались феноменальных результатов: долгое молчание, глубокая сосредоточенность, второй актер пробует различные звуки — свистит, шипит, а потом внезапно первый актер встает и не колеблясь делает то движение, которое задумал второй.

Аналогичным образом актеры пытались устанавливать контакт с партнерами, например, постукивая ногтем. То есть опять таки исходили из непреложной потребности что-то выразить и пользовались только одним средством. В данном случае это был ритм, в другом случае — обмен взглядами или взгляд, устремленный в затылок. Особенно ценным упражнением оказалась

драка — обмен ударами, при котором запрещалось дотрагиваться друг до друга, двигать головой, руками и ногами. Иными словами, в этом упражнении разрешались только движения торсом, непосредственный контакт так же исключался, и тем не менее между партнерами завязывалась борьба — физическая и эмоциональная, — борьба, которая проходила через все обычные фазы. Такие упражнения не имеют ничего общего с гимнастикой, хотя и способствуют укреплению мускулатуры, их смысл заключается в том, чтобы ограничить возможности, увеличить сопротивляемость и тем самым шансы добиться подлинной выразительности. Когда трут друг от друга две палочки, действует тот же закон: от трения взаимосопровотивляющихся поверхностей возникает огонь; очевидно, таким же образом можно вызвать к жизни и другие виды горения. В процессе этих упражнений актер начинает понимать, что невидимое можно сделать ощутимым для другого, только достигнув глубокой сосредоточенности; он понимает, что для этого нужна воля, нужны все его душевные силы, и смелость, и ясность мыслей. Но самый важный результат — непоколебимая уверенность актера, что для этого нужна форма. Недостаточно испытывать сильные чувства; что бы совершить творческий скачок, нужно создать новую форму, которая стала бы носителем и проводником импульсов актера. Это и есть то, что справедливо называется «действием».

Один из самых интересных результатов был достигнут во время упражнения, когда члены группы должны были сыграть ребенка. Актеры один за другим пытались «копировать» детей, прибегая к обычным приемам. Они горбились, не естественно дергали руками и ногами, пронзительно кричали и, конечно, производили жалкое впечатление. Затем вышел самый высокий актер группы и, не меняя своего внешнего облика, не подрежая детскому сюсюканью воплотил предложенную идею, полностью удовлетворил всех присутствующих. Как? Я не берусь об этом рассказывать. Образ, созданным актером, существовал как реальность только для тех, кто присутствовал в зале. В некоторых театрах это называется волшебством, в других наукой, дело не в словах. Невидимое было показано так, как оно должно было быть показано.

Я говорю «показано», потому что, когда актер, повинаясь глубокой внутренней необходимости, делает какое-то движение, он делает его не только для себя, но и для других. Трудно понять, о чем, в сущности, заключается роль зрителя: он присутствует на спектакле и будто бы не присутствует, он игнорируется, к все-таки он необходим. Актер никогда ничего не делает специально для зрителя, но все, что актер делает, он делает ради зрителя. Тот, кто смотрит на актера, — его партнер, о котором он должен забыть и вместе с тем постоянно помнить; движение актера — это высказывание, это проявление чувства, это способ передачи информации и свидетельство сугубо личного ощущения одиночества, это всегда сигнал из горящего дома, как говорит Арто, и тем не менее, как только между актером и зрительным залом устанавливается контакт, каждое движение актера предполагает соучастие зрителей.

Шаг за шагом мы нащупывали возможность употребления различных типов языков без слов: мы брали за основу какое-то событие, какую-то конкретную жизненную ситуацию и пытались облечь их в форму, доступную

пониманию. Нам хотелось, чтобы актеры чувствовали себя не только импровизаторами, не только рабами своих душевных порывов, но и художниками, сознательно ищущими и отбирающим средства выражения так, чтобы каждый и к жест или возглас стал чем-то вроде конкретного предмета, который можно исследовать и видоизменять. Мы экспериментировали с традиционным языком масок и грима, но отказались от того и от другого, так как убедились, что нас это не устраивает. Мы экспериментировали с тишиной. Мы хотели установить, сколько времени может длиться сценическая тишина; мы приглашали зрителей и просили одного из актеров молча сидеть перед ними, чтобы проследить, как долго он сможет фиксировать на себе их внимание. Мы экспериментировали с ритуалами, понимая под ритуалом повторяющийся набор моделей; мы хотели понять, нельзя ли, используя ритуал, передавать за единицу времени большее количество информации, чем при логическом развертывании сюжета. Каждый такой опыт — удачно задуманный или неудачно, успешный или безуспешный — проводился с одной единственной целью: выяснить, в состоянии актер сделать невидимое видимым или нет.

Мы знаем, что мир внешних форм — это застывшая кора, под которой кипит и клокочет расплавленная лава; можно заглянуть в кратер вулкана и увидеть ее своими глазами. Но как использовать энергию этого кипения? Мы изучали опыты Мейерхольда по биомеханике — в частности, его эксперименты с любовными сценами на качелях^{lviii}, — и во время одного нашего спектакля Гамлет швырнул Офелию на колени зрителей, над головами которых он раскачивался, держась за веревку. Мы отказались от психологии, мы попытались сломать глухие, как принято думать, перегородки между человеком для себя и человеком для других, то есть между человеком, чья повседневная жизнь целиком подчинена четким правилам поведения, согласно которым сесть — значит сесть, а встать — значит встать, и человеком, чья внутренняя жизнь — это царство хаоса и поэзии, которые дают о себе знать только в его словах. Уже много столетий фантастичность сценической речи ни у кого не вызывает возражений; с помощью слов, оказывается, можно проделывать самые странные вещи: так, например, произнося монолог, актер стоит на сцене, а его мысли скачут, где придется, и с этой условностью легко мирятся все категории зрителей. Алогичная речь считается вполне допустимой условностью, но почему не могут существовать и другие? Когда актер раскачивается на веревке над зрительным залом, все естественные законы восприятия нарушаются: зрители, которые привыкли спокойно слушать актера, оказываются ввергнутыми в хаос, и разве исключено, что именно в эти критические минуты слова актера обретают какой-то новый смысл?

В натуралистических пьесах^{lix} драматург строит диалог так, чтобы создать иллюзию естественной речи и в то же время рассказать все то, что он считает нужным. Драматург, которым пишет для театра абсурда^{lx}, пользуется языком алогизмов, вводит в речь персонажей элементы комического, заставляет их совершать фантастические поступки и тем самым создает новый драматургический словарь. Например: в комнату входит тигр, но супружеская

чета не обращает на него внимания, жена что-то говорит мужу, тот в ответ снимает брюки, а в это время в окно влетает другая пара брюк. Театр абсурда изображает невероятное ради невероятного. Он использует невероятное, чтобы узнать что-то новое; поскольку в наших обыденных диалогах зачастую нет ни крупицы правды, сторонникам этого направления кажется, что правда скрывается там, где нет ни крупицы обыденного. Но хотя существует несколько замечательных пьес, обязанных своим появлением именно такому подходу к действительности, театр абсурда, как самостоятельное направление сценического искусства, зашел в тупик. Подобно многим другим структурным новшествам, например тем, которые используются в конкретной музыке^{lxi}, он тоже исчерпал свои средства удивлять, и мы поняли, как ограничены его возможности.

Фантазии, созданные человеческим разумом, обычно довольно примитивны; причудливость и сюрреалистичность театра абсурда, наверное, удовлетворили бы Арто не более, чем узость психологической пьесы. В поисках священного искусства он стремился к абсолюту: он хотел, чтобы театр был местом священнодействия, чтобы в театре работала группа актеров и режиссеров, целиком посвятивших себя искусству; чтобы они, не прибегая ли к каким посторонним средствам, создавали бесконечную вереницу сценических образов насилия, способных вызвать такие мощные потрясения человеческого сознания, что возвращение к театру анекдотов и болтовни стало бы уже невозможным. Он хотел, чтобы театр вместил в себя все то, что обычно становится уделом воин и преступлений. Он хотел, чтобы зрители в зале отказались от самозащиты и позволили пронзать себя, оглушать, пугать, насиловать и в то же время наполнить энергией, обладающей огромной взрывчатой силой.

Это звучит прекрасно, но вызывает тревожный вопрос: не станут ли зрители еще пассивнее? Арто утверждает, что только в театре мы можем освободиться от пут общепринятых норм, в которые втиснуто наше повседневное существование. Вот почему театр — это священное место, где жизнь человека может обрести большую реальность. Те, кто относятся к Арто с недоверием, спрашивают, во-первых, насколько универсален его метод и, во-вторых, какова ценность жизненного опыта, предлагаемого его театром? Тотем, крик из чрева — конечно, такими средствами можно взломать стену предрассудков, за которой прячется каждый из нас. Вопль наверняка проникнет в душу. Но что это нам даст, плодотворен ли такой контакт с подавленными инстинктами, полезен ли он? Что это, священное искусство или Арто в порыве страсти влечет нас назад, и подземный мир, где нет света, где царят Д.-Г. Лоуренс^{lxii} и Вагнер^{lxiii}? Не чувствуется ли привкус фашистской идеологии в культе неразумности? Не является ли культ невидимого преступлением против разума? Не связан ли он с отрицанием сознания?

Пророков нельзя смешивать с их последователями. Арто не сумел создать театра, о котором мечтал, и вполне вероятно, что его видения обладают той же притягательной силой, что и пресловутая морковка перед нашим носом, которую нельзя достать. Сам он всегда говорил о полном слиянии искусства с

жизнью, о театре, в котором актеры и зрители действуют сообща, повинуюсь одному и тому же отчаянному зову.

Воплощение идей Арто — это всегда предательство Арто, искажение, потому что на практике его мысли используются лишь частично; искажение, потому что легчи подчинить определенным правилам работу нескольких преданных делу актеров, чем жизнь кучки никому неизвестных людей, которые случайно переступили порог театра и тем самым стали зрителями.

Однако гипнотические слова «Театр жестокости» помогают нащупать путь к созданию театра более действенного, менее рассудочного, более эксцентричного, менее болтливового, более волнующего. Потрясение доставляет радость. Плохо только, что к этому средству нельзя прибегать слишком часто. Что следует за потрясением? Все дело именно в этом. Я стреляю в зрителя из револьвера — однажды я так и сделал, — и на одно мгновение зритель оказывается целиком в моей власти. Но чтобы воспользоваться этой властью, нужно иметь какую-то цель, иначе в следующее же мгновение зритель вернется в прежнее состояние: инерция — самая могучая сила на свете. Я показываю лист голубой бумаги — голубой цвет, ничего больше; голубизна — это некое непосредственное высказывание, оно вызывает какие-то эмоции, которые тут же угасают. Ярко-красная вспышка — другие эмоции, но, если их немедленно не использовать, если не знать заранее как, зачем и ради чего они вызваны, они тоже угаснут. Несчастье заключается в том, что мы легко делаем первые выстрелы, совершенно не представляя себе, куда заведет нас битва. Одного взгляда на среднюю зрительскую аудиторию бывает достаточно, чтобы возникло неодолимое желание стрелять по залу, сначала стрелять, а потом задавать вопросы. Так родился хэппенинг^{lxiv}.

Хэппенинг — необычайно эффективное новшество, одним ударом он сметает множество мертвых форм: унылые театральные здания, непривлекательно разукрашенный занавес, непривлекательные билетеры, гардеробы, программки, буфеты. Хэппенинг может происходить где угодно, когда угодно, сколько угодно — все годится и все дозволено. Хэппенинг может быть стихийным, организованным, беспорядочным, он может вызывать опьянение энергией. Хэппенинг — это оклик: «Проснись!» Благодаря Ван Гогу поколения путешественников смотрят на Прованс другими глазами; теоретически хэппенинг должен так встряхнуть зрителей, чтобы у них появилось новое зрение, чтобы они пробудились от спячки и огляделись вокруг. Все это представляется достаточно разумным, и в Америке XX века сочетание отголосков дзэн-буддизма^{lxv} и поп-арта воспринимается как нечто вполне естественное. Но нужно увидеть плохой хэппенинг своими глазами, чтобы понять, какое это печальное зрелище. Дайте ребенку коробку красок; если он смешает все цвета, получится знакомая грязно-коричневая мазня. Хэппенинг не возникает самопроизвольно, поэтому в каждом хэппенинге отчетливо видно, насколько талантлив его творец; если творцом является группа людей, в нем отчетливо видно, насколько богата идеями и выдумками эта группа. Вольная сценическая форма хэппенинга слишком часто оказывается набором одних и тех же надоевших аксессуаров: муки, пирожков с кремом,

рулонов бумаги, одевания, раздевания, еще одного одевания, еще одного раздевания, переодевания, мочеиспускания, жевания, объятий, судорог, катания по земле — короче говоря, начни мы вдруг жить по законам такого хэппенинга, прежнее унылое существование по контрасту покажется нам фантастическим хэппенингом. Хэппенинг часто сводится к ряду не очень чувствительных ударов, за каждым из которых следует расслабление, и тогда повторение комбинации «напряжение — спад» неизбежно нейтрализует все следующие удары. А иногда одержимость наносящих удары доводит тех, кого бьют, до состояния, когда они боятся шевельнуться — еще одна разновидность мертвой аудитории, — и в результате зрители теряют способность реагировать и погружаются в апатию.

Все дело в том, что хэппенинг породил вовсе не самые простые, а самые точные формы воздействия на аудиторию. Поскольку потрясения и неожиданности не проходят бесследно для нервной системы, наступает миг, когда зрители вдруг становятся более непосредственными, более отзывчивыми, более чуткими; возможности и ответственность зрителей и актеров возрастают. Этот миг нужно использовать, но каким образом, для чего? Так мы снова вернулись к ключевому вопросу: чего мы, в сущности, добиваемся?

Объявление «Дзэн доступен каждому» вряд ли подходит для театральной афиши. Конечно, хэппенинг — это новая метла и метет она чисто; конечно, мусора становится меньше, но чем легче идти, тем громче прежние споры: форма или бесформенность, свобода или дисциплина — споры, которые не стихают со времен Пифагора, впервые противопоставившего Конечное и Бесконечное. Можно воспользоваться крохами дзэна и провозгласить, что существование — это существование, что каждое проявление жизни — это и есть вся жизнь, что пощечина, удар в нос и пирожок с кремом в равной мере выражают идеи Будды. Все религии утверждают, что невидимое можно увидеть в любую минуту. Но здесь-то и начинаются трудности. Религии, включая дзэн, утверждают, что видимое — невидимое нельзя увидеть просто так, для этого нужны определенные условия. Условия могут быть связаны с определенным соотношением или с определенным уровнем понимания. Но так или иначе, чтобы убедиться в возможности увидеть невидимое, иногда нужна целая жизнь. Священное искусство облегчает эту задачу — так мы подходим к определению Священного театра. Священный театр не только показывает невидимое, но и создает условия для его восприятия. Хэппенинг непосредственно связан с кругом этих проблем, но его несостоятельность сегодня уже очевидна, поскольку творцы хэппенинга не считают нужным заботиться о восприятии. Они наивно полагают, что достаточно крикнуть «Проснись!», что призыв «Живите!» дарует жизнь. На самом деле, кроме этого, конечно, нужно еще что-то. Но что же?

Хэппенинг обязан своим появлением на свет художникам, которые отказались — одни от холста и красок, другие от клея и древесных опилок, третьи от твердых тел — и решили создавать композиции непосредственно из людей. Так же как живопись, хэппенинг родился из стремления создать что-то новое, принести новое творение в мир, чтобы обогатить его, дополнить

природу, украсить повседневную жизнь. Когда говорят, что хэппенинг скучен, любители хэппенинга возражают, что одно развлечение ничем не хуже другого. А если каким-то зрителям хэппенинг все же кажется хуже, это означает, что они пресытились всем на свете и не в силах вырваться из плена условностей. Те, кто принимают участие в хэппенинге и получают от этого удовольствие, имеют право не обращать внимания на скучающих наблюдателей. Сам факт участия уже углубляет их восприятие. Человек, который, отправляясь в оперу, надевает смокинг со словами: «Мне приятно ощущение праздника», и хиппи, который прикалывает к своему костюму цветы и отправляется на какое-нибудь ночное действо, по сути дела, стремятся к одному и тому же. Праздник, событие, хэппенинг в данном случае — синонимы. Механизм различен: опера написана и многократно повторяется в соответствии со сложившимися традициями, ночное действо разыгрывается один-единственный раз и целиком зависит от случайного стечения обстоятельств, но и опера и ночное действо — это всего лишь разные формы преднамеренного объединения людей, жаждущих с помощью невидимого согреть и оживить свою повседневную жизнь. Те, кто работает в театре, явственно слышат обращенный к ним призыв утолить эту жажду.

Многие пытаются, каждый по-своему, откликнуться на него. Я расскажу о трех таких попытках.

Прежде всего Мерс Каннингэм^{lxvi}. Ученик Марты Грэм^{lxvii}, Мерс Каннингэм организовал балетную труппу, где ежедневные упражнения являются непрерывной подготовкой к потрясению двух-трех десятков людей зрелищем невиданной свободы. Классический танцовщик учится запоминать и тщательно копировать каждое предлагаемое ему движение. Его тело становится послушным инструментом, а техника — служанкой, освобождающей его от забот о выполнении движений, которые должны следовать за музыкой и сливаться в ней. Внутренняя дисциплина великолепно обученных танцовщиков Мерса Каннингэма помогает им явственнее ощущать потоки красоты, струящиеся в каждом впервые сделанном движении, а приобретенная техника позволяет следовать этому прекрасному импульсу, не испытывая неловкости неподготовленного человека. Во время импровизаций, когда-то один, то другой танцовщик создает какие-то образы, которые никогда не повторяются, никогда не пребывают в состоянии покоя, — паузы тоже обретают формы, и тогда все ритмы воспринимаются как единственно верные, все пропорции, как единственно правильные, — танец остается стихийным и все-таки организованным. Молчание таит в себе много возможностей: оно может породить хаос или порядок, путаницу или систему — превращение невидимого в видимое священо по своей природе, и Мерс Каннингэм, танцуя, стремится приблизиться к священному искусству.

Сэмюэлю Беккету^{lxviii} мы обязаны, быть может, самыми впечатляющими и наиболее самобытными драматургическими произведениями нашего времени. Пьесы Беккета символичны в прямом смысле этого слова. Ложные символы обычно туманны и расплывчаты, подлинные символы определены и недвусмысленны. Говоря «символический», мы часто представляем себе что-то

скучное и непонятное; подлинный символ всегда точен, он представляет собой единственно возможную форму выражения некоторых истин. Двое мужчин, ожидающих кого-то у чахлого дерева^{lxxix}; старик, который слушает свой собственный голос, записанный на магнитофонную ленту^{lxxx}; два человека, запертых в башне^{lxxxi}; женщина, по пояс закопанная в песок^{lxxxii}; родители в мусорных ящиках^{lxxxiii}; три головы в урнах^{lxxxiv} — все это плоды чистого вымысла, все это свежие и яркие образы, которые представляются нам чем-то вроде предметов бутафории. Это театральные машины. Публика критически улыбается, а бутафория продолжает делать свое дело — она критикостойчива. И хотя мы явственно ощущаем, что каждый из этих образов связан с нами какими-то нитями, мы никогда ничего не поймем, если будем ждать, что кто-то объяснит нам их значение. Если же мы воспримем эту связь как нечто данное, значение символов само откроется нам и заставит нас произнести громкое изумленное «О!».

Вот почему мрачные беккетовские пьесы в действительности пьесы светлые и образы отчаяния в них свидетельствуют лишь о жесточайшей потребности автора сказать правду. Говоря «Нет!», Беккет вовсе не испытывает чувства удовлетворения, его безжалостные «Нет!» выкованы из тоски по «Да!», его отчаяние — это негатив, позволяющий получить нормальное изображение.

О том, как живут люди, можно рассказывать по-разному: вдохновение помогает художнику раскрывать прекрасные стороны жизни, беспристрастность побуждает художника изображать то, что он видит вокруг себя. В первом случае все зависит от откровения, благородные порывы здесь ни при чем. Во втором случае все — от честности художника, благородные порывы могут лишь исказить картину.

Беккет показал различие между этими двумя путями в пьесе «Счастливые дни». Оптимизм женщины, погребенной в песке, вовсе не добродетель; он ослепляет ее и мешает понять трагизм собственного положения. В редкие минуты она способна трезво взглянуть на происходящее, но благодушие тут же берег верх над всеми тревогами. На некоторых зрителей пьесы Беккета действуют так же, как погребение заживо на героиню «Счастливых дней». Они извиваются, корчатся, зевают, уходят из зала, а иногда сочиняют и печатают разного рода жалобы, чтобы оградить себя от «неудобоваримой» правды. К сожалению, как раз тоска по оптимизму, свойственная многим писателям, больше всего мешает им обрести надежду. Осуждай пессимизм Беккета, мы оказываемся в положении героев, которых Беккет попал в ловушку. Но стоит нам принять его утверждения, как все мгновенно преображается. Существуют, однако, другие, зрители, зрители Беккета, они есть во всех странах, им не нужно прятаться за умозрительные барьеры и изодраться в анализе. Они смеются и плачут и в конце концов торжествуют вместе с Беккетом; зрители, посмотрев его пьесы — его черные пьесы, — уходят удовлетворенными и обогащенными, с легким сердцем, полные странной необъяснимой радости. Поэзия, благородство, красота, волшебство — все эти подозрительные слова вдруг снова приобретают для них смысл в театре Беккета.

Небольшая польская труппа под руководством мечтателя и мистика Ежи

Гротовского^{lxxv} тоже работает во имя священной цели. Гротовский считает, что театр ценен не сам по себе; подобно музыке и танцам в некоторых братствах дервишей, театральное представление — это способ и средство самопознания, самоисследования, это путь к спасению. Палитра актера — сам актер. Эта палитра богаче палитры художника или музыканта; чтобы ею овладеть, нужен весь человек целиком. Руки, глаза, уши и сердце актера являются одновременно и объектом и инструментом его исследований. При таком отношении сценическое искусство становится делом всей жизни; актер шаг за шагом расширяет свои знания о себе самом не только во время репетиций, всегда мучительных, непохожих одна на другую, но и во время представления — огромного восклицательного знака в его монологе. По терминологии Гротовского, актер должен позволить образу «проникнуть» в его душу; сначала все в нем сопротивляется этому вторжению, но упорным трудом актер приобретает целый ряд технических навыков, которые позволяют ему управлять своим телом и психикой и подавлять это сопротивление. «Самопроникновение» роли связано с самораскрытием: актер добровольно показывает свое истинное лицо, понимая, что невозможно постигнуть секреты роли, не отказавшись от защитных покровов, не раскрыв секретов своего «я». Таким образом, исполнение роли становится жертвоприношением, причем актер публично приносит в жертву как раз ту часть своего «я», которую большинство людей предпочитают скрывать. Эта жертва — его дар зрителю. В театре Гротовского отношения между актером и зрителем напоминают отношения между исповедником и верующими. Понятно, что не каждому дано быть исповедником, с этим согласны все традиционные религии. Люди делятся на мирян, которые делают необходимое в жизни дело, и на тех, кто ради блага мирян несет иное бремя. Священнослужитель совершает обряд не только для себя, но и для других. Выступая перед зрителями, актеры театра Гротовского предлагают свой спектакль как церемонию: они вызывают в себе и обнажают перед теми, кто хочет в ней участвовать, нечто свойственное каждому человеку и обычно скрытое за повседневной суетой. Это театр Священный, потому что священна цель его; он занимает вполне определенное место в жизни общества, отвечая тем потребностям, которые больше не могут удовлетворить церкви. Гротовский ближе, чем кто-либо другой, подошел к осуществлению идеала Арто. Личная и профессиональная жизнь его актеров слиты воедино, чем его театр принципиально отличается от большинства авангардистских и экспериментальных студий, которые из-за финансовых осложнений всегда вынуждены работать наспех и кое-как. Руководители такого рода студии обычно не в состоянии осуществить свои замыслы, потому что им приходится вести жестокую борьбу за существование. У них нет постоянной труппы; чтобы удешевить постановки, они безжалостно сокращают число репетиции, оформление их спектаклей — декорации, костюмы, свет и все остальное — обычно не отвечает своему назначению. Бедность — их неизменная жалоба и неизменное оправдание. Гротовский сделал бедность своим идеалом, его актеры отказались от всего, кроме своего тела, но в их распоряжении остался человеческий из инструментов и безграничный запас времени — не

удивительно, что они считают себя самым богатым театром в мире.

В этих трех театрах — Каннингэма, Гротовского и Беккета — есть много общего: скудость средств, напряженный труд, суровая дисциплина, безупречная четкость. И кроме того, почти обязательно: это театры для *élite*¹⁸. Мерс Каннингэм обычно выступает в маленьких убогих театрах, и, хотя поклонники его искусства не перестают возмущаться тем, что он лишен всякой материальной поддержки, ему самому это кажется вполне естественным. Пьесы Беккета редко делают полные сборы даже в небольших театрах. Гротовский сам решительно не соглашается играть более, чем для тридцати человек. Он убежден, что задачи, которые стоят перед ним и актерами, настолько серьезны, что расширение круга зрителей неизбежно приведет к снижению уровня исполнения. Он сказал мне: «Мои поиски основаны на режиссере и актере. Ваши — на режиссере, актере и зрителе. Я согласен, что такой путь возможен, но для меня он слишком извилист». Прав ли он? Неужели только эти три театра способны «прикоснуться к реальности»? Они действительно сохраняют верность своим принципам, они действительно стоят перед основным вопросом: «Зачем вообще нужен театр?» — и по-своему отвечают на него. Каждый из этих театров исходит из непреложной потребности самовыражения, каждый работает во имя удовлетворения этой потребности. И однако, сама чистота их намерений и высокая серьезность их творчества неизбежно накладывают отпечаток на их выбор и сужают поле их деятельности. Невозможно быть театром для кружка избранных и одновременно снискать широкую популярность. На спектакли Беккета не стекаются толпы народа и не приходят Фальстафы. Мерса Каннингэма, так же как в свое время Шёнберга^{lxxvi}, только с помощью *tour de force*¹⁹ можно было бы заставить сочинить что-нибудь вроде «Окружи венком из роз» или просвистеть «Боже, спаси королеву». Ведущий актер театра Гротовского страстно увлекается собиранием джазовых пластинок — это его частная жизнь, но на сцене, где протекает его подлинная жизнь, нет места для популярных песенок. Эти театры исследуют жизнь, но то, что они под этим подразумевают, далеко не вся жизнь. «Реальная» жизнь исключает некоторые «нереалистические» черты. Перечитывая сегодня описания Арто задуманных им спектаклей, мы увидим в них отражение не только его собственных вкусов, но и романтической образности его времени: Арто привлекают мрачность, таинственность, мелодекламация, потусторонние крики; отдельные слова кажутся ему выразительнее законченных предложений; ему нравятся огромные формы, маски, короли, императоры и папы; святые, грешники и флагелланты; черные трико и голая морщинистая кожа.

Так как режиссер работает с материалом, существующим независимо от него, он часто склонен переоценивать объективность своей работы. Выбор упражнений, даже методы, к которым он прибегает, чтобы помочь актеру обрести свободу, несут на себе печать его индивидуальности, определяющей характер постановки. Быть может, только изощреннейшие приемы джиу-

¹⁸ Избранных (*фр.*).

¹⁹ Здесь: грубой силы: (*фр.*).

джитсу могли бы помочь режиссеру раскрыть такие душевные богатства актера, которые полностью преобразили бы субъективный характер первоначальных импульсов. Но обычно замысел режиссера или хореографа виден достаточно отчетливо, благодаря чему желаемый объективный опыт становится выражением сугубо личного образного мышления того или иного режиссера. Мы можем пытаться запечатлеть невидимое, но мы не должны забывать о здравом смысле: если наш язык станет чрезмерно усложненным, мы не сумеем полностью сохранить доверие зрителей. Здесь, как всегда образцом может служить Шекспир. Его цель всегда священна, метафизична, однако он никогда не впадает в крайность и не задерживается слишком долго в высших сферах. Шекспир понимает, как трудно нам возвышаться до абсолютных истин, и постоянно сталкивает нас на землю; Гротовский тоже понимает это и поэтому говорит о необходимости «апофеоза» и «осмеяния». Мы должны смириться с тем, что можем увидеть только частицу невидимого. За каждым порывом вверх следует поражение — нам приходится вновь спускаться на землю, — стремиться к невидимому.

Я сознательно не говорил пока о «Ливинг тиэтер»^{lxxvii}, которым руководит Джулиан Бек и Юдит Малина, потому что это совсем особенный театр, особенный в полном смысле этого слова. Это бродячая община. Они странствуют по свету, подчиняясь своим собственным законам, которые часто противоречат законам страны, где они оказываются по воле случая. Актерская профессия полностью определяет образ жизни всех членов этой труппы, состоящей примерно из тридцати мужчин и женщин, которые вместе живут и вместе работают; они занимаются любовью, рожают детей, дают представления, сочиняют пьесы, делают упражнения, тренируя свое тело и Душу, и делят друг с другом все радости и заботы, которые выпадают им на долю. Но они заняты одним делом, которое придает смысл их совместному существованию. Это дело — лицедейство. Без театра они не прожили бы вместе и недели; они играют перед публикой, так как процесс игры и возможность играть отвечают глубочайшей потребности каждого из них. Они стремятся постигнуть, в чем смысл их жизни, и, если бы у них вдруг не оказалось зрителей, они все равно продолжали бы играть, потому что спектакль — это основа и кульминация их поисков. Но, конечно, отсутствие зрителей изменило бы самую сущность их выступлений, поскольку зрители являются тем ферментом, без которого спектакль обращается и ничто. К тому же это деловая община, которая ставит спектакли, чтобы их продавать и жить на вырученные деньги. В «Ливинг тиэтер» сложилось органическое триединство: смысл его существования заключается в том, чтобы ставить спектакли; существует он только на те деньги, которые приносят спектакли, и в спектаклях же с наибольшей яркостью проявляются сокровенные особенности коллективной жизни их создателей.

Но в один прекрасный день этот караван может остановиться. Если они вдруг окажутся во враждебном окружении, как это случилось с аналогичными труппами в Нью-Йорке, им придется бросить вызов зрителям, чтобы расколоть их ряды и заставить почувствовать тревожное несоответствие между жизнью на

сцене и жизнью вне сцены. Характер их коллектива постоянно меняется из-за неизбежных трений и разлада между членами труппы и между труппой и окружающим обществом. Или же они могут влиться в какую-то иную, большую общину, разделяющую некоторые их взгляды. Тогда возникнет другой союз и иное состояние напряженности, которое будут ощущать в равной мере и актеры и зрители, потому что оно возникает из-за невозможности завершить поиски священного искусства, не поддающегося никакому четкому определению.

На самом деле «Ливинг тиэтер», который во многих отношениях мог бы служить образцом театрального коллектива, еще не подошел вплотную к решению самых важных для себя проблем. Джулиан Бек и Юдит Малина посвятили себя поискам священного искусства, отвергнув традиционные пути и традиционные источники, при этом они оказались вынуждены обращаться одновременно ко многим традициям и источникам: нога, дзэн, психоанализ, книги, слухи, собственные открытия, вдохновение — широкий диапазон, опасный эклектизм! Потому что идеала, к которому они стремятся, нельзя достигнуть методом простого сложения. А для того, чтобы от чего-то отказаться, отбросить лишнее, нужно иметь какой-то эталон. «Ливинг тиэтер» пока еще его не нашел.

А пока актеров этого театра неизменно поддерживают подлинно американский юмор и жизнерадостность, гротескные по форме и содержанию, но всеми своими корнями прочно связанные с реальной действительностью.

На Гаити, чтобы начать священнодействие, достаточно созвать людей и приготовить шест. Потом вы начинаете бить в барабан, и боги в далекой Африке слышат ваш зов. Они принимают решение явиться к вам, но так как шаманство весьма практичная форма религии, все понимают, что даже бог не может пересечь Атлантический океан в одну минуту. Поэтому вы продолжаете бить в барабан, распевать гимны и пить ром. В этом заключается подготовка к встрече. Проходит пять-шесть часов, и боги прилетают, они кружат над головами людей, но никто и не думает смотреть на небо, так как боги, разумеется, невидимы. Тогда главная роль переходит к шесту. Без него невозможно связать два мира — видимый и невидимый. Он, как крест, является необходимым связующим звеном. По этому куску дерева, вкопанному в землю, духи спускаются с небес, и теперь они уже готовы сделать следующий шаг на пути, пути к перевоплощению. Чтобы общаться с людьми, бог должен принять облик человека, и он избирает в качестве своего вместилища кого-нибудь из участников церемонии. Удар, один-два стоны, короткая судорога, и человек, лежащий на земле, больше не принадлежит себе. Он поднимается, но это уже не он, в него вселился бог. Бог обретает плоть. Он становится человеком и, следовательно, может отпустить шутку, напиться пьяным, выслушать все жалобы. Когда бог прибывает на землю, священнослужитель, хунген, прежде всего здоровается с ним за руку и спрашивает, как прошло его путешествие. Он беседует с самым настоящим богом, но богом осязаемым, богом, который стоит рядом, на той же земле, что и он, а главное — доступен каждому. Теперь с богом может поговорить любой мужчина и любая женщина, они могут

потрясти его за руку, поспорить с ним, обругать его, переспать с ним — так по ночам гаитяне общаются с таинственными высшими силами, которые днем управляют их жизнью.

В театре на протяжении нескольких столетий сложилась традиция помещать актера на некотором расстоянии от зрителей, на специальной замкнутой с трех сторон площадке, украшенной декорациями, освещать актера особым образом, раскрашивать ему лицо, увеличивать его рост, и все это для того, чтобы убедить невежественную публику в том, что он избранник божий и его искусство священо. Что это, форма выражения нашей почтительности? Или мы просто боимся, что вблизи при полном свете публика увидит нечто, чего она не должна видеть? Сегодня мы показываем на сцене суррогаты. Но мы вновь почувствовали, что Священный театр нам необходим. Так где же его искать? На небе или на земле?

ГРУБЫЙ ТЕАТР

Во все времена положение спасал народный театр. Формы его менялись от века к веку, но их неизменно объединяла грубость. Соль, пот, шум, запах: театр не в театре, театр в повозках, вагонах, на помостах; публика, которая стоит, пьет, сидит за столиками, включается и действие, подает реплики. Театр на задворках, в мансардах, в сараях; подмости, сделанные на один вечер, рваная простыня, протянутая через весь зал, потрепанная ширма, за которой наспех передеваются, — все это объединено общим родовым понятием Театр. Но Театр — это также и горящие люстры. Я вел многочисленные бесплодные дискуссии с архитекторами, проектирующими новые театры. Тщетно пытался я найти нужные слова, чтобы объяснить, что дело не в плохих или хороших зданиях. Великолепное помещение может помешать вспышке жизненного огня, тогда как случайный зал становится великолепным местом встречи. В этом-то и состоит загадка театра, но в разгадывании этой загадки единственная возможность обратить ее в закономерность. Когда идет речь о других архитектурных сооружениях, всегда существует связь между четко продуманным в чертежах зданием и его удачным функционированием. Хорошо спроектированная больница будет работать эффективнее, чем построенная кое-как. Когда доходит дело до театров, проект не может быть логически обоснован. Недостаточно будет умозрительно выработать некие требования, решая, как реализовать их до конца. Как правило, таким путем возникает скучный, банальный, зачастую холодный зрительный зал. Наука проектирования театральных зданий должна опираться на изучение условий, способствующих истинно живому общению людей. Что создает такие условия: асимметричность или даже просто беспорядочность? Если так, то согласно каким правилам может быть установлен такой беспорядок? Архитектору лучше было бы работать, как театральному художнику: передвигать куски картона, следуя интуиции, а не создавать модель по плану, разработанному с помощью линейки и циркуля. Раз навоз служит хорошим удобрением, бессмысленно быть чистоплюем; если театру необходим какой-то элемент грубости, его надо

воспринимать как неотъемлемую особенность театра. С открытием электронной музыки некоторые немецкие студии объявили, что они теперь смогут воспроизвести звук любого инструмента — только лучше. Тогда выяснилось, что все записанные таким путем звуки отличает некая общая стерильность. Когда проанализировали звуки, издаваемые кларнетами, флейтами, скрипками, пришли к выводу, что в каждой ноте содержится высокий процент обыкновенного шума: просто скрипа или смеси тяжелого дыхания со звуком дерева. С пуританской точки зрения это просто грязь, но композиторы оказались вскоре вынужденными создавать синтетическую грязь для «очеловечения» своих сочинений. Архитекторы по-прежнему закрывают глаза на этот принцип, и эпоха за эпохой самые яркие театральные события происходят за пределами специально отведенных для них помещений. В течение полувека Европа находилась под влиянием Гордона Крэга, показавшего несколько спектаклей в Хэмпстеде^{lxxviii} в помещении церкви. Приметой брехтовского театра служит белый полузанавес на протянутой от стены до стены проволоке. Грубый театр близок к народу. Он может быть кукольным театром, а может быть (как сегодня в греческих деревнях) театром теней. Его всегда отличает отсутствие того, что принято называть стилем. Для стиля необходим досуг. Создать что-нибудь в примитивных условиях — это уже революция — оружием становится все, что попадает под руку. У Грубого театра нет возможности быть разборчивым. Если публика своенравна, тогда, очевидно, важнее прикрикнуть на смутьянов или вставить отсебятину, чем пытаться сохранить единство стиля сцены в целом. В изысканном театре, предназначенном для высшего общества, все приведено в некое стилевое единство. В Грубом театре бьют в ведро, изображая сражение, пользуются мукой, чтобы показать лица побелевшими от страха. Арсенал Грубого театра безгранично широк: реплики в зал, плакат, местная тематика, локальные шутки, песни, использование случайностей, танцы, темп, шум, игра на контрастах, гипербола, приделанные носы, накладные животы. Народный театр, свободный от единства стиля, на самом деле говорит очень изысканным, очень стилизованным языком: у простой публики не возникает трудностей в восприятии несоответствия между произношением и костюмом, мимикой и диалогом, реализмом и условностью. Зрители следят за сюжетными линиями, даже не подозревая, что в каком-то месте оказались свидетелями нарушения стандартных приемов. Мартин Эсслин^{lxxix} писал, что, когда заключенные Сан-Квентина впервые в своей жизни увидели пьесу, а ею оказалась «В ожидании Годо», они восприняли ее без всяких затруднений, тогда как для обычных любителей театра в ней многое осталось непонятным.

Одним из первых зачинателей движения за новое понимание Шекспира был Уильям Поул^{lxxx}. Мне довелось беседовать с актрисой, работавшей с Поулом над спектаклем «Много шума из ничего», который прошел всего один раз лет пятьдесят назад в одном из мрачных лондонских залов. Актриса вспоминала, что на первой репетиции Поул появился с большим чемоданом журнальных вырезок, среди которых были фотографии, рисунки, картины. «Это — Вы», — сказал он, протягивая ей фотографию дебютантки на вечере в

Ройял-Гарден^{lxxxii}. Для кого-то нашелся рыцарь в доспехах, еще для кого-то портрет работы Гейнсборо^{lxxxiii}, а для кого-то просто шляпа. С помощью самых примитивных средств Поул попытался выразить пьесу, какой он видел ее, когда читал, то есть непосредственно, как это делает ребенок, а не как взрослый, руководствующийся знанием истории эпохи. Поул был великим новатором, который прекрасно понимал, что логическая закономерность не имеет ничего общего с настоящим шекспировским стилем. Однажды, работая над постановкой пьесы «Бесплодные усилия любви», я одел персонажа, которого звали Тупой Констебль, в форму викторианского полицейского, поскольку его имя сразу ассоциировалось с образом типичного лондонского бобби. Исходя из других соображений, остальных героев я одел в костюмы XVIII века с картин Ватто^{lxxxiii}, но никто не ощутил анахронизма. Недавно я видел спектакль «Укрощение строптивой», где все актеры нарядились в костюмы согласно собственным представлениям о героях. Я запомнил одного в костюме ковбоя и еще какого-то толстяка, застегивающего на все пуговицы костюм паж. И все-таки это была лучшая интерпретация пьесы, какую я когда-либо видел.

Грязь — это, конечно, главное, что придаст остроту грубому; непристойность и вульгарность — естественны, неприличное — весело. При наличии всего этого спектакль несет социально-освободительную функцию, поскольку по своей природе народный театр — это театр антиавторитарный, антитрадиционный, антипомпезный, антипретенциозный. Это театр шума, а театр шума — это театр аплодисментов.

Вспомните две ужасные маски, которые косятся на нас из многих книг, посвященных театру. Считалось, что в Древней Греции они олицетворяли собой два равных жанра — трагедию и комедию. По крайней мере их всегда рассматривают как равных партнеров. Хотя с тех пор «драматический» театр всегда считался по-настоящему значительным, а Грубый — менее серьезным. И все-таки каждый, кто пытался оживить театр, возвращался к народному источнику. У Мейерхольда были высокие задачи — он пытался вынести на сцену саму жизнь. Его почитаемым учителем был Станиславский, он прочитал Чехова, а в творчестве своем он обратился к цирку и мюзик-холлу. Брехт корнями уходит в кабаре, Джоан Литтлвуд^{lxxxiv} мечтает о ярмарке. Кокто^{lxxxv}, Арто, Вахтангов, все эти такие далекие друг от друга интеллектуалы возвращаются к народу. Так что Тотальный театр^{lxxxvi} — это просто сочетание всех этих ингредиентов. Во все времена экспериментальный театр зарождается в театральных помещениях, а возвращается в комнату или в круг. Настоящая встреча с американским искусством происходит в мюзикле (в тех случаях, когда он достаточно высокого уровня), а не в опере. Американские поэты, хореографы и композиторы устремляются к Бродвею. Интересным примером может служить такой хореограф, как Джером Робинс^{lxxxvii}, проделавший путь от чистых абстрактных театров Баланчина^{lxxxviii} и Марты Грэхем к грубому народному зрелищу.

Однако слово «народный» не исчерпывает самого понятия: «народный» — это сельская ярмарка и веселящиеся люди. Но народная традиция — это еще и медвежья охота, и едкая сатира, и гротесковая карикатура. Этим отличался и

самый великий из всех грубых театров — Елизаветинский. А в современном английском театре непристойность и грубость стали двигателями возрождения. Сюрреализм — груб, Жарри^{lxxxix} — груб. Все это можно увидеть в театре Спайка Миллигана^{xc}, где воображение, вырвавшееся на волю, как летучая мышь, вслепую перелетает от одного стиля к другому. Миллиган, Чарлз Вуд^{xcі} и некоторые другие — это только стрелка, указывающая путь, двигаясь по которому английский театр мог бы создать свою собственную могучую традицию.

Я видел две постановки пьесы Жарри «Король Убю», иллюстрирующие разницу между традициями: грубой и художественной. Был «Убю», поставленный на французском телевидении, где с помощью электроники он стал воплощением виртуозной ловкости. Режиссеру блестяще удалось при помощи живых актеров добиться ощущения черных и белых марионеток. Экран был разделен на узкие полосы и напоминал обложку комикса. Мсье Убю и мадам Убю казались ожившими рисунками самого Жарри. Они были вылитыми Убю, но отнюдь не из плоти и крови. Телевизионной публике не дано было понять неприкрашенную реальность пьесы: она видела только кукол, делающих пируэты, и от этого зрелища оказалась сбита с толку, заскучала и вскоре выключила телевизоры. Пьеса, полная яда и протеста, превратилась в *jeu d'esprit*²⁰ современных снобов. Приблизительно в это же время по немецкому телевидению была показана чешская постановка «Убю». В этой трактовке указания самого Жарри были оставлены без внимания. Спектакль строился в самом наивнейшем стиле поп-арт: мусорные ящики, отбросы, старые никелированные кровати. Мсье Убю отнюдь не был замаскированным. Шалтаем-Болтаем, а, напротив, легко узнаваемым изворотливым слюнтяем. Мадам Убю — хрупкой, привлекательной шлюхой. Социальный подтекст четко обозначен. С первого же кадра, когда мсье Убю, спотыкаясь, отходил от кровати, а ворчливый голос с подушки вопрошал, почему он не польский король, публика безоговорочно поверила в происходящее и могла с интересом следить за сюрреалистическими поворотами событий, поскольку приняла и самую примитивную ситуацию, и образы на предложенных постановщиком условиях.

Все это касается самого возникновения грубости, но каковы намерения такого театра? В первую очередь в том, чтобы вызвать смех и радость. Это то, что Тайрон Гатри^{xcii} называет «театром удовольствия». А любой театр, действительно доставляющий удовольствие, имеет право на существование. С серьезной, значительной и честной работой всегда должна соседствовать безответственность. Это как раз то, что нам мог бы дать коммерческий, бульварный театр, но он часто бывает скучным и избитым. Веселье постоянно нуждается в новом электрическом заряде. Бывает, что веселье возникает и само по себе, но случается это редко. Зарядом может стать фривольность — отличным током служит хорошее настроение. Однако батареи необходимо все время перезаряжать — нужно искать новых людей, новые идеи. Новая шутка

²⁰ Игру ума (*фр.*).

вспыхивает и тотчас гаснет, и тогда шутка старая возвращается назад. Самая сильная комедия своими корнями уходит в жизнь, в мифологию, в основные повторяющиеся положения; и совершенно неизбежно она глубоко погружена в социальные традиции. Комедия не всегда берет начало от основного русла социальных конфликтов. Это происходит так, словно разные комедийные традиции разветвляются в разных направлениях. Некоторое время, хотя движения не видно, ручей продолжает течь, пока в один прекрасный день он полностью не высохнет.

Было бы неверно утверждать, что нельзя заниматься отделкой внешних эффектов ради них самих. Почему нет? Я лично считаю, что работа в жанре мюзикла может доставить гораздо больше радости, чем в любом другом театральном жанре. Отработка ловкости рук ведь тоже доставляет удовольствие. Но ощущение свежести — вот что главное. Консервированные продукты теряют вкус. Священный театр обладает одним видом энергии, Грубый — другими. Его питают легкомыслие и веселье, но это та же энергия, которая может вызвать живой отклик или протест. Это воинственная энергия-энергия злобы, а иногда и ненависти. Созидательная энергия, стоящая за богатством выдумки в спектакле «Берлинер ансамбля» «Дни коммуны»^{xciii}, — это та же энергия, которая может послать людей на баррикады. Энергия Артура Уи^{xciv} может прямо привести к войне. Бывает, что мощным двигателем становится стремление усовершенствовать жизнь общества, попытка заставить его посмотреть в глаза вечному ханжеству. Фигаро, или Фальстаф, или Тартюф обличают и развенчивают смехом, задача же автора — изменить саму жизнь.

В качестве примера того, как возникает настоящий театр, можно привести пьесу Джона Ардена «Пляска сержанта Масгрейва». Масгрейв оказывается лицом к лицу с толпой на импровизированной сцене на базаре. Из всех сил старается он передать людям свое ощущение ужаса перед бессмысленностью войны. Импровизированное представление, которое он устраивает, — это подлинный пример народного театра: реквизитом ему служат пулеметы, флаги и облаченный в военную форму скелет. Когда же ему не удастся внушить толпе свои чувства, энергия, вызванная отчаянием, заставляет его искать новые средства выражения и в минуту озарения он начинает ритмически отбивать такт, незаметно переходя на дикую пляску с песней. Пляска сержанта Масгрейва — пример того, как настоятельная необходимость донести смысл неожиданно вызывает к жизни самую невероятную, непредвиденную форму.

Здесь перед нами двойственный аспект грубого: если Священный театр — это стремление к невидимому через видимые воплощения, Грубый театр — это тоже сильный удар по утратившему значение идеалу. И тот и другой театр питает страстная потребность в своей аудитории, и тот и другой обладают безграничным запасом разного рода энергии, но и тот и другой кончают тем, что создают сферы, каждая из которых по-своему ограничена. Если Священный театр создает мир, в котором молитва звучит реальнее, чем ругательство, то в Грубом театре все наоборот. Ругательство там уместно, а молитва звучит комически. Создается впечатление, что у Грубого театра нет своего стиля, нет условностей, нет границ — на самом же деле существует и то, и другое, и

третье. В жизни старее платья начинают носить как вызов, пока это не превращается в позу, точно так же и грубость может внезапно стать ограничивающей условностью. Руководитель такого вызывающе Грубого театра бывает сам настолько приземленным, что ни о каком полете не может идти речь. Он вообще готов отрицать всякую необходимость полета, не считая небеса подходящим местом для путешествий. Именно в этом вопросе Священный и Грубый театры более всего выступают антагонистами. Священный театр имеет дело с невидимым, а этом невидимом заключены все скрытые импульсы человека. Грубый театр имеет дело с поступками людей и оттого, что он приземлен и прямолинеен, и оттого, что он признает и смех и злобу, грубый и доступный театр все-таки лучше, чем неискренне священный.

Невозможно дальше рассматривать этот вопрос, не остановившись на соображениях самого могущественного, самого влиятельного и самого радикального человека в современном театре — Брехта. Никто из серьезно интересующихся театром не может пройти мимо Брехта. Брехт — ключевая фигура нашего времени, и вся работа в театре в какой-то момент обращается к его умозаключениям и достижениям. Обратимся непосредственно к слову, которое он ввел в употребление, — *очуждение*. Место Брехта как основателя термина «очуждение» должно быть рассмотрено в историческом аспекте. Он начал свою деятельность в те времена, когда большинство театров Германии были либо заполнены натурализмом, либо подверглись натиску со стороны великого тотального театра, задачей которого было настолько увлечь зрителя, чтобы он окончательно забыл, что к чему. Что бы ни происходило на сцене — все это компенсировалось пассивностью, каковая и требовалась от публики.

Для Брехта театр, который необходим, — это театр, ни на минуту не отрывающийся от общества, которому он служит. Нет больше четвертой стены между исполнителями и публикой — единственная задача актера вызвать определенную реакцию аудитории, к которой он испытывает безграничное уважение. Именно из уважения к публике Брехт выдвинул идею очуждения. Ведь осуждение — это призыв остановиться: очуждение прерывает, подносит к свету, заставляет взглянуть заново. Очуждение — это прежде всего к зрителю самому поработать. Тем самым вырастает его ответственность за отношение к тому, что он видит, так что примет он только то, что его всерьез убеждает. Брехт отвергает романтическое утверждение, будто в театре нее мы снова становимся детьми.

Эффект очуждения и эффект хэппенинга и сходны между собой, и противоположны. Потрясение, вызванное хэппенингом, рассчитано на то, чтобы сокрушить нее барьеры, воздвигнутые разумом, тогда как потрясение, вызванное осуждением, призывает рассудок включиться в работу. Очуждение срабатывает разными путями и на разных уровнях. Обычное сценическое действие покажется нам реальным, если оно убедительно и мы готовы временно пришить его как объективную правду. Обманутая девушка ходит по сцене в слезах, и, если игра актрисы достаточно трогательна, мы автоматически придадим к выводу, что она жертва и что она несчастна. Но предположим, что за ней по пятам ходит клоун, передразнивающий ее рыдания, и предположим

также, что силой своего таланта ему удастся нас рассмешить. Его издевка разрушит наше первое впечатление. Кто тогда станет предметом нашего сочувствия? И правда характера героини, и оценка ее положения — все теперь берется клоуном под сомнение и одновременно уличает нас и сентиментальности. Ряд таких экспериментов может завести нас достаточно далеко, так что мы столкнемся с изменчивостью наших собственных представлений о добре и зле. Все это восходит к четкому ощущению цели. Брехт полагал, что если театр заставит публику поверить элементам данной ситуации, то он тем самым подведет ее к более точному осмыслению общества, в котором она живет, а также к осознанию того, какими путями это общество может измениться.

Очуждение может работать по принципу антитезы; пародия, имитация, критика — ему подвластен весь риторический ряд. Это чисто театральный метод диалектического противоречия. Очуждение — это доступный нам сегодня язык, такой же потенциально богатый, как и поэзия. Это одно из средств динамичного театра в меняющемся мире, и с помощью очуждения мы можем достичь того же, чего Шекспир достигал, используя динамику языка. Очуждение может быть очень простым, может являть собой лишь серию физических приемов. С первым приемом очуждения я познакомился ребенком, оказавшись в шведской церкви: к мешку для сбора подаяний был приделан шест, которым будили прихожан, усыпленных молитвой.

Брехт использовал плакаты и вынесенные на обозрение публики огни рампы с той же целью; Джоан Литтлвуд одевала солдат в костюмы Пьеро — у очуждения безграничные возможности. Его постоянная задача — протыкать воздушные шары риторического исполнения. Чаплинские контрастирующие сентиментальность и пессимизм — тоже разновидность очуждения. Часто, когда актер увлечен своей ролью, он все больше и больше склонен к преувеличению, все дальше впадает в дешевую сентиментальность, хотя при этом ему удается увлечь за собой аудиторию. В таком случае прием очуждения заставляет оставаться начеку, тогда как часть из нас готова целиком отдаться во власть чувства.

Очень трудно, однако, перебить привычную реакцию публики.

В конце первого акта «Лира», когда ослепляют Глостера, мы включали в зале свет, перед тем как была совершена, эта дикая акция, для того чтобы заставить аудиторию осознать увиденное, прежде чем она начнет автоматически аплодировать. В Париже в «Наместнике»^{xcv} мы снова делали все, что в нашей власти, чтобы заморозить аплодисменты, поскольку одобрение актерского таланта казалось неуместным в документе о концентрационном лагере. Тем не менее оба они, и несчастный Глостер, и самый отвратительный из персонажей, доктор из Освенцима, всегда покидали сцену под почти одинаковые взрывы аплодисментов.

Жан Жене может писать чрезвычайно выразительным языком, но удивительное ощущение от его пьес очень часто достигается с помощью зримых приемов, когда от самым неожиданным образом сочетает элементы серьезного, красивого, гротескового и забавного. В современном театре

существует всего несколько сцен, которые по своему ошеломляющему эффекту можно сравнить с кульминацией первой части «Ширм», когда сценическое действие — наспех наносимые изображения войны на белую плоскость; а вместе с тем хлесткие выражения, нелепые люди и огромные манекены — все вместе создают незабываемый образ колониализма и революции. В этом случае сила замысла неотделима от многоступенчатого ряда приемов, которыми он реализуется. «Черные» Жене достигают полноты звучания, когда между публикой и актерами устанавливается напряженная взаимосвязь. В Париже, когда на спектакле присутствовали интеллектуалы, пьеса казалась развлечением в духе литературного барокко; в Лондоне, где публике не было дела ни до французской литературы, ни до негров, пьеса теряла смысл; в Нью-Йорке в великолепной постановке Джина Фрэнкела она была наэлектризованной и напряженной. Мне рассказывали, что напряжение колебалось от вечера к вечеру в зависимости от соотношения в зале белых и черных.

«Марат / Сад» не мог бы появиться до Брехта. Он задуман Питером Вайсом на разных уровнях очуждения: события французской революции нельзя воспринимать буквально, поскольку их изображают сумасшедшие, а их поступки в свою очередь вызывают сомнения, поскольку режиссер маркиз де Сад. К тому же события 1780 года воспринимаются с точки зрения 1808 и 1966 годов, то есть люди, сидящие в зале, как бы представляют публику начала XIX века, а в то же время сами они — из XX века. Все эти перекрещивающиеся планы сгущают восприятие в каждый отдельный момент, вызывая активность любого из зрителей. В конце пьесы сумасшедший дом впадает в неистовство: все актеры импровизируют с необыкновенной отдачей, и на миг все происходящее на сцене становится натуралистическим и безудержным. Мы чувствуем, что нет такой силы, которая была бы в состоянии прекратить этот разгул, мы приходим к выводу, что не будет конца безумию человечества. И именно в этот момент на сцену Королевского шекспировского театра выходила помощник режиссера, свистела в свисток, и безумие тотчас прекращалось. В этом была своя загадка. Еще минуту назад положение казалось безнадежным, теперь представление окончено, актеры срывают с себя парики, словно говоря: разумеется, это всего лишь пьеса. И мы начинаем аплодировать. Но неожиданно в ответ со сцены тоже раздаются аплодисменты. Это звучит как насмешка. Тотчас с нас вспыхивает враждебность к самим актерам, и мы перестаем хлопать. Я привел это в качестве примера того, как обычно срабатывает очуждение: когда в каждый отдельный момент мы пересматриваем свое отношение к происходящему.

Существует интересная взаимосвязь между Брехтом и Крэггом. Крэг мечтал заменить нарисованный лес символическим фоном и именно так оформлял свои спектакли, будучи убежденным, что необязательная информация поглощает наше внимание *за счет чего-то более значительного*. Брехт взял это на вооружение и применил не только к сценографии, но и к актерской игре, и к зрительской реакции. Если он сдерживал бьющие через край эмоции, если отказывался заниматься деталями и подробностями характера, то только

потому, что видел в этом угрозу четкости своего замысла в целом. Немецкие актеры во времена Брехта да и многие английские актеры в наши дни полагают, что их основная задача — как можно полнее воплотить характер, показать его со всех сторон. Работая над ролью, они используются собственной наблюдательностью, собственным воображением, чтобы найти дополнительные штрихи к портрету, напоминая салонного художника в его стремлении создать картину, максимально узнаваемую. Никто никогда не ставил перед ними иной задачи, Брехт ввел в обиход простую и обескураживающую мысль, что «полно» не обязательно должно означать ни «жизнеподобно», ни «со всех сторон». Он указывал на то, что каждый актер должен служить всему действию пьесы. Но до тех пор пока он не поймет, в чем это действие заключается, какова истинная задача пьесы, с точки зрения автора и в соответствии с потребностями меняющегося мира (и на чьей стороне он сам в этой борьбе, расколовшей мир), до тех пор он не сможет понять, для чего он появляется на сцене. Однако в тот момент, когда актер окончательно уяснит, что от него требуется, что он должен выполнять, только тогда он сможет по-настоящему осознать свою роль. Когда он соотнесет себя со всей пьесой в целом, он увидит, что излишняя детализация не только зачастую противоречит задачам спектакля, но что множество ненужных подробностей сработает против него самого и сделает его выход менее выразительным. Тогда он более беспристрастно посмотрит на роль, которую играет, и воспримет положительные и отрицательные черты персонажа уже с другой точки зрения, а под конец сделает вывод, совсем противоположный первоначальному, согласно которому он считал самым главным свою «идентификацию» с ролью. Конечно, эта теория может легко запугать актера; если он попытается применить ее наивно, подавляя собственные инстинкты и превращая себя в интеллектуала, он плохо кончит. Ошибочно было бы полагать, что каждый актер может работать самостоятельно с помощью теории. Ни один актер не в состоянии играть шифр: какой бы стилизованной и схематичной ни была пьеса, актер всегда *должен* до некоторой степени верить в сценическую жизнь того странного существа, которое он изображает. Но тем не менее актер вправе пользоваться тысячей способами игры, а играть портрет — далеко не единственный выход. Брехт ввел понятие интеллигентного актера, способного определить ценность собственного вклада. Всегда существовали, да и сейчас есть актеры, которые гордятся тем, что ничего не знают о политике, и рассматривают театр, как башню из слоновой кости. Для Брехта такой актер не достоин занимать место среди мастеров. Актер, играющий в театре, должен с таким же интересом относиться к событиям внешнего мира, как к своим собственным.

Когда теорию облачают в слова, начинается путаница. Брехтовские постановки за пределами «Берлинер ансамбля», основанные на брехтовских эссе, отличаются брехтовской экономичностью, но едва ли им достает его богатства чувства и мысли. Самые живые театры мертвеют, когда исчезает грубая сила: мертвые догмы разрушают Брехта. Когда Брехт говорил о понимании актером своей функции, он никогда и не представлял себе, что всего можно достичь анализом и дискуссией. Театр не классная комната, а режиссер,

ученически воспринявший Брехта, так же в состоянии оживить его пьесы, как педант — пьесы Шекспира. Качество, работы, проделанной на репетиции, целиком зависит от творческой атмосферы — а творческую атмосферу нельзя создать искусственно. Язык репетиций как сама жизнь: в него входят не только слова, но и паузы, пародия, смех, горести, отчаяние, искренность и скрытность, активность и инертность, ясность и хаос. Брехт признавал все это, но в последние годы он удивлял своих ассистентов, говоря, что театр должен быть наивным. Употребляя такое понятие, он не зачеркивал работу всей своей жизни: он пояснял при этом, что постановка пьесы — это форма игры, что смотреть пьесу — это тоже играть, он смущенно говорил об элегантности и развлекательности. Ведь не случайно на многих языках одно и то же слово служит для обозначения пьесы и игры.

В своих теоретических работах Брехт отделяет реальное от нереального, и я полагаю, что это и стало источником огромной путаницы. В семантике субъективное всегда противопоставляется объективному, а иллюзия отделяется от факта. Поэтому его театру приходилось выдерживать две линии: общественную и частную, официальную и неофициальную, теоретическую и практическую. Его практическая работа основана на глубоком понимании внутренней жизни актера, но на публике он эту жизнь отрицает, потому что жизнь человека приобретает ужасный ярлык «психологизма». Слово «психологический» бесценно в качестве яркого аргумента, как и «натуралистический», — его можно применять презрительно, чтобы закрыть тему или одержать верх. К сожалению, это тоже ведет к упрощению: язык действия, тяжелый, сочный, выразительный, противопоставляется языку психологии, то есть фрейдистскому — зыбкому, подвижному, туманному, неясному. Если взглянуть с этой точки зрения, психология предстает в невыгодном свете. Но справедливо ли такое деление? Все это иллюзия. Наш основной язык — обмен впечатлениями с помощью образов. Когда один человек создает образ, в тот же момент другой встречает этот образ с доверием. Ассоциация, подхваченная другим, — это уже язык, но, если ассоциация ничего не вызывает в другом человеке, если иллюзия не оказывается разделенной, тогда взаимосвязи не произойдет. Брехт приводил в качестве примера рассказчика, описывающего уличное происшествие. Давайте воспользуемся его же примером и проанализируем процесс восприятия. Когда кто-то описывает нам аварию на улице, наша психическая реакция довольно сложна; связь возникает как бы в трех измерениях с смонтированным звуком, поскольку мы одновременно воспринимаем целый ряд не связанных между собой элементов. Мы видим рассказчика, слышим его голос, сознаем, где мы находимся, и в дополнение ко всему этому проникаемся ощущением события, которое он описывает: полнота и красочность его мгновенной зарисовки зависят от мастерства и дара убеждения рассказчика. Кроме того, это зависит от его психического устройства. Если он церебрального типа (я имею в виду человека, у которого живость и подвижность — это прежде всего свойства его ума), мы получим представление о холодных наблюдениях, а не о непосредственных переживаниях. Если же рассказчик эмоционально раскован, все пойдет по

другим каналам, так что безо всякого с его стороны усилия, без детального разбора он непременно воссоздаст более всеобъемлющую картину уличной катастрофы, чем ту, что он держал в памяти, а мы в свою очередь такой ее и увидим. Он посылает в наш адрес сложное переплетение разнообразных впечатлений, и, по мере того как мы воспринимаем их, мы начинаем до такой степени верить им, что по крайней мере на какое-то время забываем о собственных ощущениях.

Как только что-то высказано, иллюзии материализуются и исчезают. Брехтовский театр — это богатое соединение образов, вызывающих к нашему доверию. Когда Брехт презрительно отзывался об иллюзии, это относилось вовсе не к ней. Он имел в виду некое одноплановое изображение, которое оставалось после того, как цель была достигнута — нечто вроде нарисованного дерева. Но когда Брехт утверждал, что в театре существует нечто, под названием «иллюзия», под этим подразумевалось нечто, не являющееся ею. Так иллюзия противопоставлялась реальности. Было бы лучше, если бы мы прямо противопоставили мертвую иллюзию живой, мрачное — веселому, окаменевшую форму — движущейся тени, застывшую картину — подвижной. Чаще всего мы видим на сцене человека в раме, окруженного трехстенным интерьером. Это, естественно, иллюзия, но Брехт полагает, что мы наблюдаем это в состоянии анестезированной некритической веры. Однако, если актер находится на пустой сцене рядом с афишей, напоминающей нам, что это театр, тогда, исходя из Брехта, мы не впадаем в иллюзию, а смотрим на все, как взрослые, и выносим приговор. Впрочем, это более гладко происходит в теории, чем на практике.

Совершенно исключено, чтобы кто-то из присутствующих на натуралистическом спектакле по Чехову или на формалистически поставленной греческой трагедии вдруг вообразил, что он находится в России или в древних Фивах. Однако в каждом из этих случаев достаточно хорошему актеру произнести слова, исполненные значения, чтобы зритель впал в иллюзию, хотя при этом он все время будет сознавать, что находится в театре. Задача состоит не в том, чтобы избежать иллюзии. Ведь все есть; иллюзия, только некоторые вещи кажутся более иллюзорными, чем другие. Не убеждает лишь грубо состряпанная иллюзия. С другой стороны, иллюзия, состоящая из вспыхивающих, быстро сменяющих одно другое впечатлений, держит стрелу воображения наготове. Эта иллюзия напоминает точку на движущемся телевизионном изображении, она существует ровно столько, сколько от нее требуется.

Очень распространена ошибка рассматривать Чехова как натуралиста, а ведь многие из художочных сентиментальных пьес, известных в последние годы под названием «куска жизни», охотно возомнили себя чеховскими. Чехов никогда не писал просто кусок жизни — он слыл доктором, которым невероятно осторожно и тонко снимал один за другим тысячи к тысячи слоев. Эти слои он обрабатывал, а затем располагал их в изысканно хитроумной, абсолютно искусственной и многозначительной последовательности, да так, что результат казался подсмотренным в замочную скважину, чем на самом деле

никогда не был. На каждой странице «Трех сестер» жизнь разворачивается так, словно крутится магнитофонная лента. Если приглядеться внимательней, выяснится, что все состоит из совпадений, таких же гениальных, как у Фейдо^{xcvi}, — вазы с цветами, которая переворачивается, паровоза, который проходит в нужный момент. Слово, пауза, отдаленная музыка, взмах крыльев, встреча, прощание; — шаг за шагом они создают с помощью языка иллюзий всеобъемлющую иллюзию куска жизни. Этот ряд впечатлений есть также и ряд очуждения: каждый такой разрыв — это до некоторой степени провокация и призыв подумать.

Я уже говорил о послевоенных спектаклях в Германии. Однажды на чердаке в Гамбурге я видел постановку «Преступления и наказания», и этот вечер остался одним из самых сильных театральных впечатлений моей жизни. В силу необходимости сами собой отпали проблемы театрального стиля: в этом и заключалась суть их работы, художественный смысл был сосредоточен в самом рассказчике, который, оглядев аудиторию, начал говорить. Все театры в Гамбурге были разрушены, но здесь, на чердаке, когда актер, сидевший в кресле и почти касавшийся наших колен, вдруг спокойно и тихо произнес: «Это случилось в тысяча восемьсот... молодой студент Родион Раскольников», нас захватил живой театр.

Захватил. Что это значит? Не могу объяснить. Знаю только, что слова, произнесенные голосом мягким и серьезным, вызвали что-то в воображении каждого из нас. Мы были слушателями, детьми, которым на ночь рассказывают сказку, и в то же время мы оставались взрослыми, полностью отдавая себе отчет во всем происходящем. Спустя минуту где-то совсем рядом с нами скрипнула дверь и появился актер, игравший Раскольникова, и тут же мы все оказались вовлеченными в драму. В какой-то момент дверь превращалась в уличный фонарь, минутой позже она стала дверью, ведущей в квартиру процентщицы, а еще секунду спустя — входом в ее заднюю комнату. Но поскольку это были всего лишь фрагментарные впечатления, возникавшие только в тот момент, когда они были нужны, и тут же исчезающие, мы ни на минуту не забывали о том, что находимся в переполненной комнате и следим за развитием сюжета. Рассказчик при этом мог что-то уточнять, пояснять и философствовать, натуралистический показ сменялся монологом, один и тот же актер, повернувшись спиной к зрителям, перевоплощался из образа в образ, и шаг за шагом воссоздавался весь сложный мир романа Достоевского.

Как свободно построение романа, какие не напряженные отношения складываются между писателем и читателем. Фон можно создавать, но можно и игнорировать, переход из внешнего мира во внутренний происходит естественно и непрерывно. Успех гамбургского эксперимента снова напомнил мне, каким неуклюжим, несовершенным и жалким становится театр не только в тех случаях, когда требуется бригада людей и скрипучих машин для того, чтобы перенести нас из одного места в другое, но и тогда, когда переход из мира материального в мир духовный надо пояснять с помощью различных приемов — музыки, световых эффектов и т. д.

В кинематографе Годар^{xcvii} чуть не вызвал революцию, показав, сколь

относительна бывает реальность заснятой сцены. Поколения кинематографистов трудились над созданием законов непрерывности и канонов закономерности, дабы не нарушалась реальность непрерывного действия, а Годар показал, что эта реальность не что иное, как еще одна фальшивая и риторическая условность. Сняв сцену и тут же разрушив вдребезги ее очевидную достоверность, Годар вторгся в область мертвой иллюзии, вызывая поток противоборствующих впечатлений. Он находился под сильным влиянием Брехта.

Недавняя постановка «Кориолана»^{xcviii} в «Берлинер ансамбле», поднимает в целом вопрос о том, где начинается и где кончается иллюзия. В ряде отношений этот спектакль можно назвать триумфальным. Многие стороны пьесы словно впервые зазвучали: большая часть ее редко бывала так хорошо поставлена. Труппа подошла к пьесе с социальной и политической меркой, а это означало, что штампованные механические способы сценического решения шекспировской толпы больше не годились. Немыслимо было бы заставить одного из этих интеллигентных актеров, играющих какого-нибудь горожанина, издавать одобрительные возгласы или улюлюканье, как это делали исполнители веками. Та энергия, которая придавала актерам силы на протяжении нескольких месяцев работы, высветившая в итоге смысл того, что находится за пределами сюжета, шла от интереса актера к социальной теме. Маленькие роли не казались исполнителям скучными — они никогда не превращались в фон по той причине, что несли с собой темы, интересные для изучения и обсуждения. И простые люди, и трибуны, и сражение, и массовка были насыщенными: пускались в ход все театральные формы — костюмы носили печать каждодневной жизни, но сами мизансцены шли от трагедии. Речь иногда была возвышенной, иногда разговорной, в сражениях использовались древние китайские приемы. В спектакле не было ни одного момента застывшей театральности, ни одно из благородных чувств не существовало само по себе. Кориолана не идеализировали, не сделали даже просто привлекательным: он был взрывчатым, страстным, не вызывающим восхищение, но зато убедительным. Все было поставлено на службу замыслу, который сам по себе казался кристально ясным.

А затем возник крохотный расчет, который я воспринял как чрезвычайно интересную ошибку. Основная сцена между Кориоланом и Волумнией у ворот Рима была переписана. Я не ставлю под сомнение вопрос о правомочности переписывания Шекспира — в конце концов, ведь никто при этом не предаст оригинальный текст сожжению. Каждый вправе делать с пьесой все, что он считает необходимым, и от этого никто не пострадает. Интересен результат. Брехт и его коллеги не хотели, чтобы основной упор был сделан на отношениях Кориолана с матерью. Они чувствовали, что в этом нет интересного современного звучания: вместо этого они решили проиллюстрировать положение о том, что нет незаменимых вождей. И дописали пьесу. Кориолан требует от римлян, чтобы они подали дымовой сигнал в случае готовности сдать. Когда спор с матерью подходит к концу, он видит клубы дыма, поднимающиеся над крепостным валом, и приходит в восторг. Но мать

поясняет, что дым — не символ капитуляции: дым идет из кузни, где люди вооружаются, чтобы защитить свой очаг. Кориолан убеждается, что Рим может обойтись и без него, и осознает неизбежность собственного поражения. Он сдается.

Теоретически этот новый сюжет так же интересен и так же хорошо срабатывает, как и старый. Но в каждой пьесе Шекспира существует еще и внутренний смысл. При чтении может показаться, что любой эпизод пьесы легко заменяем, и действительно, во многих пьесах есть сцены и отрывки, которые ничего не стоит выбросить или изменить. Но если в одной руке вы держите нож, то в другой должны держать стетоскоп. Сцена между Кориоланом и его матерью очень близка к сути пьесы: как буря в «Лире» или монолог в «Гамлете». Ее эмоциональный заряд вызывает ту плавку, с помощью которой нити холодной мысли и доводы диалектического спора сливаются воедино. Без столкновения двух главных героев в самой напряженной форме вся история оказывается бесплодной. Когда мы покидаем театр, мы уносим с собой менее значительное воспоминание. Сила этой сцены между Кориоланом и его матерью зависит как раз от тех элементов, которые не обязательно имеют явный смысл. Психологический язык сам по себе тоже ничего не даст; только самая глубокая правда может внушить нам уважение — драматизм загадки, которую мы не в состоянии до конца разгадать.

Выбор, сделанный «Берлинер ансамблем», означал, что социальная позиция театра была бы ослаблена, если бы он применял для себя непознаваемость человеческой природы в условиях определенного социального контекста. С исторической точки зрения вполне объяснимо, как театр, не принимающий самовлюбленного индивидуализма буржуазного искусства, может избрать для себя путь открытых действий.

* * *

Во многих латиноамериканских странах, где театральное искусство до недавнего времени являло собой лишь бледное подражание заграничным боевикам, выпущенным случайными импресарио, театр только начинает нащупывать свое место и предназначение, стремясь стать необходимым. За отправную точку он берет при этом, с одной стороны, революционную борьбу своего народа, а с другой — опирается на фольклорные традиции, сохранившиеся в рабочих песнях и в сельских балладах. В некоторых странах изображение современных бунтарских тем через традиционную католическую форму морали может на деле оказаться единственной возможностью установления непосредственного контакта с широкой аудиторией. С другой стороны, в Англии, в меняющемся обществе, где ничто не установлено твердо и уж меньше всего в области политики и политических идей, но где постоянно колеблются оценки от самых лобовых до самых уклончивых, где соседствуют врожденный здравый смысл и врожденный идеализм, врожденный скепсис и врожденный романтизм, где традиционная демократия и доброта уживаются со столь же традиционными садизмом и снобизмом, создается такая интеллектуальная мешанина, при которой трудно было бы ожидать от театра,

чтобы он следовал определенной партийной линии.

Разумеется, и роль индивидуума в обществе, установление его обязанностей и его потребностей, его прав в государстве и прав государства на него — все это проблемы, вновь оказавшиеся на повестке дня. Снова, как и в елизаветинскую эпоху, человек вопрошает, зачем ему дана жизнь и чего она стоит. Ведь не случайно новый метафизический театр Гротовского возник в стране, где большую роль играют и коммунизм и католичество.

Эта проблема по-разному звучит в каждом центре цивилизации. Тем не менее возникший в XIX веке навязчивый интерес к переживаниям среднего буржуа оказался в XX веке общим уделом литературы на всех языках. И индивидуум, и супружеская пара долгое время рассматривались как бы живущими в вакууме или внесоциальной среде, столь изолированной, что ее легко можно было приравнять к вакууму. Взаимоотношения между человеком и развивающимся обществом всегда придают и новую жизненную глубину, и дополнительную достоверность проблеме его частного существования. В Нью-Йорке и Лондоне в пьесе за пьесой все главные действующие лица изображаются на фоне бесцветной, выхолощенной, а иногда и вообще необозначенной среды, так что героизм, самоистязание или мученичество становятся романтическими агониями в пустоте.

В зависимости от того, на что делается упор — на частную жизнь индивидуума или на анализ общественных явлений, сам принцип подхода делится на марксистский и немарксистский. Марксисты и только марксисты исследуют заданную ситуацию с диалектической и научной точек зрения, пытаясь анализировать как социальные, так и экономические факторы, определяющие событие. Разумеется, среди экономистов и социологов встречаются и немарксисты, но любой писатель, предполагающий создать исторический образ в контексте определенной социальной среды, почти всегда находится на позициях марксизма. Потому что марксистское учение дает писателю метод, цель и средства; лишенный этих основ, писатель-немарксист обращается ко всему человечеству. Это легко может сделать его произведение расплывчатым и туманным.

Очевидно, именно поэтому такой большой популярностью пользуется в Англии традиция искусства поп-арта: аполитичная, бессистемная, она тем не менее вобрала в себя весь мозаичный мир, в котором бомбы, наркотики, бог, родители, секс и частные волнения сплавлены воедино, а все это вместе окрашено стремлением, не очень, правда, ярко выраженным, но все-таки смутным стремлением к неким переменам.

В этом вызов всем театрам мира, которые еще не успели откликнуться на передовые веяния эпохи, погрузиться в Брехта, изучить деятельность «Берлинер ансамбля» и поразмыслить над теми сторонами жизни общества, которые еще не нашли себе места на их отгороженных от реального мира подмостках. В этом вызов революционным театрам в странах с четко выраженной революционной ситуацией (как в странах Латинской Америки) смело взяться за разработку самых актуальных для них тем. Равно в этом вызов «Берлинер ансамблю» и его последователям: пересмотреть свое отношение к

так называемым темным сторонам человеческой жизни. У нас есть только один выход — заново пересмотреть декларации Арто, Мейерхольда, Станиславского, Гротовского и Брехта, исходя из тех реальных условий, в которых мы находимся в настоящее время. Каковы наши задачи по отношению к людям, с которыми мы встречаемся ежедневно? Хотим ли мы освобождения? Но от чего? И каким путем?

* * *

В шекспировском театре находят себе место и Брехт, и Беккет, но сам он на голову выше их обоих. Наша задача — в постбрехтовскую эпоху проложить путь вперед, то есть назад к Шекспиру. У Шекспира ни интроспекция, ни метафизика ничего не приглушают. Совсем наоборот. Именно через непримиримых противников — Грубое и Священное, — через атональную несовместимость мы получаем такое будоражащее и незабываемое впечатление от его пьес. Именно потому, что несоответствия столь сильны, они так глубоко западают в душу.

Наверное, не стоит рассчитывать на то, что появится новый Шекспир. Но чем яснее мы представим себе, в чем сила шекспировского театра, тем скорее проложим ему дорогу. Наконец, к примеру, мы осознали, что отсутствие декораций в Елизаветинском театре было одним из величайших достижений. В Англии какое-то время все было под влиянием открытия, что шекспировские пьесы написаны для непрерывного показа, что кинематическая структура сменяющих друг друга коротких сцен, многосюжетность — все это часть всеобъемлющей формы. Эта форма выявляется только динамически, то есть в непрерывной последовательности этих сцен, а в противном случае сила их воздействия на зрителя снижается, точно так же как было бы с фильмом, если бы после каждого ролика шел интервал и музыкальная интерлюдия. Елизаветинская сцена походила на чердак в Гамбурге, который я описывал. Это была нейтральная открытая платформа, просто площадка с несколькими дверями, и она давала возможность драматургу без всяких усилий пропускать зрителя через нескончаемую цепь разнообразных иллюзий, вмещающих в себя, если бы он этого захотел, весь мир. Уже отмечалось, что устройство Елизаветинского театра; открытая сцена, большой балкон, небольшая галерея — все это было отражением представлений о вселенной автора и зрителей шестнадцатого века, Боги, правители и народ — три уровня, отделенных друг от друга и все-таки взаимосвязанных. Такая сцена срабатывала, как великолепная философская машина.

Как правило, без должного оставляют тот факт, что свобода Елизаветинского театра связана не только с декорациями. Слишком элементарно было бы считать, что если в современном спектакле осуществляется быстрый переход от сцены к сцене, то это значит, что постановщик усвоил основной урок старого театра. Главным, на мой взгляд, остается то, что такой театр не только дает возможность драматургу странствовать по свету, но и позволяет свободно переходить из мира конкретных действий в мир внутренних ощущений. Именно в этом и кроется

для нас самое важное. В шекспировские времена путешествия, связанные с открытием мира, приключения человека, отправляющегося в неизвестное, вызывали такое волнение, какого нельзя требовать в наш век, когда у нашей планеты нет больше тайн и когда идея межпланетного полета, представляется в достаточной степени банальной. Однако Шекспира не удовлетворяло изучение тайн неизведанных континентов. Используя в качестве фона картины, которые он создавал силов своего воображения, он вторгается в психику, чья география и изменения представляют для нас живой интерес и по сегодняшний день.

Работая в идеальных условиях с хорошим актером на пустой сцене, мы будем беспрерывно переходить от общего плана к крупному, то и дело чередуя их, и эти планы перекрывают друг друга. По сравнению с динамичностью кинематографа театр показался неповоротливым и громоздким. Однако, чем больше раскрывается перед нами истинная суть его, тем яснее нам становится, что сцена обладает подвижностью и диапазоном, оставляющими позади как кино, так и телевидение. Сила шекспировских пьес в том, что человек в них представлен одновременно во всех аспектах: мы можем и идентифицировать себя с ним, и отстраняться от него. Простейшая ситуация будоражит нас через подсознание, а в это время интеллект освобождает, комментирует, философствует. В Шекспире соединились непримиримые друг к другу Брехт и Беккет. Мы воспринимаем происходящее эмоционально, субъективно и в то же время выносим объективные оценки с политической и общественной точек зрения. Поскольку глубинное проникает в нас, минуя будничное, возвышенный язык и традиционное использование ритма подводят нас к тем сторонам жизни, которые скрыты за поверхностью: но в то же время, поскольку поэт и мечтатель представляются людьми неординарными, а эпическое состояние — отнюдь не то, в котором мы каждодневно пребываем, для Шекспира оказалось в равной степени возможным с помощью ломки ритма, искажения прозы, внедрения сленга, а то и прибегая к словам, идущим непосредственно из зала, напомнить нам, где мы находимся, и вернуть тем самым в привычный, грубый мир, где все названо своими именами. Так Шекспиру удалось то, в чем не преуспел никто ни до, ни после него, — создать пьесы, которые могут быть восприняты на разных уровнях сознания. Технически ему помогла в этом суть его стиля — грубая фактура и сознательное смешение взаимоисключающих начал, то, что можно было бы назвать отсутствием стиля. Вольтер, не будучи в состоянии понять этот стиль, определил его как «варварский».

Попробуем разобрать это на примере пьесы «Мера за меру». Пока шекспироведы пытались установить, комедия это или нет, пьесу нельзя было сыграть. На самом же деле именно двойственность делает ее одной из самых откровенно шекспировских пьес, так как Грубый и Священный театры соединены в ней почти механически. Они и противостоят друг другу, и сосуществуют. В «Мере за меру» действие корнями уходит в грубый, заземленный мир. Эта омерзительный, зловонный мир средневековой Вены. Беспросветная тьма его необходима для того, чтобы лучше понять содержание пьесы: мольба Изабеллы о помиловании звучит куда выразительнее на фоне этой среды, вызывающей в памяти мир героев Достоевского, чем она

прозвучала бы в лирической комедии, действие которой происходит в некой несущей шествующей стране. Пели эту пьесу поставить изящно, она потеряет смысл. Воплотить ее на сцене можно только через грубость и непристойность. Кроме того, поскольку в пьесе, много говорится о религии, сочный бордельный юмор необходим как средство отчуждения и очеловечения. После фанатического целомудрия Изабеллы и загадочности герцога нас окупают в приземленность Помпея и Бернардино. Для того чтобы воплотить на сцене намерения Шекспира, нам придется вдохнуть жизнь именно в эти куски пьесы, сыграв их не как гротеск, а как самую грубую комедию. Для этого потребуется полная свобода, расцвеченная выдумками импровизации, без оглядки назад, без ложного приоритета — хотя в то же время приходится соблюдать крайнюю осторожность, потому что, помимо этих вульгарных эпизодов, в пьесе есть большие отрывки, которые можно зачеркнуть слишком вольным обращением. Как только мы доберемся до сферы возвышенного, мы сразу получим сигнал, идущий от самого Шекспира: грубое написано прозой, все остальное — стихами. В так называемых прозаических сценах нам на помощь приходит собственная фантазия — чтобы придать этим эпизодам аромат полноповествовательной жизни, требуются дополнительные детали. Работая над поэтическими отрывками, надо помнить: Шекспиру потребовались стихи, потому что он хотел вложить в них более глубокий смысл, облечь многозначность в скупую форму. Нам приходится быть крайне осторожными: за каждым словом, обозначенным на бумаге, кроется смысл, который трудно сразу уловить. Чтобы передать все это, нам меньше потребуется непринужденность, больше — сосредоточенность, меньше — широта, больше глубина проникновения.

Совершенно ясно, что нужен иной подход, иной стиль. Необходимость изменения стиля ни в коей мере не должна смущать вас. Взгляните, прищурившись, на страницу Фолио, и вы увидите хаос беспорядочно разбросанных знаков. Если вгонять Шекспира в прокрустово ложе какого-либо театрального направления, потеряется истинный смысл его пьесы, если же следовать за разнообразием предлагаемых им приемов, можно доне биться полифонического звучания. Если построить «Мера за меру» на переходах от Грубого театра к Священному, получится пьеса о правосудии, милосердии, благородстве, всепрощении, добродетели, невинности, любви и смерти: как в калейдоскопе, одна часть пьесы служит зеркальным отражением другой. Но, только рассматривая призму в целом, можно увидеть весь театр. Когда мне пришлось ставить эту пьесу, я попросил актрису, играющую роль Изабеллы, прежде чем она упадет на колени, умоляя сохранить жизнь Анджело, всякий раз в этом месте делать паузу до тех пор, пока она сама не почувствует, что публика больше не в силах вынести напряжения. В результате каждый вечер спектакль на две минуты прерывался. Этот прием стал своего рода шаманским заклинанием — воцарялась тишина, в которой сплавлялись воедино все незримые компоненты спектакля, тишина, в которой некое абстрактное милосердие наполнялось в тот момент для всех присутствующих конкретным содержанием.

По такому же принципу — от грубого к священному — построены две

части «Генриха IV»: Фальстаф и прозаизм трактирных сцен, с одной стороны, и поэтический уровень всего остального. Оба эти элемента входят как составные части неделимого целого.

В «Зимней сказке» очень хитроумная конструкция пьесы целиком подчинена тому моменту, когда оживает статуя. Этот прием часто критикуют, считая его неуклюжим, неоправданным средством разрешения конфликта. Или объясняют как нелепую дань, которую Шекспир был вынужден отдать романтической традиции. На самом деле в оживающей статуе — правда пьесы. «Зимняя сказка» легко делится на три части. Леонт обвиняет свою жену в неверности. Он приговаривает ее к смерти. Свою новорожденную дочь он велит увезти подальше и там оставить на произвол судьбы. Во второй части ребенок подрастает, и ситуация повторяется, только в пасторальном ключе. Человек, в свое время несправедливо обвиненный Леонтом, в свою очередь ведет себя столь же необузданно. Результат точно такой же — дочери снова приходится скрываться. В конце концов она оказывается во дворце Леонта и действие 3-й части происходит там же, где и в первой, только спустя двадцать лет. Снова Леонт оказывается в том же положении, и снова он мог бы повести себя так же неоправданно жестоко. Таким образом, основной сюжет развивается поначалу свирепо, затем в смелом пародийном ключе, ибо иносказание пасторали — такое же средство отображения, как и открытый прием. Третья часть развивается в ином контрастном ключе, — ключе раскаяния. Когда молодые влюбленные появляются во дворце Леонта, первая и вторая части пьесы как бы смыкаются. Вопрос заключается в том, что теперь предпримет Леонт. Если чувство правды подскажет драматургу, что Леонт должен отомстить детям, тогда пьеса не сможет выбраться за пределы ограниченного круга вопросов: конец ее будет трагическим и безысходным. Если же драматургу удастся доказать, что поведение Леонта приняло другой оборот, тогда в пьесе трансформируется само понятие времени: прошлое и будущее не покажутся нам больше одним и тем же. Изменится угол зрения, и, сколько бы мы ни считали это неправдоподобным, статуя все равно оживет. Работая над «Зимней сказкой», я пришел к выводу, что, для того чтобы понять этот эпизод, его надо играть, а не обсуждать. Во время спектакля эта сцена, как ни странно, звучит убедительно и мы невольно испытываем глубокое изумление.

Перед нами пример того, как воздействует механизм хэппенинга, когда алогизм пробивается сквозь будничность нашего восприятия, заставляя широко раскрыть глаза от удивления. Вся пьеса полна вопросов и намеков: момент изумления — не что иное, как толчок, приводящий в движение калейдоскоп. То, что мы увидели в театре, останется с нами и возникнет заново в тот момент, когда проблемы, поднятые пьесой, предстанут перед нами в жизни видоизмененными, несколько приглаженными и принявшими другую форму.

Если вообразить на минуту, что «Мера за меру» и «Зимняя сказка» написаны Сартром^{xcix}, легко догадаться, что в первом случае Изабелла не бросится на колени спасать Анджело и пьеса закончится глухим залпом расстрела, а во втором случае не оживет статуя, так что Леонт останется один

на один с невеселыми итогами своих поступков. И Шекспир и Сартр исходили бы при этом из своего чувства правды: во внутреннем материале каждого из авторов содержится целый ряд едва заметных указаний, ему одному присущих. Глубоко ошибочно было бы ставить под сомнение события или отдельные эпизоды пьесы, исходя при этом из неких узаконенных понятий достоверности, таких, как «реальность» или «правда». Шекспировскую пьесу ни в коем случае нельзя рассматривать как цепь событий, правильнее было бы видеть в ней многогранную конструкцию, объединяющую форму и содержание, где сюжетная линия только одна из граней пьесы, и потому ее нельзя ни играть, ни анализировать в отрыве от всего остального.

В качестве эксперимента попробуем рассматривать «Лира» не как последовательное изложение событий, а как беспорядочное нагромождение взаимосвязей. Сначала попытаемся избавиться от предвзятого представления, что, поскольку пьеса называется «Король Лир», это в первую очередь рассказ об одном человеке. Выберем из всего повествования смерть Корделии и, вместо того чтобы заниматься Лиром, обратимся к тому, кто виновен в ее гибели. Сосредоточим внимание на образе Эдмонда и еще раз пройдемся по всей пьесе, тщательно отбирая только те факты, которые помогут нам понять, что за человек этот Эдмонд. Бесспорно, он негодяй, ибо, с каких бы позиций мы ни рассматривали его поведение, убийство Корделии остается одним из самых неоправданных в пьесе злодеяний. И тем не менее в начале пьесы он представлялся нам чуть ли не самым привлекательным из персонажей. В первых сценах в лировской державе, закованной в поржавевшую броню власти, происходит угасание жизни. Глостер — обидчивый, суевликий, глупый человек, не видящий вокруг себя ничего, кроме собственного величия. И рядом с ним по контрасту возникает образ его незаконного сына — раскованного и свободного. Даже если мы теоретически сознаем, что его отношение к Глостеру едва ли назовешь благородным, инстинктивно мы поддаемся естественности его бунтарства. Мы не только сочувствуем Гонерилье и Регане, которые влюбились в него, но, так же как и они, мы склонны видеть в нем обворожительного циника, поскольку он утверждает жизнь, тогда как склеротические старики отвергают ее. Сохранится ли в нас это чувство восхищения Эдмондом, когда он отдаст приказ убить Корделию? Если нет, то почему? Что изменилось? Изменился ли сам Эдмонд в силу целого ряда причин? Или изменился только контекст? Предполагает ли это изменение шкалы ценностей? Что такое ценность в шекспировском понимании? Какова цена жизни? Мы вновь перелистываем пьесу и останавливаемся на эпизоде, занимающем в ней чрезвычайно важное место, но не имеющем при этом непосредственного отношения к основному сюжету. Этот эпизод часто приводят как пример небрежности шекспировского построения. Речь идет о драке Эдмонда с Эдгаром. При внимательном чтении нас поразит в ней одна деталь: побеждает не могучий Эдмонд, а его брат. В первых сценах пьесы Эдмонду ничего не стоило обвести Эдгара вокруг пальца — теперь, спустя пять действий, в одной-единственной схватке побеждает Эдгар. Если принять это за правду жизни, а не за романтическую условность, возникает вопрос, как это

могло произойти. Вправе ли мы объяснить это примитивно, как итог нравственного развития? Эдгар возмужал, Эдмонд деградировал? Или же несомненная эволюция Эдгара от naïveté²¹ к зрелому пониманию и очевидная перемена в Эдмонде от раскрепощенности к скованности окажутся вопросом куда более сложным, нежели азбучная истина, что добро торжествует над злом. Не заставит ли это нас задуматься о том, что в пьесе все связано с проблемой расцвета и заката, то есть молодости и старости, силы и слабости? Если мы станем на эту точку зрения, тогда внезапно окажемся, что вся пьеса — это пьеса о старости, преграждающей дорогу жизни, о катаракте, которая рассасывается, о суровости, которая смягчается, хотя в то же время одержимость растет и позиции укрепляются. Разумеется, вся пьеса еще и о зрячести и о слепоте, о том, что значит видеть и что значит быть слепым, — о том, как глаза Лира не различают того, что понимает шут, и как зрячий Глостер не видел того, что узрел слепым. Но у этой проблемы есть много поворотов, многие темы в ней перекрещиваются. Давайте остановимся на взаимоотношениях молодости и старости и обратимся тем самым к заключительным словам пьесы. Первое, что нам придет в голову: «Какие избитые истины. До чего банальный конец», ибо Эдгар под занавес произносит: «Нам, младшим, не придется, может быть, ни столько видеть, ни так долго жить»²². Но чем внимательнее вглядываемся мы в эти строчки, тем большее волнение испытываем. Их кажущаяся прямолинейность уступает место странной двойственности, скрытой за внешне наивным звучанием. Последняя строка, если воспринимать ее впрямую, сущая нелепица. Означает ли она, что юные никогда не повзрослеют или что в мире не будет больше стариков? И то и другое представляется весьма слабой концовкой продуманно созданного шедевра. С другой стороны, если мы проследим поведение самого Эдгара, то увидим, что, хотя ему пришлось испытать в бурю то же, что и Лир, это не вызвало в нем столь сильного потрясения, не пронзило его так, как Лира. Зато Эдгар набрался мужества, чтобы совершить два убийства: сначала Освальда, затем брата. Как это отразилось на нем — насколько глубоко прочувствовал он потерю чистоты и невинности? Остался ли он при этом таким же наивным? Означают ли его слова в финале пьесы, что и молодости и старости в равной степени присуща своя ограниченность? Иначе говоря, для того, чтобы набраться лировской мудрости, надо пройти через горнило его страданий и *ipso facto*²³ проститься с юностью. Лир живет дольше, чем Глостер, и по времени, и по глубине пережитого, и в результате он, несомненно, «видит» больше, чем Глостер. Означают ли слова Эдгара «так долго жить» переживания именно такой глубины и силы? Если так, тогда «быть молодым» тоже до некоторой степени означает «быть слепым», каким был юный Эдгар, но это также означает и независимость, какая была присуща молодому Эдмонду. У старости своя слепота и своя немощь. Однако острое видение — это прежде всего результат напряженно прожитой жизни,

²¹ Наивности (*фр.*).

²² Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

²³ Тем самым (*лат.*).

которая в итоге перестраивает даже стариков. Мы ясно видим, как по ходу пьесы Лир и страдает и постигает больше всех. Несомненно, краткий миг его совместного с Корделией плена — это миг блаженства, покоя и примирения, и христианские истолкователи Шекспира склонны рассматривать это как конец самой пьесы, как притчу о возвращении из ада через чистилище в рай. Однако вопреки этой удобной концепции пьеса продолжается беспощадно и непримиримо.

Нам младшим, не придется, может быть,
Ни столько видеть, ни так долго жить.

Сила этих будоражащих слов Эдгара, слов, которые воспринимаешь как полувопрос, в том, что в них нет никаких моральных оценок. Ни в коей мере Эдгар не хочет сказать, что молодость лучше или хуже старости, а видеть предпочтительнее, чем не видеть. Таким образом, мы вынуждены признать, что перед нами пьеса, начисто лишенная морализирования, пьеса, которую мы перестаем воспринимать как повествование, а видим в ней пространную поэтическую конструкцию, посвященную изучению величия и бесплодности небытия, положительных и отрицательных характеристик нуля. Что имеет в виду Шекспир? Чему он стремится нас научить? Хочет ли он сказать, что в жизни обязательно надо пройти через страдание, ибо оно расширяет познания и обогащает внутренний мир? Или же он хочет объяснить нам, что время титанических страданий позади, а наш удел — вечная молодость? Мудрый Шекспир предпочитает молчать. Вместо ответа он предлагает нам свою пьесу, ибо все происходящее в ней — одновременно и вопрос и ответ. С этой точки зрения пьеса затрагивает самые животрепещущие проблемы нашего времени: взаимоотношения старого и нового в жизни, в искусстве, наши представления о прогрессе, наши жизненные позиции. Если эти проблемы волнуют актеров, именно это они и сыграют. Если они волнуют нас самих, именно это мы и увидим.

Из всех шекспировских пьес нет пьесы более неожиданной и зашифрованной, чем «Буря». Снова мы приходим к выводу, что единственная возможность раскрыть ее смысл — рассматривать ее как неделимое целое. С точки зрения собственного сюжета она неинтересна, ставить ее ради костюмов, сценических эффектов и музыки едва ли стоит. Как смесь грубого фарса и изящного слога, она в лучшем случае доставит удовольствие некоторым любителям утренников. Как правило, ее задача сводилась к тому, чтобы на всю жизнь отпугивать от театра целые поколения школьников. Однако стоит нам только понять, что ничего в пьесе нельзя толковать напрямую, что действие ее происходит на острове и не на острове, в течение одного дня и не в течение одного дня, что буря спровоцировала целый ряд событий, которые никакого отношения к буре уже не имеют, что в этой прелестной пасторали для детей находят место и совращение, и убийство, и тайный сговор, и насилие, иначе говоря, когда мы начинаем откапывать темы, которые сам Шекспир тщательно замаскировал, мы понимаем, что это его итоговое произведение и что речь в

нем идет о существовании человека в мире. Нечто похожее характерно для первой пьесы Шекспира, «Тит Андроник», которая начинает раскрывать свои тайны лишь тому, кто перестает рассматривать ее как цепь неоправданных мелодраматических ходов, а пытается выявить ее целостность. Все происходящее в пьесе подчинено темному подводному течению, из которого на поверхность вздымаются ужасы, ритмически и логически связанные между собой. Тому, кто будет рассматривать пьесу под таким углом, за всем этим откроется величие и красота варварского ритуала. Но в «Тите Андронике» выявить это сравнительно несложно — сегодня мы без труда находим пути к неистовому подсознанию. В «Буре» все обстоит иначе. От первой пьесы до последней Шекспир прошел многотрудный путь: быть может, сегодня нельзя создать такие условия, при которых бы пьеса полностью раскрылась. Однако до тех пор, пока не найден путь к воплощению ее на сцене, можно хотя бы соблюдать осторожность, чтобы не подменить саму пьесу бесплодными попытками искажения текста. Даже если «Бурю» сегодня невозможно сыграть, она остается примером того, как метафизическая пьеса органично соединяет в себе элементы священного, комического и грубого.

И вот теперь, во второй половине XX века, в Англии, где я пишу эту книгу, мы сталкиваемся с приводящим в негодование явлением: образцом для подражания нам по-прежнему служит Шекспир. Исходя из этого наша работа по воплощению Шекспира на сцене сводится к тому, чтобы придать его пьесам «современное» звучание. Ибо только тогда, когда публику непосредственно задевает содержание пьесы, удастся преодолеть время и условности. И точно так же, когда речь идет о современном театре, какую бы форму он ни принял, будь то пьеса с несколькими действующими лицами, хэппенинг или пьеса с длинным перечнем персонажей и меняющимся местом действия, проблема остается неизменной: как найти в сегодняшнем театре нечто равное по мощи Елизаветинскому, имея в виду его масштаб и выразительность. Какую современную форму мог бы принять этот великолепный театр? Гротовский — как монах, для которого в песчинке заключена Вселенная. Свой театр он называет театром нищеты. Елизаветинский театр, вобравший в себя все, что может иметь отношение к жизни, включая грязь и отчаяние нищеты, — это грубый театр великолепия и роскоши. Оба эти театра не так далеки друг от друга, как это может показаться.

Мне пришлось много говорить о мире внутреннем и мире внешнем, но, как всегда, когда речь заходит о противоположных вещах, их противоположность оказывается относительной. Я часто пользовался такими понятиями, как красота, магия, любовь, с одной стороны, уничтожая их — с другой, пытаюсь к ним приблизиться. А парадокс этот чрезвычайно прост. Все, что прикрывается этими слонами, омертвело, все, что они на самом деле означают, — это как раз то, чего нам недостает. Если мы не понимаем, что такое катарсис^c, то только потому, что теперь его отождествляют с эмоциональной паровой баней. Если мы не в состоянии понять трагедию, то только потому, что ее теперь подменяют изображением на сцене короля. Мы хотим магии, но путаем ее с фокусничеством, так же как мы уже безнадежно смешали любовь с сексом,

красивое с эстетическим. Мы должны открывать новые возможности, ибо только тогда раздвинутся горизонты реализма. Мы отчаянно стремимся попасть под власть магического до такой степени, чтобы даже само наше представление о реальности изменилось.

Но это вовсе не означает, что скрывание масок уже позади. Напротив, во всем мире идет один и тот же процесс: для того чтобы спасти театр, его надо заново расчистить. Процесс этот только начался и едва ли когда-нибудь завершится. Театру требуется своя постоянная революция. С другой стороны, бессмысленное разрушение — преступно, оно вызывает мощное противодействие и влечет за собой еще большую путаницу, если даже мы разрушим псевдосвятой театр, мы не должны при этом впадать в заблуждение, полагая, что необходимость в духовности устарела и что космонавты раз и навсегда доказали, что ангелы на небе не обитают. И точно также, если мы часто испытываем раздражение от маловыразительного театра революционеров и пропагандистов, это не должно означать, что разговор о людях, о власти, о деньгах, о структуре общества — пройденный этап.

Но если язык театра во многом предопределен временем, тогда следует признать, что сегодня грубость ближе к жизни, а святость дальше от нее, чем в любую из эпох. Когда-то театр начинался, как магия: таким он был на священных празднествах, таким он был, когда впервые зажглись огни ramпы. Сегодня все переменилось. Публике не очень нужен театр, и она с недоверием относится к тем, кто в нем творит. Так что нам трудно рассчитывать на благоговейную сосредоточенность зрительного зала. Наша задача — завладеть его вниманием и вызвать к себе доверие.

Для этого мы должны убедить зрителей, что не собираемся их одурачивать трюками, ничего от них не скроем. Мы должны показать, что в руках у нас ничего нет, а в рукавах ничего не спрятано. Только тогда можно начинать.

ТЕАТР КАК ТАКОВОЙ

Нет сомнения, что театр занимает в жизни особое, ему одному принадлежащее место. Он как увеличительное стекло и одновременно как уменьшительная линза. Это маленький мир. Но он легко может превратиться из маленького в ничтожный. Он не похож на окружающую жизнь, так что его легко вообще разлучить с жизнью. С другой стороны, хотя все меняется и нам все меньше приходится жить в маленьких городах и все больше в нескончаемых мегаполисах, театр остается прежним: общин состав исполнителей тот же, каким он и был всегда. Театр сужает жизнь, он сужает ее во многих отношениях. Трудно поставить перед собой в жизни всего одну цель; в театре, однако, цель ясна и едина. С первой репетиции она всегда в поле зрения, и притом не слишком отдалена. В достижении ее участвуют все. Мы видим, как вступают в действие некоторые социальные факторы: напряжение премьеры создает такую сработанность, такую увлеченность, такую энергию и внимание к нуждам друг друга, что правительства начинают опасаться — представится ли возможность развязать новые войны. В нашем обществе в

целом роль искусства до конца не определена. Люди в большинстве своем могут прекрасно существовать без всякого искусства, и даже, если сожалеют об его отсутствии, это, во всяком случае, не отражается на их деятельности. В театре все обстоит иначе. В любом случае каждый практический вопрос — это одновременно вопрос художественный. Даже самый незадачливый несовершенный исполнитель оказывается втянутым наряду с опытными мастерами в проблемы пространства, интонации и ритма, цвета и формы. На репетиции высота стула, фактура костюма, яркость освещения, степень эмоции всегда имеют значение. Эстетика становится практикой. Неверно было бы утверждать, что так происходит оттого, что театр — это искусство. Сцена — отражение жизни, но эту жизнь нельзя заново пережить без определенной системы правил, основанных на соблюдении определенных оценочных суждений. Стул передвигается на сцене потому что (так лучше). Две колонны не звучат, но прибавьте третью, и получится то, что надо, — слова «лучше», «хуже», «не так хорошо», «плохо» употребляется ежедневно, но сами по себе слова, руководящие решениями, не несут никакого нравственного смысла.

Каждый, кого интересуют явления естественной жизни, будет вознагражден изучением театра. Его открытия в этой области окажутся гораздо более применимы к жизни общества в целом, чем изучение пчел и муравьев. В увеличительное стекло он увидит группу людей, живущих все время согласно точным, определенным, но безымянным стандартам. Он увидит, что в любом обществе у театра либо нет никакой особой функции, либо она единственная в своем роде. Единственность этой функции в том, что театр предлагает нечто такое, чего нельзя найти на улице, дома, в пивной, в обществе друзей или в кабинете психиатра, в церкви или в кино. Существует только одно любопытное различие между кино и театром. Кино выносит на экран образы прошлого. Поскольку это то, чем занят разум на протяжении всей жизни, кино представляется интимно реальным. На самом деле ничего подобного. Кино доставляет радость продлением на экране воображаемых каждодневных впечатлений. Театр же всегда утверждает себя в настоящем. Это как раз то, что может сделать его более реальным, чем обычный поток сознания. Это то, что может делать его таким будоражащим.

Именно отношение цензуры к театру красноречиво говорит о его скрытой силе. При большинстве режимов, даже когда печатное слово свободно, изобразительное искусство свободно, в последнюю очередь свободной становится сцена. Инстинктивно правительства знают, что живое событие может вызвать опасную вспышку, даже если, как мы видим, это происходит достаточно редко. Но этот древний страх — признание древних возможностей. Театр — арена, где может произойти живое столкновение. Средоточие большой группы людей вызывает общее напряжение, благодаря чему силы, которые в любое время управляют повседневной жизнью каждого человека, оказавшись в этот момент изолированными, могут заявить о себе более внушительно.

Теперь мне придется быть нескромным. В трех предыдущих главах я занимался различными формами театра в целом, как они складываются во всем мире и, естественно, а моей собственной практике. Если эта последняя глава,

которая неизбежно оказывается в некотором роде заключением, выльется в рассказ о форме театра, который я как бы рекомендую, то это оттого только, что и могу говорить лишь о театре, который я знаю. Мне невольно придется сузить поле зрения и говорить о театре, как понимаю его я, автобиографически. Я попытаюсь приводить примеры и делать умозаключения, исходя из моей собственной практики, — это то, из чего складывается мой опыт и рождается моя точка зрения. Читатель в свою очередь должен помнить, что это неотделимо от моего паспорта, национальности, места и года рождения, физических особенностей, цвета глаз, почерка. К тому же все это неотделимо от сегодняшнего дня. Это портрет автора в момент работы — ищущего в умирающем и эволюционирующем театре. По мере продолжения работы, с накоплением нового опыта мои выводы будут казаться все менее убедительными. Нельзя точно определить назначение этой книги — но я надеюсь, что она сможет принести пользу кому-нибудь, кто пытается разрешить свои собственные проблемы в других условиях и в иное время. Если же кто-то собирается использовать ее в качестве пособия, я должен заранее предупредить — в ней нет универсальных формул, она не предлагает метода. Я могу описать упражнение или прием, но каждый, кто попытается воспроизвести его по моим описаниям, будет разочарован. Я бы взялся за несколько часов обучить кого угодно всему, что я знаю о театральных приемах. Остальное — практика, а это нельзя проделать в одиночестве. Мы можем только попытаться кое-что проследить, анализируя процесс подготовки пьесы к спектаклю.

В спектакле на первом плане взаимоотношения; актер — (вещь) — аудитория. На репетиции: актер — (вещь) — режиссер. На самой ранней стадии: режиссер — (вещь) — художник. Декорации и костюмы иногда рождаются на репетиции одновременно со всем спектаклем, но часто практические соображения заставляют художника уже к первой репетиции представлять законченную работу. Нередко я оформляю спектакль сам. Это дает определенные преимущества, но совершенно по особой причине. Когда режиссер выступает одновременно и как художник, его общетеоретическое осмысление пьесы и ее воплощение в форме и цвете возникают в одном ритме. Иногда сцена не удастся режиссеру в течение нескольких недель, какая-то часть декораций оказалась незавершенной — тогда в процессе работы над декорациями режиссер может внезапно найти момент, ускользавший от него; по мере работы над структурой сложной стены он внезапно уловит ее смысл в выражениях сценического действия или в смене красок. В работе режиссера с художником наибольшее значение приобретает согласованность ритмов.

Я с удовольствием сотрудничал со многими замечательными художниками, но временами попадал в странную западню — например, в тех случаях, когда художник слишком быстро находил бесспорное для себя решение, — так что я оказывался вынужденным принимать или отвергать те или иные формы, прежде чем я сам мог почувствовать, какие из них органичны для данного содержания. Когда я принимал заведомо неверную идею художника из-за того, что не мог найти логического оправдания для отказа, я попадал в ловушку, в

условиях которой никогда не могла осуществиться постановка. В результате я ставил очень плохой спектакль. Я часто замечал, что декорации — геометрия спектакля, так что не соответствующие замыслу декорации делают неосуществимыми некоторые сцены и подчас парализуют возможности актера. Самый лучший художник тот, кто работает шаг за шагом вместе с режиссерами, возвращается назад, изменяет, выбрасывает по мере того, как трактовка в целом обретает законченную форму. Режиссер, который сам делает эскизы, никогда, естественно, не считает, что завершение работы над ними само по себе есть окончание работы в целом. Он знает, что это только начало долгого цикла развития замысла, поскольку у него самого впереди еще весь процесс создания спектакля. Многие художники склонны, однако, полагать, что со сдачей эскизов декораций и костюмов основная часть их собственной творческой работы в самом деле завершена. Это особенно относится к хорошим художникам, когда они сотрудничают в театре. Для них законченный рисунок завершен. Поклонники изобразительного искусства никогда не могут понять, почему сценическое оформление не поручают во всех случаях великим художникам и скульпторам. Необходим же, по сути дела, незаконченный рисунок, рисунок, в котором есть ясность без жестокости: такой, который можно было бы назвать «открытым» в противовес «закрытому». В этом суть театрального мышления: для подлинного художника театра его рисунки всегда будут в движении, во взаимодействии со всем тем, что актер привносит в данную сцену по мере ее разработки. Другими словами, и отличие от художника-станковиста, работающего в двух измерениях, или скульптора, работающего в трех, театральный художник мыслит четвертым измерением, движением времени, создавая не сценическую картину, а своего рода сценический кинокадр. Редактор фильма придает форму материалу после того, как он отснят, театральный художник выступает зачастую в роли редактора фильма, напоминающего «Алису в Зазеркалье»^{ci}, придавая форму материалу до того, как он возник. Чем позже он примет решение, тем лучше.

Очень легко — и это явление довольно частое — испортить игру актера неточным костюмом. Актер, чьими соображениями по поводу эскиза костюма интересуются еще до начала репетиций, находится в том же положении, что и режиссер, которого спрашивают о его решении прежде, чем он его принял. Пластически актер еще не успел ощутить роль, так что его мнение беспредметно. Если эскизы ловко выполнены и костюм сам по себе красив, актер зачастую соглашается с художником, обнаружив несколько недель спустя, что костюм абсолютно не соответствует всему тому, что он пытается выразить. Основная проблема художника — что должен носить актер? Костюм не рождается в голове художника: он возникает из обстановки. Возьмем, к примеру, европейского актера, играющего японца. Даже при условии соблюдения всех деталей его костюму всегда будет недоставать притягательности костюма самурая в японском фильме. В подлинных декорациях детали верны и взаимосвязаны; в копировании, основанном на изучении документов, почти всегда неизбежен ряд компромиссов; материал только более или менее похож на настоящий, покрой упрощенный и

приблизительный, сам актер не в состоянии вжиться в костюм с инстинктивной безошибочностью людей, для которых он органичен.

Если мы не можем пристойно изобразить японца или африканца, имитируя их, то это же относится к тому, что мы называем «эпохой». Актер, чья работа выглядит достоверной в репетиционном костюме, теряет целостность образа, надевая тогу, срисованную с вазы в Британском музее. В то же время; носить повседневные костюмы — не выход из положения; как правило, они непригодны для спектакля. Например, в театре Но сохранились ритуальные, изумительной красоты костюмы. Сохранилось и церковное облачение. Во времена барокко существовало свое понятие «пышного наряда» — он мог стать основой костюмов для оперы или драмы. Век эпохи романтизма был ценным источником для таких выдающихся художников, как Оливер Мессель^{cii} или Кристиан Берар. В СССР белый галстук и фрак, исчезнувшие после революции из повседневной жизни, стали элегантно и незаменимой профессиональной одеждой музыкантов, сразу подчеркнув разницу между репетицией и представлением.

Мы же всякий раз, начиная работу над новой постановкой, вынуждены заново поднимать этот вопрос. Что должен надеть актер? Отражает ли его поведение дух эпохи? Что это за эпоха? Каковы ее особенности? Достоверны ли сведения, которые мы черпаем из документов? Может быть, полет воображения и некоторая доля вдохновения больше передадут дух действительности? Каковы драматические задачи? Кто нуждается в костюмах? Что требуется актеру пластически? Что нужно глазу зрителя? Следует ли идти на поводу у вкуса зрителей или действовать вопреки ему? Что в состоянии усилить цвет и фактура? Что они могут приглушить?

Распределение ролей рождает новый ряд проблем. Если для репетиций отведено мало времени, неизбежно типовое распределение ролей, но все, естественно, огорчено. Любой актер хотел бы играть все роли. В действительности он на это неспособен. Каждого из них сдерживают собственные пределы, поставленные его типом. Можно только сказать, что в большинстве случаев попытки заранее предугадать, что актер не может делать, как правило, бесплодны. В актерах интересна их способность выявлять на репетициях неожиданные черты: разочарование вызывает актер, который подчиняется сложившимся о нем представлениям. Пытаться распределять роли «сознательно», как правило, тщетное занятие. Гораздо лучше располагать временем и условиями, при которых есть возможность рисковать. При этом можно ошибиться, но взамен получить совершенно неожиданные открытия и решения.

Никакой актер не остается неподвижным в своей творческой биографии. Легче всего вообразить, что он застыл на определенном уровне, тогда как на самом деле внутри его зреют невидимые, но значительные изменения. Актер, который показался прекрасным на прослушивании, может быть, в действительности очень талантлив, но это мало вероятно — чаще всего он просто высококвалифицированный актер и мастерство его довольно поверхностно. Актер, который очень плох на прослушивании, скорее всего,

никудашный, но и это вовсе не обязательно, и он вполне может оказаться самым лучшим. Никакие правила к этому неприменимы: если производственные условия заставляют вас приглашать актеров, которых вы не знаете, вам приходится основываться на догадках.

В начале репетиций актеры совсем не те спокойные, раскрепощенные существа, какими они хотели бы казаться. Они приходят, отягощенные и скованные собственными волнениями и переживаниями, и столь разнообразны эти переживания, что мы сталкиваемся подчас с самыми неожиданными явлениями. Например, молодой актер, играющий в группе неопытных коллег, может внезапно обнаружить талант и мастерство, посрамляющие профессионалов. И возьмите того же актера, уже доказавшего свои способности, и окружите его старшими товарищами, которых он очень уважает, и он может стать не только неуклюжим и застывшим, но и талант его ни в чем себя не проявит. Поставьте его рядом с актерами, которых он презирает, и он снова станет самим собой. Потому что талант не статичен, он приливает и отливает в зависимости от многих и разных обстоятельств. Не все актеры одного возраста находятся на одинаковой стадии профессионализма. У некоторых смесь энтузиазма и опыта поддерживается уверенностью, основанной на маленьких успехах в прошлом, и не подтачивается страхом полного провала. Они начинают репетиции совсем иначе, чем, например, такой же молодой актер, который сделал себе уже большое имя и начал интересоваться, далеко ли он пойдет, достиг ли он чего-то, каково его положение, признан ли он, что ему предстоит в будущем. У актера, который верит, что в один прекрасный день он сыграет Гамлета, неисчерпаемая энергия, тогда как тот, кто понимает, что мир отнюдь не убежден, что ему когда-нибудь удастся сыграть ведущую роль, парализует свои силы болезненным самоанализом с вытекающей отсюда потребностью в самоутверждении.

Когда труппа собирается на первую репетицию (будь то сборная или постоянная труппа), в воздухе всегда повисает ряд невысказанных личных вопросов и беспокойств. Конечно, все они усугубляются присутствием режиссера: если бы сам он пребывал в ниспосланном ему свыше состоянии абсолютного покоя, он мог бы помочь, но большую часть времени он тоже находится в напряжении и занят проблемами спектакля, а необходимость публичного выполнения взятых на себя обязательств только подбавляет масла в огонь его тщеславия. Режиссер никогда не может себе позволить ставить впервые. Я как-то слышал, что начинающий гипнотизер ни за что не признается пациенту, что он гипнотизирует первый раз в жизни. Он уже «с успехом проделывал это неоднократно». Я начал со второй постановки потому, что, когда в семнадцать лет я оказался липом к лицу с группой иронически и критически настроенных любителей, я был вынужден нафантазировать себе несуществующий триумф, дабы вселить в себя уверенность, в которой обе стороны нуждались в равной мере.

Первая репетиция всегда напоминает слепого, ведущего слепых. В первый день режиссер может выступить с формально построенной речью, объясняя основные задачи предстоящей работы. Или он может показать макет и эскизы

костюмов, или же книги и фотографии, или просто пошутить, или заставить актеров прочесть пьесу. Иногда можно вместе выпить, или во что-то сыграть, или прогуляться вокруг театра — все это должно сработать в одном направлении. Поскольку никто не в состоянии по-настоящему усвоить сказанное, задача всего, что делается в первый день, сводится к тому, чтобы приблизиться ко второму дню. Второй день уже совсем иной; после прошедших суток каждый отдельный фактор и взаимосвязь между ними неуловимо изменились. Все, что происходит на репетиции, воздействует на этот механизм. Совместная игра и о что-нибудь — процесс, дающий определенные результаты, такие, как доверие, дружелюбие, простота отношений. Даже на прослушивании можно во что-то сыграть, чтобы установить более непринужденную атмосферу. Игра никогда не бывает самоцелью — а короткое время, предоставляемое для репетиций, свобода общения недостаточна. Мучительные совместные усилия в сценах импровизации сумасшествия в спектакле «Марат / Сад» принесли определенные плоды: актеры, разделившие трудности, раскрываются друг перед другом и перед самой пьесой уже совсем по-иному.

Режиссер знает, что репетиции — эволюционный процесс. Он предугадывает все то, что в этом процессе придет в свое время, и его искусство — это искусство определения решающего момента. Он знает, что не должен внушать какие-то мысли преждевременно. Иначе ему предстоит увидеть выражение лица, казалось бы, спокойного, но внутренне напряженного актера, который не в состоянии вникнуть в то, что ему говорят. Тогда режиссер поймет, что ему остается только ждать, не подталкивая исполнителя слишком сильно. На третью неделю все переменится и слово или кивок головой создадут мгновенную связь. И режиссер обнаружит, что он тоже не стоит на месте. Как бы много он ни работал дома, режиссер не в состоянии понять пьесу наедине с самим собой. Какие бы мысли он ни принес с собой в первый день, они будут постепенно развиваться и обогащаться благодаря процессу, в котором он участвует вместе с актерами, так что на третью неделю станет ясно, что и сам он все воспринимает по-другому. Актерское восприятие становится прожектором для его собственного, и он либо продвинется дальше, либо отчетливо осознает, что пока еще ему не удалось открыть ничего ценного.

В самом деле, режиссер, который является на первую репетицию с готовым сценарием и записанными движениями, — мертвый человек в театре.

Когда сэр Барри Джексон пригласил меня в 1945 году поставить в Стрэтфорде «Бесплодные усилия любви»^{ciii}, это была моя первая серьезная постановка. Но к тому времени я уже достаточно поработал в маленьких театрах, чтобы знать, что актеры, а главное, администраторы больше всего презирают людей, которые, как они выражаются, не знают, чего хотят. Так что накануне первой репетиции я уселся в состоянии шока перед макетом декораций, сознавая, что дальнейшее промедление смерти подобно. Я перебирал в руках куски картона — сорок кусков, символизирующих сорок актеров, которым на следующее утро мне предстояло давать четкие и ясные указания. Снова и снова я придумывал первый выход на суд, понимая, что

именно от него будет зависеть «пан или пропал»; я нумеровал фигуры, рисовал схемы, переставлял взад и вперед куски картона, составляя из них большие группы, затем маленькие, сбоку, сзади, на лестнице, на лужайке, затем сметал все рукавом, проклинал все на свете и начинал с самого начала. По мере того как я это проделывал, я записывал каждое движение и, когда никто не видел, перечеркивал и записывал снова. На следующее утро я появился на репетиции с толстым блокнотом под мышкой. Передо мной поставили стол, с уважением отнесясь к принесенному мной пухлому тому.

Я разделил исполнителей на группы, пронумеровал и расставил их на исходные позиции и затем, громко и уверенно давая указания, начал первую сцену. Когда актеры пришли в движение, я увидел, что все это никуда не годится. Они отнюдь не были кусками картона — эти огромные живые существа, кидавшиеся вперед со стремительностью, которой я никак не мог предугадать. Одни из них продолжали двигаться, не останавливаясь, уставившись прямо на меня; другие же, наоборот, задерживались, останавливаясь, поворачивались ко мне спиной с нарочитым изяществом, удивившим меня. Мы проделали только первую стадию движения, букву «А» на моей схеме, но никто уже не находился на предназначавшемся ему месте, так что нельзя было переходить к параграфу «Б». У меня упало сердце, и, невзирая на все мои приготовления, я окончательно растерялся. Должен ли я начать сначала, вымуштровав этих актеров до такой степени, чтобы они подчинились моему плану? Какой-то внутренний голос подсказывал мне, что именно так и следует поступить. Но был и другой, указывавший, что мой вариант гораздо менее интересен; что этот новый, рождающийся у меня на глазах, насыщенный личной энергией, индивидуальными особенностями, окрашенными активностью одних и инертностью других, обещает самые разнообразные ритмы и открывает много неожиданных возможностей. Наступил критический момент. Оглядываясь назад, я думаю, что на карту было поставлено все мое будущее, вся моя творческая судьба. Я прекратил работу, отошел от своей тетради, приблизился к актерам и с тех пор ни разу больше не взглянул в составленный мною план. Раз и навсегда я понял, как было глупо и самонадеянно предполагать, что неодушевленная модель может заменить человека.

Естественно, любая работа предполагает размышления. Размышлять — это значит сравнивать, ошибаться, возвращаться назад, сомневаться. Так поступает художник. Писатель — тоже, но наедине с самим собой. Театральному режиссеру приходится обнаруживать свои сомнения перед актерами, но в награду он получает материал, который развивается у него на глазах; скульптор утверждает, что выбор материала всегда вносит свои поправки в его творение — живой актерский материал постоянно говорит, чувствует, изучает. Репетировать — это думать вслух.

Позвольте привести один странный парадокс. Только очень плохого режиссера можно сравнить по эффективности с очень хорошим. Иногда режиссер настолько плох, настолько лишен всякого направления, до такой степени неспособен выразить свои стремления, что отсутствие у него

способностей становится положительным фактором. Оно доводит актеров до отчаяния. Постепенно творческая несостоятельность приводит его к пропасти, на краю которой оказались исполнители, и по мере приближения премьеры охвативший их ужас заставляет принимать незамедлительные решения. Случалось, что в последний момент труппа собиралась с силами и так играла премьеру, что режиссера потом восхваляли. Когда такого режиссера увольняют, человеку, занявшему его место, часто предстоит несложная работа. Как-то мне пришлось целиком переделать чужую постановку за один вечер — и в результате я завоевал незаслуженный успех. Отчаяние настолько подготовило почву, что потребовался с моей стороны лишь легкий толчок.

Однако, когда режиссер достаточно компетентен, достаточно неумолим и мыслит настолько уверенно, чтобы вызвать частичное доверие актера, именно тогда результат легче всего дает осечку. Даже если актер и не соглашается с тем, что ему говорят, он все равно перекладывает часть бремени на режиссера, внутренне чувствуя, что, «возможно», тот и прав, или по крайней мере сознавая, что режиссер как-никак «за все в ответе» и вынужден будет «спасать положение». Это окончательно снимает с актера личную ответственность и исключает возможность самовоспламенения труппы. Меньше всего следует доверять скромному, непритязательному режиссеру, зачастую приятному человеку.

Все мною сказанное легко превратно истолковать. Поэтому режиссеры, не желающие прослыть деспотами, вынуждены подчас ничего не делать, культивируя невмешательство и полагая, что это единственная форма уважения актера. Это ошибочная установка — без руководителя труппа не может достичь результатом за время, отведенное для репетиций. Режиссер не свободен от ответственности — он отвечает за все, но он не свободен также и от участия в самом процессе, он составляет часть этого процесса. Время от времени является на свет актер, утверждающий, что режиссеры не нужны — актеры все могут делать сами. Возможно, это справедливо. Но какие актеры? Чтобы актеры могли создавать что-то сами, они должны находиться на таком высоком уровне, что едва ли им понадобятся и репетиции. Как только они прочтут пьесу, они смогут в мгновение ока воспроизвести невидимую суть ее. Это нереально: для того и требуется режиссер, чтобы помочь труппе достичь такого идеального состояния. Режиссер здесь для того, чтобы нападать и отступать, провоцировать и одергивать до тех пор, пока что-то не начнет получаться. Противник режиссуры отвергает режиссера с первой же репетиции. Режиссер всегда исчезает, но несколько позже, во время первого представления. Рано или поздно должен появиться актер, и тогда всем начинает управлять ансамбль. Режиссер должен почувствовать, чего хочет актер и чего он избегает, какие препятствия он чинит своим собственным намерениям. Ни один режиссер не дает актеру точной модели игры. В лучшем, случае режиссер позволяет актеру раскрыть собственные возможности, которые для него самого могли оставаться неизвестными.

Игра начинается с легкого внутреннего толчка, настолько незначительного, что он остается почти невидимым. Это заметно, когда сравниваешь игру на

экране и на сцене: хороший театральный актер может сниматься в фильмах, но не всегда наоборот. Что же происходит? Я предложил актерскому воображению следующее: «Она уходит от вас». В этот момент где-то в глубине его сознания происходит легкое движение. Это бывает не только у актеров — такое же движение начинается у каждого, только у неактеров оно слишком незначительно, чтобы как-то проявить себя; актер же более чуткий инструмент, у него возникает импульс — в кинематографе он тут же фиксируется объективом, так что для фильма первый импульс вполне достаточен. В театре в начале репетиций импульс не идет дальше легкого трепета. Даже если актер и захочет его усилить максимальным психологическим напряжением, произойдет короткое замыкание и заземление. Для того чтобы этот порыв охватил весь организм, необходима общая раскрепощенность — либо от бога, либо выработанная в себе. Вот для этого-то и существуют репетиции. В некотором смысле игра медиумистична — по терминологии Гротовского, актер «пронизан», пронизан самим собой. У очень молодых актеров препятствия бывают легкопреодолимы, «пронизанность» может возникнуть с удивительной непринужденностью. В результате они дают сложные и искусные воплощения, повергающие в отчаяние тех, кто годами совершенствовал свое мастерство. Однако позже у этих же самых актеров образуются барьеры внутри самих себя. Дети часто играют с неподражаемой естественностью. Неактеры, взятые режиссером из жизни, великолепно смотрятся на экране. Но у зрелых мастеров процесс должен быть двусторонним; возбуждению, идущему изнутри, должен способствовать стимул извне. Иногда мысли и знания могут помочь актеру избавиться от предвзятых суждений, преграждающих ему путь к более глубокому осмыслению материала, а иногда — наоборот. Для того чтобы понять трудную роль, актер должен до конца исчерпать свои возможности, но великие актеры иногда идут еще дальше. Произнося слова, они одновременно чутко прислушиваются к отзвукам, возникающим в них самих.

Джон Гилгуд — волшебник. Его актерское искусство далеко выходит за пределы обычного, стандартного, банального. Его манера говорить, его голосовые связки, его чувство ритма составляют инструмент, который он сознательно развивал в процессе творчества на протяжении всей жизни. Его внутренний прирожденный аристократизм, его личные и общественные убеждения определили многие из его качеств, помогли осознать разницу между подлинными ценностями и подделками и, наконец, убедили, что возможности просеивания, прополки, отбора и очистки бесконечны. Его искусство всегда было больше голосовым, чем пластическим: еще в начале своей карьеры он решил, что разум его более гибок, чем тело. Этим он ограничил себя в своем актерском материале, но зато с имеющимся у него от природы проделал чудеса. Не сама речь, не мелодии, но постоянное взаимодействие между словообразующим механизмом и сознанием делает его искусство таким неповторимым, таким волнующим и особенно таким осмысленным. У Гилгуда мы ощущаем одновременно и смысл того, что он выражает, и искусство исполнителя. Такая высокая степень мастерства только усиливает наше восхищение. Работу с ним я всегда вспоминаю с огромным удовольствием.

Пол Скофилд^{civ} говорит со своей аудиторией по-другому. Тогда как у Гилгуда инструмент находится посередине между музыкой и слушателем и требует, таким образом, исполнителя квалифицированного и подготовленного, у Скофилда инструмент и исполнитель едины — инструмент из плоти и крови, открывающий себя для неизвестного. Скофилду, с которым я познакомился, когда он был еще совсем молодым актером, была присуща странная особенность: ему не давались стихи, но зато он создавал незабываемые стихи из прозы. Это выглядело так, словно акт произнесения слова вызывал в нем вибрации, которые отдавались значениями, гораздо более усложненными, чем те, что могло создать его рациональное мышление. Он произносил слово «ночь», а затем вынужден был сделать паузу, прислушиваясь всем своим существом к этим поразительным импульсам, возникающим где-то в таинственной камере внутри его. Так он познавал чудо открытия в момент его свершения. Эти паузы, эти глубинные озарения сообщали его исполнению сугубо индивидуальную структуру ритмов и доносили до слушателя скрытый до той поры смысл. Репетируя роль, он пропускает снова и снова через слова все свое существо, состоящее как бы из миллионов сверхчувствительных датчиков. Во время спектакля срабатывает тот же механизм, благодаря которому все, что он уже зафиксировал, возникает каждый вечер и по-прежнему, и совершенно по-иному.

Я привел два известных имени в качестве примера, но само явление постоянно возникает на репетиции, заново выдвигая проблему непосредственности и опыта, стихийности и рационализма. Существуют такие вещи, которые могут делать молодые и неизвестные актеры и которые не удаются опытным мастерам.

История театра знает времена, когда работа актера основывалась на определенных общепринятых средствах выражения. Существовали застывшие исполнительские приемы, от которых в наши дни отказались. С другой стороны (хотя это и менее заметно), предлагаемая системой свобода в выборе выразительных средств в равной мере ограничена, поскольку, основываясь на своих повседневных наблюдениях и непосредственности собственного восприятия, актер не черпает из глубин творчества. Он обращается к себе за азбукой, тоже окаменелой, поскольку язык знаков из жизни, с которым он хорошо знаком, на деле является языком не изобретенным, а языком, ему присущим. Его наблюдения за поведением — это зачастую наблюдения за проекциями самого себя. То, что он считает стихийным, отфильтровано и отконтролировано много раз. Если бы собака в опытах Павлова импровизировала, у нее по звонку все равно бы выделялась слюна, но она бы при этом была уверена, что это происходит по ее собственной инициативе. «Я пускаю слюни», — говорила бы она, гордись собой.

Те, кто работает над импровизацией, воочию убеждаются, как быстро достигают актеры пределов так называемой свободы. Наши публичные упражнения с Театром жестокости довели исполнителей до такого состояния, в котором они по преимуществу варьировали свои собственные штампы, как герой Марсея Марсо^{cv}, который, вырвавшись из одной тюрьмы, вдруг

осознавал, что находится в другой. Мы проделали опыт с актером, открывающим дверь и обнаруживающим за ней нечто неожиданное. Он должен был отреагировать на это неожиданное либо жестом, либо звуком, либо всем своим обликом. От него требовалась первая реакция: возглас или движение — все, что ему заблагорассудится. Поначалу все показанное было запасом актерских имитаций. Открыть от удивления рот, попятиться в ужасе назад — откуда взялась эта так называемая стихийность? Ясно, что правдивая и мгновенная внутренняя реакция была в свое время зафиксирована сознанием, и теперь с быстротою молнии память подменила однажды увиденное внешним подражанием. Не зная, что предпринять, актер в первую минуту ощущает себя на грани катастрофы, но в нужный момент приходит спасительное готовое решение. Так вползает в нас Неживой театр.

Цель импровизации в процессе репетиций и цель упражнений всегда одна и та же: отойти от Неживого театра. Это вовсе не значит, что актер должен захлебываться в брызгах удовольствия, как это представляется посторонним. Задача состоит в том, чтобы вновь и вновь подводить актера к его собственным барьерам, к тому моменту, где заново найденную правду он подменяет ложью.

Актер, фальшиво играющий на протяжении длинной сцены, публике представляется фальшивым из-за того, что, шаг за шагом воссоздавая образ своего героя, он подменяет достоверные детали искусственными. Даже ничтожные поддельные страстишки передают с помощью надуманных театральных поз. Однако в процессе репетиций больших отрывков преодолеть это сложно — слишком многое происходит одновременно. Задача упражнения — вернуться назад и, постепенно сужая и сужая площадь, найти то место, где родилась фальшь. Если актеру удастся обнаружить этот момент, он, очевидно, способен и на глубокий, подлинно творческий порыв.

Нечто похожее происходит с двумя актерами, играющими вместе. Нам известны преимущественно внешние признаки ансамблевого исполнения. Основные принципы коллективного творчества, которыми так гордится английский театр, основаны на вежливости, учтивости, благоразумии: Ваша очередь, я после Вас и т. д. — факсимиле, срабатывающее, когда актеры оказываются одной исполнительской манеры, то есть старые актеры великолепно играют друг с другом и точно так же очень молодые. Но когда объединяют тех и других — при всей их корректности и взаимоуважении, — ничего хорошего из этого не выйдет. В спектакле, который я ставил в Париже по пьесе Жене «Балкон», пришлось занять актеров самых разных направлений — классического репертуара, киноактеров, балетных и, наконец, просто любителей.

Долгие вечера импровизаций на непристойные темы служили одной цели — они помогли этой разношерстной группе людей вступать в контакт друг с другом и найти возможность непосредственного общения между собой.

Некоторые упражнения раскрывают актеров друг для друга совсем иным путем. Например, несколько актеров могут играть совершенно различные сцены бок о бок. При этом они не должны вступать в разговор в один и тот же момент, так что каждому приходится внимательно следить за всем

происходящим, чтобы вовремя понять, какие именно моменты зависят от него. Или еще: развитие коллективного чувства ответственности за качество импровизации и поиск новых форм, по мере того как старые притупляются.

Многие упражнения даются в первую очередь для того, чтобы раскрепостить актера, помочь ему осознать собственные возможности, после чего заставить его слепо следовать указаниям извне. Тогда, натренировав чуткое ухо, он сможет в себе самом ощутить порывы, которые он в другом случае никогда бы не почувствовал. Например, прекрасным упражнением послужит шекспировский монолог, разбитый на три голоса как канон. Необходимо, чтобы три актера читали его по несколько раз с головокружительной быстротой. Поначалу техническая трудность поглощает все внимание актеров, затем постепенно, по мере преодоления трудностей их просят раскрывать смысл, не нарушая жесткой формы. Из-за скорости и механического ритма это представляется невыполнимым: актер лишается возможности использовать свои обычные выразительные средства. Затем он внезапно разрушает барьер и тогда понимает, как много свободы скрывается в недрах самой жесткой дисциплины.

Другой пример — взять слова «Быть или не быть — вот в чем вопрос»^{cvi} и раздать их восьми актерам по слову каждому. Актеры стоят тесным кругом и пытаются произносить слова друг за другом, стремясь создать живую фразу. Это настолько сложно, что даже самый несговорчивый актер убеждается, насколько он глух и невосприимчив по отношению к своему соседу. И когда после продолжительной работы фраза внезапно зазвучит, все испытывают трепетное ощущение свободы, на мгновение ока они вдруг увидят, что означает возможность групповой игры и какие в ней заключены трудности. Упражнение можно разрабатывать дальше, заменяя глагол «быть» другими с той же степенью утверждения или отрицания, и, наконец, можно звуками или жестами заменить одно слово или даже все и тем не менее попытаться сохранить живой драматический порыв всех участников этого опыта.

Цель подобных упражнений — довести актеров до такого состояния, при котором, если один делает что-то непредвиденное, но достоверное, остальные подхватывают это и отвечают на том же уровне. Это и есть ансамблевое исполнение или, выражаясь языком театра, ансамблевое творчество. Совершенно неправильно было бы думать, что упражнения — это школа, необходимая актеру только на определенном этапе его развития. Актер, как и любой художник, подобен саду, так что бесполезно было бы пытаться выполоть в нем сорняки раз и навсегда. Сорняки постоянно растут — это совершенно естественно, и их приходится удалять, что тоже не только естественно, но и необходимо.

Актеры должны учиться менять выразительные средства. Они должны уметь отбирать. Заголовок Станиоля некого «Создание характера»^{cvi} вводит в заблуждение: характер не статичен и его нельзя выстроить, как стену.

Репетиции не ведут прямым путем к премьере. Некоторым актерам это крайне трудно понять — особенно тем, которые гордятся своим мастерством. Для посредственных актеров процесс создания характера происходит

следующим образом: в самом начале наступает мучительный момент: «Что произойдет на этот раз? Я уже сыграл много удачных ролей, но прилет ли вдохновение и сегодня?» Такой актер появляется на первой репетиции, охваченный ужасом, но постепенно его стандартные приемы заполняют вакуум, порожденный страхом. По мере того как он «открывает» прием создания каждого отрывка, он закрепляет его, испытывая облегчение оттого, что снова избежал катастрофы. Так что в день премьеры хотя он и нервничает, но его нервы — это нервы меткого стрелка, который уверен, что может попасть в цель, но боится, что ему не удастся попасть в десятку в присутствии друзей.

По-настоящему творческий актер испытывает совсем иного рода и гораздо более глубокий ужас в день премьеры. Во время репетиции он все время занимался чертами характера, которые он постоянно ощущает как частности, гораздо менее значительные, чем сама правда, так что, будучи честным художником, он оказывается вынужденным бесконечно что-то отвергать и что-то начинать заново. Творческий актер всегда готов отказаться от застывших форм на последней репетиции, потому что именно с приближением премьеры его творение как бы освещается мощным прожектором и он видит его жалкую несостоятельность. Этот актер также стремится сохранить все, что ему удалось найти, он тоже хочет во что бы то ни стало избежать травмы, появившись перед публикой голым и неподготовленным, хотя именно таким он и должен быть. Он должен уметь все ломать и отказываться от результатов, даже если новые окажутся не лучше. Это легче удастся французским актерам, чем английским, поскольку по темпераменту они больше готовы воспринимать мысль, что все никуда не годно. И это единственный путь, каким может родиться на сцене живой человек, вместо того чтобы оказаться искусственно сконструированным. Роль, которая создана, каждый вечер одна и та же — разве что со временем она еще медленно покрывается эрозией. Для того чтобы роль, которая родилась, оставалась всегда одинаковой, она должна быть заново рожденной, что и делает ее всегда разной. Безусловно, когда мы говорим о долго идущих спектаклях, попытка ежедневного воссоздания становится мучительной и почти невыносимой, так что в результате опытный творческий актер вынужден вернуться назад и обратиться ко второму уровню, именуемому техникой.

Я ставил пьесу с таким совершенным актером, как Альфред Лант^{cvi}. В первом акте он должен был сидеть на скамейке. На репетиции он предложил в качестве жизненной реалии снимать ботинок и потирать ногу. Затем он добавил к этому вытряхивание ботинка, прежде чем он снова наденет его. Однажды, когда мы были на гастролях в Бостоне, я проходил мимо его уборной. Дверь была приоткрыта. Он готовился к спектаклю, но я понял, что он ждет меня. Он взволнованно поманил меня. Я вошел в уборную, он прикрыл дверь, пригласил меня сесть. «Я хочу сегодня кое-то попробовать, — сказал он. — Но только если вы согласитесь. Я вышел сегодня погулять и вот что нашел». Он протянул ладонь. На ней лежали два крохотных камушка. «В этой сцене, где я вытряхиваю ботинок, — продолжал он, — меня всегда беспокоило, что из ботинка ничего не вываливается. Так что я решил попробовать положить туда камушки. Когда я стану вытряхивать, видно будет, как они упадут и будет

слышен звук падения. Что вы на это скажете?» Я признал, что это блестящая мысль, и его лицо просияло. Он посмотрел с нежностью на эти два камушка, потом взглянул на меня — внезапно выражение его лица изменилось. Долгое время он озабоченно разглядывал камушки. «Как вы думаете, не лучше ли будет один?»

Самая тяжелая задача для актера — быть одновременно искренним и оставаться отстраненным; в актера вбивают обычно, что искренность — это все, что от него требуется. Своими моральными обертонами это слово вызывает большое замешательство. В некотором смысле самая сильная особенность брехтовских актеров — это степень их «неискренности». Только через свою отстраненность актер сможет увидеть собственные штампы. В слове «искренность» кроется опасная ловушка. Прежде всего молодой актер обнаруживает, что его работа столь изнурительна, что требует от него определенных навыков. Например, его должны услышать, его тело должно повиноваться его желаниям, он должен стать хозяином согласованных действий, а не рабом случайных ритмов. Поэтому он ищет технические средства и вскоре усваивает определенные навыки. Постигание приемов очень скоро может стать предметом гордости актера и одновременно завести его в тупик. Оно становится мастерством ради мастерства, а не проявлением искусства — иными словами, искусство становится неискренним. Молодой актер, наблюдающий неискренность ветерана, испытывает отвращение. Он ищет искренности. Искренность — слово отягощенное. Как и «чистота», оно несет в себе детские ассоциации с добродетелью, порядочностью, правдивостью. Оно представляется идеалом, целью более достойной, чем постоянное совершенствование техники, а поскольку искренность — это чувство, каждый всегда может сказать, когда он чувствует, что он искренен. Можно найти свою дорогу к искренности путем эмоциональной отдачи, приверженностью чему-нибудь, правдивостью и, наконец, как говорят французы, «нырянием в холодную воду». К сожалению, из этого иногда рождается самая скверная манера игры. Когда речь идет о других искусствах, как бы глубоко ни шло погружение в процесс творчества, всегда есть возможность отойти в сторону и посмотреть на результат. Когда художник отходит от холста, в работу включаются новые органы чувств, которые могут предупредить его о допущенных излишествах. У тренированного пианиста голова физически меньше занята, чем пальцы, так что, как бы он «далеко ни уносился» музыкой, его ухо сохраняет свою долю независимости и способность к объективному контролю. Актерская игра во многом уникальна по своим трудностям, поскольку актеру приходится пользоваться вероломным, изменчивым и загадочным материалом — самим собой. От него требуют, чтобы он был целиком захвачен, но оставался на расстоянии — отстранен, но без отрешенности. Он должен быть искренним и должен быть неискренним: он должен научиться быть искренне неискренним и лгать с абсолютной правдивостью. Это почти невозможно, но это очень существенно, и об этом легко забывают. Слишком часто актеры — и это не их вина, но тех мертвых школ, которыми наполнен мир, — строят свою работу на объедках доктрины.

Великая система Станиславского, которая впервые подошла к искусству исполнения с точки зрения науки и знаний, принесла столько же пользы, сколько и вреда многим молодым актерам, которые неверно прочли ее в деталях, сумев извлечь из нее только ненависть к доктрине. После Станиславского равные ему по значению работы Арто, прочитанные наполовину, а понятые на $\frac{1}{10}$ вызвали наивное убеждение, что эмоциональная отдача и решительное самовыявление — вот и все, что имеет значение. В наше время это вдобавок подкрепляется плохо переваренными и превратно понятыми положениями Гротовского. Теперь существует новая форма искреннего исполнения, которая состоит в том, что все надо пропускать через свое тело. Это разновидность натурализма. Актер натуралистической школы искренне стремится имитировать переживания и поступки людей в окружающем его мире и именно так проживать роль. Следуя новой форме натурализма, актер точно так же отдает себя всего, пытаясь при этом избежать натуралистичности. Это самообман. Только из-за того, что театр, с которым он связан, находится на другом полюсе от старомодного натурализма, он полагает, что и ему удалось уйти далеко от этой презираемой им манеры. На самом же деле он подходит к картине собственных переживаний с тем же самым убеждением, что каждая деталь ее должна быть воспроизведена с фотографической точностью. Результат часто бывает расплывчатым, вялым, неубедительным.

Существуют группы актеров, в частности в США, воспитанных на Жене и Арто и презирающих все формы натурализма. Они бы пришли в негодование, если бы их назвали актерами натуралистической школы, но именно это ставит пределы их творческим возможностям. Включиться в действие всеми фибрами своего существа — в этом состоит общее вовлечение, но подлинное искусство требует другого и нуждается в более скупых, а подчас и вовсе иных формах выражения. Для того чтобы понять это, следует помнить, что наряду с эмоциональностью всегда возникает потребность в интеллектуальном постижении, которое не существует само по себе, но которое следует развивать как инструмент отбора. Возникает необходимость известного отстранения, в частности следования формам, которые не всегда легко объяснить, но которым приходится подчиняться. Например, актеры должны играть, драку с большой отдачей и неподдельной силой. Каждый исполнитель готов к сценам смерти и проводит их с такой непосредственностью, что едва ли успевает осознать, что, в сущности, ему ничего не известно о смерти.

Во Франции актер, являясь на прослушивание, просит, чтобы ему показали самый эмоционально окрашенный отрывок, и без всяких колебаний окунается в него, чтобы продемонстрировать свое искусство. Исполняя классическую роль, тот же французский актер накачивает себя за кулисами, а затем бросается на сцену. Свой успех или провал он измеряет степенью эмоциональной отдачи, достиг ли его внутренний заряд максимальной силы, а от этого приходит вера в наитие, в вдохновение и т. п. Его слабость в том, что таким путем он пытается играть обобщения. Я имею в виду, что в «сердитой» сцене он приходит в состояние разгневанности или, скорее, заряжает себя гневом, и этот заряд

механически движет им на протяжении всей сцены. Это придает ему определенную силу и даже временами некоторую гипнотическую власть над публикой, но власть эта ошибочно рассматривается как «возвышенная» и «трансцендентальная». На самом деле такой актер становится рабом своей страсти, и он не в состоянии выйти из нее, даже если пустяковое изменение в тексте потребует от него чего-нибудь нового. В монологе, в котором элементы бытовой речи переплетаются с возвышенными, он произносит все с одинаковым пафосом так, словно все слова в равной степени исполнены значения. Именно в силу этой негибкости актеры выглядят глупыми, а напыщенное исполнение лишает созданный актером характер внутренней естественности.

Жан Жене мечтает, чтобы театр вырвался за пределы банальности, и он написал ряд писем Роже Блену^{сix}, когда тот работал над постановкой «Ширм», убеждая его направлять актеров в сторону «лиризма». Это звучит хорошо теоретически. По что такое «лиризм»? Что означает неординарная манера игры? Предполагает ли она особый голос, напыщенные манеры? Актеры классической школы произносили слова как бы нараспев. Можно ли это считать превращением традиций в реликвию? В какой момент поиск формы оборачивается принятием искусственности? Для нас это сейчас одна из самых сложных проблем, и, до тех пор пока мы сохраним необъяснимое убеждение, что гротесковые маски, утрированный грим, иератические костюмы, декламация, балетная пластика до некоторой степени «ритуальны» в своей сущности, а следовательно, лиричны и глубоки, мы никогда не избежим традиционных путей в театре.

Все, что угодно, может послужить средством для выражения чего-нибудь, но нет такого универсального средства, с помощью которого можно было бы выразить все. Каждое действие по-своему достоверно, и каждое действие аналогично чему-то еще. Я комкаю кусок бумаги. Действие само по себе закончено. Я могу появиться на сцене, и то, что я делаю, не должно выходить за рамки того, что происходит в данный момент. Но это также может быть метафорой. Каждый, кто видел, как Патрик Мейджи^{сх} медленно рвет на куски газету точно так, как в жизни, и все-таки совершенно по-особому в «Дне рождения»^{сxi} Пинтера, поймет, что я имею в виду. Метафора — это знак и одновременно иллюстрация; таким образом, это элемент языка. Тон речи, ритмическое построение ее — это языковые элементы, выполняющие разные задачи. Ничто зачастую не выглядит так ужасно, как хорошо обученный актер, читающий стихи. Существуют, конечно, академические законы просодии, и они помогают актеру уяснить какие-то вещи на определенной стадии его развития, но в конце концов он должен понять, что ритмы каждого образа так же четки и неповторимы, как отпечатки пальцев. Затем ему предстоит усвоить, что каждая нота музыкальной грамоты чему-то соответствует — но чему именно? Это тоже он должен установить сам.

Музыка — это язык незримого, посредством которого «ничто» внезапно обретает форму: ее нельзя увидеть, но зато можно ощутить. Декламация — не музыка, и все-таки это нечто, отличающееся от обыкновенной речи. Карл

Орф^{схii} поставил греческую трагедию в сопровождении ударных инструментов, используя приподнятость ритмической речи, и результат оказался более чем поразительной.

По существу, она отличалась и от трагедии, которую произносят, и от той, которую поют. Это было нечто совсем иное. Мы не можем отделить структуру и звук лировского «навек, навек, навек и т. д.» от его смысловых значений, и мы не можем выделить лировское «чудовищная неблагодарность», не увидев сразу, как короткая протяженность стихотворной строки насыщает особым ударением слога. За словами «чудовищная неблагодарность» скрывается волнение. Фактура языка здесь сходна с бетховенским построением звуков. В то же время это не музыка, ибо эти звуки неотделимы от смысла. Стихи обманчивы.

Мы проделали как-то упражнение, взяв из Шекспира сцену прощания Ромео и Джульетты и пытаясь (искусственно, конечно) распутать переплетение различных стилей.

Сцена звучит так:

Джульетта.

Ты хочешь уходить? Но день, не скоро;
То соловей — не жаворонок был,
Что пением смутил твой слух пугливый,
Он здесь всю ночь поет в кусте гранатном.
Поверь мне, милый, то был соловей.

Ромео.

То жаворонок был, предвестник утра, —
Не соловей. Смотри, любовь моя, —
Завистливым лучом уж на востоке
Заря завесу облак прорезает.
Ночь тушит свечи: радостное утро
На цыпочки встает на горных кручах.
Уйти — мне жить; остаться — умереть.

Джульетта.

Нет, то не утра свет — я это знаю:
То метеор от солнца отделился,
Чтобы служить тебе факелоносцем
И в Мантую дорогу озарить.
Побудь еще, не надо торопиться.

Ромео.

Что ж, пусть меня застанут, пусть убьют!
Останусь я, коль этого ты хочешь.
Скажу, что бледный свет — не утра око,
А Цинтии чела туманный отблеск,
И звуки те, что свод небес пронзают
Там, в вышине, — не жаворонка трель
Остаться легче мне — уйти нет воли,
Привет, о смерть! Джульетта хочет так.
Ну что ж, поговорим с тобой, мой ангел:
День не настал, есть время впереди.

Актеров попросили выбрать только те строчки, которые они могли бы играть о реальной ситуации, слова, которыми они могли бы непринужденно пользоваться в фильме. Из этого получилось следующее:

Джульетта.

Ты хочешь уходить? Но день не скоро.
То соловей (*пауза*), не жаворонок (*пауза*) был.

Ромео.

То жаворонок был (*пауза*), не соловей.
Смотри, любовь моя (*пауза*), уйти — мне
жить, остаться — умереть.

Джульетта.

Нет, то не утра свет; (*пауза*) побудь
еще. Не надо торопиться.

Ромео.

Что ж, пусть меня застанут, пусть убьют.
Останусь я, коль этого ты хочешь (*пауза*).
Привет, о смерть! Джульетта хочет так.
Ну что ж, поговорим с тобой,
мой ангел. День не настал, есть
время впереди^{cxiii}.

Затем актеры сыграли это как реалистическую сцену из современной пьесы, полную живых пауз: отобранные слова произноси громко вслух, а пропущенные слова — тихо про себя, чтобы установить неодинаковую длину пауз. Получившийся из этого фрагмент был бы хорош для кинематографа, поскольку отрывки диалога, соединенные между собой ритмом пауз неравной

продолжительности, в фильме были бы подкреплены крупными планами и прочими немymi изобразительными средствами.

Как только было проделано это грубое вычленение, стало возможно и обратное; играть вырезанные куски так, словно они не имеют ничего общего с нормальной речью. Затем можно было экспериментировать с ними разными путями — превращал их в звуки или в движения до тех пор, пока актерам не становилось абсолютно ясно, что в каждой речевой строке существует несколько стержней разговорной речи, на которые наматываются не высказанные вслух мысли и чувства, выраженные в свою очередь словами другого порядка. Это изменение манеры от разговорной к стилизованной столь неуловимо, что его трудно заметить, не будучи подготовленным. Когда актер принимается за монолог, пытаясь найти для него форму, он должен помнить, что не так-то просто установить, что музыкально, а что ритмично. Для актера, играющего Лира в сцене грозы недостаточно начать чтение с рывка, рассматривая его монолог как великолепные раскаты грозовой музыки. Нет также никакого смысла произносить эти слова приглушенно на том основании, что это внутренний монолог Лира. Отрывок стиха можно рассматривать, скорее, как формулу со многими характеристиками — код, в котором каждая буква несет функцию. В грозовых монологах взрывные согласные — для того, чтобы походить на громовые раскаты, имитировать дождь и ветер. Но согласные — это еще не все: внутри этих грохочущих букв кроется смысл, смысл, который в постоянном движении, смысл, который зависит от его носителей, образов. Таким образом, «лей, дождь как из ведра и затопи»... — это одно, а «в прах развеи прообразы вещей и семена людей неодаренных!» — совсем иное. Для того чтобы написать это так сжато, нужна непревзойденная степень мастерства: любой громкогласный актер может прокричать обе строки на одном уровне, но подлинный художник должен не только донести до нас с абсолютной леностью образ в духе Иеронима Босха^{cxiv} — Макса Эрнста^{cxv} во второй строке, где говорится о небесах, низвергающих семена, но должен изобразить это и в контексте лировской ярости.

Он снова увидит, что в стихе большое значение придается словам «людей неблагодарных», и это станет для него ремаркой, извлеченной из самого Шекспира. Он это почувствует и начнет искать ритмический строй, который позволит придать этим словам силу и все более, длинной строки, и тогда на общем плане человека и бурю вспыхнет крупным планом непоколебимая его убежденность в людской неблагодарности. В отличие от крупного плана в кино этот вид смыслового крупного плана освобождает нас от сосредоточивали внимания исключительно на самом человеке. В работу включается весь комплекс наших ощущений, и мысленно мы ставим «людей неблагодарных» и над Лиром, и над самим миром, его и нашим одновременно.

Мы должны уметь руководствоваться здравым смыслом особенно в том случае, когда правильно найденный прием звучит напыщенно и фальшиво. «Хотите виски» — содержание этой фразы лучше передается разговорной интонацией, чем нараспев. «Хотите виски» — эта фраза имеет одно измерение, один вес и выполняет одну функцию. Однако в «Мадам Баттерфляй» эти слова

поются, и эта одна фраза Пуччини сделала нелепой всю оперу. «Обедать» в сцене Лира с рыцарями похоже на «хотите виски». Исполнители роли Лира часто декламируют эту фразу, привнося искусственность в пьесу, в то время как Лир в момент произнесения этих слов не участник поэтической трагедии, он просто человек, требующий, чтобы подали обед. Обе эти строчки: и «людей неблагодарных» и «обедать» взяты из трагедии Шекспира, но требуют совершенно различных стилей исполнения.

На репетиции форма и содержание иногда рассматриваются вместе, иногда врозь. Подчас исследование формы может неожиданно раскрыть для нас смысл, диктующий ее, а иногда подробное изучение содержания дает нам свежее чувство ритма. Режиссер должен искать то место, где актер запутался в своих решениях, и здесь он должен помочь актеру преодолеть трудности. Все это — диалог и танец режиссера и актера. Танец — это, конечно, метафора, вальс режиссера, актера и текста. Движение идет по кругу, и, кто ведет, зависит от того, где вы находитесь. Режиссер поймет, что ежеминутно требуются новые средства. Он прилет к выводу, что в любой репетиционной технике есть свой смысл, но не бывает приемов, которые могли бы охватить все. Следуя законам севооборота, он удостоверится, что такие источники, как разъяснение, логика, импровизация, вдохновение, довольно быстро иссякают, и тогда он начнет передвигаться от одного к другому. Он убедится, что мысль, эмоцию и тело как будто нельзя разъединить и тем не менее часто требуется искусственное расчленение. Некоторые актеры не реагируют на разъяснения, а другие — наоборот. Все это меняется раз от разу, и в один прекрасный день совершенно неожиданно именно неинтеллектуальный актер поймет режиссера через слово, а интеллектуальный — через показ.

На ранних репетициях импровизация, обмен ассоциациями и воспоминаниями, чтение написанного материала, изучение документов, относящихся к эпохе, просмотр фильмов и произведений живописи — все помогает каждому в отдельности проникнуться содержанием пьесы. Ни один из этих методов сам по себе много не значит — каждый только стимул. В пьесе «Марат / Сад», когда возникали кинетические образы безумия и завладевали актером, а он, импровизируя, отдавался им, остальные наблюдали и делали замечания. Так постепенно родилось правдивое изображение, непохожее на те стандартные приемы, которые непременно имеются в арсенале каждого актера для сцен сумасшествия. Затем, когда исполнителю удалась имитация сумасшествия, удовлетворившая его коллег своей кажущейся правдивостью, ему пришлось столкнуться с новой проблемой. Он мог бы воспользоваться образом, почерпнутым из собственных наблюдений, но пьеса написана о безумии 1808 года, то есть до наркотиков, до лечения, когда общество иначе относилось к душевнобольным, а те в свою очередь по-другому реагировали на это и т. д. Чтобы показать это, актер не располагал внешней моделью — он воспринимал лики Гойи^{cxvi} не как образы для подражания, но, скорее, как стимулы, подтверждавшие его веру в необходимость идти на поводу у самых настойчивых внутренних импульсов. Он должен был целиком подчиниться этим внутренним голосам и на свой страх и риск отказаться от внешних

образцов. Ему приходилось постоянно поддерживать в себе состояние одержимости.

По мере того как ему это удавалось, перед ним вставала новая трудность: его ответственность перед пьесой. И дрожь, и крики, и вся искренность мира не сдвинут постановку с места. Актер должен произносить слова если он создаст образ, не способный их сказать, его работа окажется никуда не годной. Так что актер в процессе работы сталкивается с двумя противоположными проблемами. Есть соблазн пойти на компромисс — несколько ослабить импульсы образа, чтобы они отвечали потребностям сцены. Но истинная его задача состоит в обратном — сделать образ живым и действенным. Как? Именно здесь возникает потребность в интеллекте. Бывает, что необходимо анализировать, изучать историю и документы, а бывает, что нужно кричать, реветь, кататься по полу. Бывает, что появляется возможность передышки, развлечений, а иногда необходима тишина, дисциплина и полная сосредоточенность. Перед первой репетицией с нашими актерами Гротовский попросил подмести пол и убрать из комнаты одежду и все личные вещи. Затем он сел за стол, обращаясь к актерам с большого расстояния, не позволяя ни разговаривать, ни курить. Такая напряженная обстановка создала определенную творческую атмосферу. Когда читаешь книги Станиславского, видишь, что некоторые вещи говорятся специально для того, чтобы настроить актера на серьезный лад, но подавляющее большинство театров относится к этому небрежно. Однако подчас ничто не раскрепощает больше, чем отсутствие церемоний и отказ от надуманных форм общения. Бывает, что необходимо все внимание сосредоточить на одном актере, а иногда коллективный процесс требует прекратить индивидуальную работу. Не обязательно разрабатывать каждую деталь. Обсуждение любого возможного варианта со всеми участниками чересчур замедляет репетицию и может оказаться пагубным для работы в целом. В этом случае режиссер обязан обладать чувством времени, он должен ощущать ритм процесса и очень точно соблюдать его в каждый отдельный момент. Иногда бывает необходимо обсудить общее направление пьесы, но наступает время, когда о нем следует забыть, обращая внимание только на то, что может быть раскрыто через непринужденное веселье, экстравагантность, легкомыслие. Бывает период, когда никого не должен беспокоить конечный результат. Я не терплю присутствия посторонних людей на репетициях, потому что считаю эту работу сугубо интимной, закрытой: актеров не должно огорчать, что они глупо выглядят или допускают ошибки. Многие в репетициях непостижимо для постороннего — эксцессы не только бывают дозволены, но иногда и спровоцированы, к удивлению и негодованию труппы, пока не настанет момент всему этому положить конец. И тем не менее даже в период репетиций приходит день, когда присутствие посторонних людей необходимо, когда те из присутствующих, чьи лица, казалось бы, выражают недоброжелательность, могут вызвать новое напряжение в работе, а напряжение в свою очередь — новый подъем. В процессе репетиций неизбежно должны меняться формы работы. И еще одно требование к режиссеру: он должен безошибочно почувствовать тот момент, когда исполнители, упоенные

собственным талантом и взвинченные процессом творчества, теряют из виду саму пьесу. В одно прекрасное утро работа в корне меняется: самым важным становится результат. Шутки и вольности безжалостно устраняются, все внимание обращено на спектакль, на манеру произнесения текста, на исполнение, технику, дикцию, контакт с публикой. Глупо было бы режиссеру вставать на позицию доктринера, то есть либо употреблять технические термины, говоря о темпе, полноте звучания и т. д., либо вовсе избегать таких понятий, поскольку они антихудожественны. Режиссеру ничего не стоит оказаться завязшим в системе. Наступает такой момент, когда разговор о темпе, точности, дикции оказывается единственно важным, «Быстрее», «продолжайте так же», «скучно», «меняйте темп», «ради бога» становится единственно понятным для актеров языком, тогда как еще неделю назад такие устаревшие термины могли свести на нет весь процесс творчества.

Чем глубже актер вникает в стоящую перед ним задачу, тем больше указаний он обязан отобрать, воспринять и выполнить одновременно. Он должен мобилизовать свое подсознание, целиком подчинив его требованиям рассудка. Результат в целом неделим. Однако эмоций постоянно высвечивается интеллект, так что и зритель, на которого воздействовали то убеждением, то натиском, то отчуждением, заставляя его менять оценки, в результате испытывает нечто в равной степени неделимое. Катарсис никогда не может быть просто эмоциональным очищением: он должен быть обращен к человеку в целом.

На спектакль, если он состоится, попадают двумя путями — через фойе и через выход на сцену. Являются ли они, выражаясь метафорически, связующими звеньями либо символизируют разобщенность? Если сцена связана с жизнью, если публика связана с жизнью, тогда нужен и свободный доступ в театр, задача которого — упростить переход из внешнего мира к месту встречи. Но раз театр, по сути, искусствен, тогда выход на сцену напоминает актеру, что он не только попадает в особый мир, требующий костюма, грима, перевоплощения, но что и публика тоже одевается специально для того, чтобы вырваться из будничной жизни и по красному ковру пройти в святилище. И для актеров, и для зрителей это в равной степени справедливо, поскольку в том и другом случаях речь идет о совершенно различных возможностях, связанных с разными социальными условиями. Единственное, что объединяет все виды театра, — потребность в публике. И это не просто трюизм: в театре публика завершает акт творчества. Когда речь идет о других видах искусства, художник может возвести в принцип идею работы для самого себя. Как бы ни было велико его чувство социальной ответственности, он всегда может сказать, что лучшим критерием ему служит собственное чутье, и, если он испытывает удовлетворение, оставшись наедине с завершенной работой, есть надежда, что и другие тоже будут испытывать от нее удовлетворение. В театре дело обстоит иначе вследствие того, что невозможно одному окинуть последним взглядом завершенную работу. Пока не появилась публика, работа не закончена. Ни автор, ни режиссер даже в момент приступа мании величия не захотят представления для самих себя. Даже упивающийся собой актер не захочет

играть для себя, для зеркала. Для того чтобы автор или режиссер работали, только сообразуясь с собственным вкусом и на основе собственных суждений, они должны работать почти что для себя на репетиции и уж только для себя, будучи окруженными плотной стеной зрителей. Я думаю, что каждый режиссер согласится, что его собственный взгляд на свою работу полностью меняется, когда он находится среди зрителей.

Странное чувство испытываешь на премьере поставленного тобой спектакля. Еще накануне, сидя на прогоне, вы были убеждены, что такой-то актер играет хорошо, что такая-то сцена интересно решена, движения изящны, а весь отрывок полон четкого смысла. Теперь же в окружении публики часть тебя самого реагирует вместе с ней, поэтому твое «я» говорит: «Мне скучно», «Это уже было», «Если она еще раз поведет себя так же многозначительно, я сойду с ума» или «Я вообще не понимаю, что они хотят этим сказать». Даже если принять во внимание сверхнервное напряжение премьеры, что же все-таки на самом деле происходит, чтобы настолько изменилось отношение режиссера к собственной работе? Я думаю, что, помимо всего прочего, это вопрос последовательности развивающихся событий. Позвольте пояснить это на одном примере. В первой сцене пьесы девушка встречает своего возлюбленного. Она репетировала этот отрывок очень мягко, очень правдиво и нашла форму простого, интимного обращения, которое тронуло всех — но вне контекста. Перед лицом публики стало совершенно ясно, что предшествующие слова и поступки никак этого не подготовили. Публика же была занята тем, что следила совсем за другими линиями, относящимися к другим персонажам и событиям, — и вдруг ей показали молодую актрису, что-то невнятно бормочущую молодому человеку. В более позднем эпизоде, когда по ходу действия на сцене воцарилась бы тишина, это бормотание оказалось бы на месте — здесь же оно прозвучало бесформенно, намерения оказались расплывчаты и неясны.

Режиссер пытается держать в голове картину спектакля в целом, но репетирует отрывками, и, даже когда наступает прогон, он неизбежно воспринимает их как части единого целого. Но когда присутствует публика, заставляющая его реагировать вместе с ней, это видение пьесы в целом улетучивается, и впервые он получает впечатление от спектакля в надлежащей временной последовательности одно за другим. Ничего удивительного, что все тогда выглядит по-другому.

Именно поэтому каждый экспериментирующий художник обеспокоен всеми сторонами взаимосвязи с аудиторией. Размещая по-разному публику, он пытается выявить для себя новые возможности. Авансцена, арена, залитый светом театр, тесный саран или комната — само по себе это уже по-разному окрашивает событие. Но разница может оказаться чисто внешней: более глубокое различие возникает тогда, когда актер способен сообразоваться с меняющимися внутренними взаимоотношениями со зрителем. Если актеру удастся завладеть вниманием зрителя, ослабив тем самым его оборону, а затем убедить его согласиться с совершенно неожиданным решением — тогда зритель становится более активным. Это активность, которая не нуждается в

проявлениях. Публика, которая мгновенно реагирует на происходящее, может показаться активной, но на деле такого рода активность мнимая. Подлинная активность может оставаться невидимой.

От всех других искусств театр отличает отсутствие незыблемых устоев. И тем не менее к этому подвижному явлению легко применяют (в силу критической привычки) некие застывшие критерии и правила. Как-то мне довелось в английском провинциальном городке Стоук-он-Трент смотреть спектакль «Пигмалион»^{cxvii}, поставленный в театре-в-круге. Благодаря оживленным актерам, красивому помещению, веселой аудитории по-новому засверкали самые блистательные куски пьесы. Она «шла» великолепно. Публика непосредственно принимала участие в действии. Спектакль казался воплощением совершенства. Однако все актеры были слишком молоды для своих ролей: грим был очень грубый, а седина нарисована прямо на волосах. Если бы каким-то чудом их удалось перенести в этот момент в Лондонский Вест-Энд, в типично лондонский театр, заполненный лондонскими зрителями, спектакль прозвучал бы крайне неубедительно, а публика осталась бы недовольной. Но это вовсе не означает, что лондонский стандарт лучше или выше провинциального. Скорее, наоборот. Потому что маловероятно, чтобы где-нибудь в Лондоне в этот вечер театральная температура поднималась бы так же высоко, как в Стоуне. Но такие вещи никогда нельзя сравнивать. Никогда нельзя устраивать тест для гипотетического «если бы», когда речь идет не об актерам или пьесе, а обо всем спектакле в целом.

В Театре жестокости объектом нашего изучения стала отчасти сама публика, и наше первое публичное представление оказалось в этом смысле интересным экспериментом. Публика, пришедшая на «экспериментальный» вечер, принесла с собой то смешанное чувство снисходительности, игривости и легкого неодобрения, которой вызывает обычно слово «авангард». Мы показали ряд отрывков. Наша собственная задача была чисто эгоистической — нам хотелось посмотреть, как в условиях спектакля выглядят некоторые из наших экспериментов. Мы не дали публике ни программы, ни списка авторов, ни названий, никакого комментария к происходящему.

Программу открывала трехминутная пьеса Арто «Струя крови», в которой Арто было больше, чем у самого Арто, поскольку его диалог мы полностью заменили восклицаниями. Часть публики сидела как замороженная, часть хихикала. Мы-то ставили пьесу как серьезную. Затем показали маленькую интерлюдия, которую сами мы рассматривали как шутку. Теперь уже публика была в замешательстве: весельчаки не знали, продолжать ли им смеяться; настроенные всерьез и не одобрявшие смеха своих соседей в свою очередь недоумевали. По мере того как представление продолжалось, напряжение росло. Когда Гленда Джексон^{cxviii} сняла с себя все, как того требовала ситуация, наступило напряжение первого рода: теперь, очевидно, от спектакля можно было ожидать всего. Мы имели возможность наблюдать, насколько аудитория не подготовлена к сиюминутным оценкам происходящего. На втором спектакле напряжение несколько ослабло. Критических статей не появилось, а я не думаю, чтобы многие из пришедших на второе представление были заранее

подготовлены друзьями, побывавшими здесь накануне. И тем не менее публика уже не испытывала такого напряжения. Я полагаю, что, скорее всего, в работу вступили новые факторы. Зрители знали, что этот спектакль уже игрался, и сам факт, что ничего не появилось в газетах, был сигналом безопасности. По всей видимости, ничего ужасного в театре не происходило. Окажись кто-нибудь из зрителей ранен или подожги мы здание, это напечатали бы на первой полосе. Отсутствие новостей — хорошие новости. По мере того как спектакль продолжал идти, распространился слух, что он состоит из импровизаций, нескольких скучных отрывков, куска из Жене, мешанины из Шекспира и множества громких звуков. Так что аудитория уже появилась избранная, кое-кто, естественно, предпочел остаться дома. Постепенно зал заполняли только энтузиасты и убежденные насмешники. Когда в театре случается провал, на всех последующих представлениях зал заполняет маленькая аудитория, исполненная большого энтузиазма, и в последний вечер провалившегося спектакля всегда звучат одобрительные возгласы. Все влияет на поведение публики. Те, кто приходит в театр, невзирая на отрицательные отзывы, не тешат себя надеждой — они готовы ко всему, даже к самому худшему. Как правило, мы занимаем места в театре, уже имея про запас точные сведения, настраивающие нас на определенный лад еще до начала представления. По окончании спектакля мы автоматически встаем и выходим. Когда после спектакля «Мы» администрация предложила публике оставаться на своих местах в полной тишине, интересно было наблюдать, как это обидело одних и пришлось по вкусу другим. В самом деле, почему нужно выпихивать людей из театра сразу после окончания спектакля. В данном случае многие оставались сидеть молча минут десять и даже больше, а затем начали обмениваться впечатлениями. Мне представляется это более естественным и более здоровым завершением совместного опыта, чем тут же бросаться к выходу, разумеется в той мере, в какой это продиктовано не столько привычкой, сколько необходимостью.

Сегодня вопрос аудитории представляется самым важным и самым сложным. Мы пришли к выводу, что обычная театральная публика не самая эмоциональная и не слишком лояльная, так что пришлось начать поиски «новых» зрителей. Это вполне понятно, но в то же время довольно искусственно. Как правило, совершенно ясно, что чем моложе аудитория, тем более подвижна и свободна ее реакция. Вполне естественно, что от театра молодежь отпугивает то худшее, что в нем еще существует. Таким образом, меняя театральные формы с целью привлечения молодых, мы как бы сразу убиваем двух зайцев. На футбольных матчах и собачьих бегах легко заметить, что простая публика гораздо более непосредственна в своей реакции, чем та, называемая средняя прослойка. Так что, очевидно, имеет смысл завлекать простую публику простыми средствами.

Но эта логика легко опровергается. Простая публика, конечно, существует, и все-таки это нечто призрачное. Когда был жив Брехт, его театр заполняли интеллектуалы Западного Берлина. Помощь Джоан Литтлвуд тоже шла из Вест-Энда, и ей никогда не удавалось в трудные для нее времена просуществовать за

счет рабочей аудитории своего района^{схix}. Королевский Шекспировский театр устраивает выездные спектакли на заводах и в молодежных клубах (следуя примеру континента) для того, чтобы приобщить к театру те слои общества, которые, вероятно, никогда не переступали его порога, будучи убеждены, что театр существует не для них. Все это направлено на то, чтобы вызвать интерес, сломать барьеры, приобрести друзей. Это великолепная стимулирующая деятельность. Но за всем этим встает проблема, быть может, слишком опасная, чтобы ее поднимать, — чем в действительности идет торговля? Мы внушаем рабочему человеку, что театр — часть культуры, иными словами, часть содержимого большой новой корзинки с товарами, доступными сегодня для всех. За всеми попытками завлечь публику всегда кроется что-то покровительственное: «Вы тоже можете прийти сегодня вечером», и, как во всяком покровительстве, в нем прячется ложь. Ложь — в желании внушить, что подарок достоин того, чтобы быть принятым. Верим ли мы на самом деле в его ценность? Когда люди, остающиеся за пределами театра в силу классовой принадлежности или возраста попадают в него, достаточно ли преподнести им «высшее качество»? Национальные театры предлагают «высшее качество». В Метрополитен-опера^{схх} в Нью-Йорке в новом здании лучшие европейские певцы, подчиняясь палочке лучшего моцартовского дирижера и собранные лучшим продюсером, исполняли «Волшебную флейту». Чаша культуры была в данном случае переполнена до краев, поскольку, кроме музыки и исполнения, зрители получили возможность любоваться великолепной живописью Шагала. Согласно принятому взгляду на культуру, дальше, как говорится, идти некуда. Молодой человек, пригласивший девушку на «Волшебную флейту», достигает вершины того, что может предложить ему общество, выражаясь языком цивилизации. Билет «дефицитен» — но стоит ли того сам вечер? В некотором смысле все формы заманивания публики — это опасное жонглирование одним и тем же предложением — приходите принять участие в хорошей жизни, которая хороша оттого, что она должна быть хороша, поскольку нее в ней «высшего качества».

И это не изменится до тех пор, пока культура или любое из искусств остается придатком к жизни, вполне от нее отделимым, а раз отделимым, очевидно, необязательным. За такое искусство с полной отдачей борется только художник, для которого оно жизненно необходимо.

Когда речь заходит о театре, мы всегда возвращаемся к одному и тому же: совершенно недостаточно, чтобы в леи испытывали настоящую потребность писатели и актеры: он должен стать таким же необходимым публике. Так что в данном смысле это не только вопрос завлечения публики. Это более сложная проблема творчества, которое должно стать такой же настоящей потребностью, как вода и пища.

Подлинным примером потребности в театре мне представляется вечер психодрамы в сумасшедшем доме. Давайте посмотрим, что там происходит в этот момент. Существует маленькая община, ведущая размеренный, монотонный образ жизни. В определенные дни для некоторых ее обитателей происходит событие, нечто необычное, чего они ждут с нетерпением, — вечер

драмы. Когда они входят в комнату, где состоится вечер, они уже знают: что бы здесь ни случилось, это будет непохоже на то, что происходит во дворе, в саду, в комнате, где стоит телевизор. Все садятся в круг. Поначалу участники вечера бывают подозрительны, враждебны, неконтактны. Врач, отвечающий за вечер, берет инициативу в свои руки и предлагает пациентам называть темы. Вносятся предложения, их обсуждают, и постепенно выявляются темы, интересующие многих, темы, которые в буквальном смысле становятся точками их соприкосновения. Разговор мучительно развивается вокруг них, и доктор сразу же переходит к их драматизации. Каждый в круге получает свою роль, но это вовсе не значит, что он начинает играть. Некоторые действительно выходят вперед как протагонисты, тогда как другие предпочитают оставаться на месте и наблюдать, либо отождествляя себя с героем, либо следя за его действиями, одновременно критически и отрешенно.

Конфликт продолжает развиваться. Это настоящая драма, поскольку люди здесь будут действительно говорить о вопросах, волнующих их и всех присутствующих в той единственной форме, в какой эти проблемы оживают. Они могут смеяться. Могут плакать. Могут вообще не реагировать. Но за всем тем, что происходит в кругу этих так называемых умалишенных, скрыта очень простая, очень здоровая основа. Все они искренне хотят, чтобы им помогли избавиться от недуга, даже если и не знают, откуда придет помощь и какую форму она примет. Здесь мне хочется уточнить, что я вовсе не рассматриваю психодраму как вид лечения. Возможно, она вообще не дает прочных результатов. Но такое непосредственное событие всегда приводит к безошибочному результату. Спустя два часа после начала вечера отношения между присутствующими несколько видоизменяются вследствие того, что они все оказались втянутыми в происходящее. В результате возникает известное оживление, некоторое ощущение раскрепощенности, зарождаются контакты между людьми, казавшимися заколоченными наглухо. Когда они покидают комнату, они уже не те, какими были, когда входили в нее. Если даже то, что произошло, оказалось болезненно неприятным, возбуждены они в той же степени, как если бы умирали там от веселья. Ни пессимизм, ни оптимизм сами по себе ничего не значат: просто некоторые участники на какое-то время оказываются вернувшимися к жизни. Если же по выходе из комнаты все это улетучится, это тоже не имеет значения. Однажды вкусив такое состояние, они непременно захотят снова туда вернуться. Вечер драмы покажется им оазисом в пустыне их жизни.

Вот так я понимаю театр, который необходим: театр, в котором актер и зритель отличаются друг от друга только функционально, а не по существу.

Когда я пишу эти строки, я еще не представляю себе, каким путем произойдет обновление театра: реально ли это только в скромных пределах, маленькой общины или это возможно в масштабе большого театра в столичном городе. Удастся ли нам достичь тех же результатов, исходя из требований, продиктованных современной жизнью, каких достигли театры Глинденбурна^{сxxi} и Байрейта^{сxxii} в совершенно иных условиях, с позиции других идеалов? Иначе говоря, удастся ли нам тоже сформировать взгляды публики еще до того, как

она переступит порог нашего театра?

Театры Глинденбурна и Байрейта существовали в согласии с обществом, с классами, которым они угождали. Сегодня трудно себе представить, чтобы живой и нужный театр не конфликтовал с обществом, а воспевал узаконенные ценности^{сххiii}. И в то же время художник существует не для того, чтобы предъявлять обвинения, читать мораль, произносить речи, и меньше всего для того, чтобы поучать. Ведь он один из «них». Он действительно бросает вызов аудитории тогда, когда она готова бросить вызов самой себе. Он искренне радуется вместе со зрителями, становясь их рупором, когда у них есть основания для радости.

Если бы новые явления возникали прямо на глазах у публики и, если бы публика была готова к восприятию их, сцена и зрительный зал неизбежно столкнулись бы друг с другом. Случись это, капризное общественное мышление сосредоточилось бы вокруг наиболее важных мотивов жизни: некоторые серьезные задачи были заново продуманы, пересмотрены и переоценены. В этом случае разница между позитивным и негативным отношением, между оптимизмом и пессимизмом потеряла бы смысл.

В мире, где все так изменчиво и подвижно, поиск сам по себе автоматически становится поиском формы. Разрушение старых форм, экспериментирование с новыми, новые слова, новые отношения, новые пространства, новые здания — все это имеет отношение к одному и тому же процессу, и любая отдельная постановка — это не что иное, как одиночный выстрел в невидимую цель. Глупо сегодня ожидать, что некий спектакль сам по себе, стиль или направление в работе приведут нас к тому, чего мы ищем. Театр не может развиваться только по прямой в мире, который движется не только вперед, но также в сторону и назад. Вот почему уже долгое время не существует единого стиля для театров мира, как это было в XIX веке.

Однако не все сводится только к движению, только к разрушению, только к моде. Существует и нечто незыблемо прочное. Возникают где-то спектакли массовой игры, рождается театр активно действующего зрителя, доказывающий нелепость искусственного деления на Неживой, Грубый и Священный. В этих редких случаях театр радости, катарсиса, праздника, театр эксперимента, театр единомыслия, живой театр — едины. Но вот спектакль окончен, прошло время, и нельзя восстановить его рабским подражанием — мертвое вползает заново, опять начинается поиск.

Каждое указание к действию высвобождает скрытую в нем инерцию. Возьмите священнейшее из искусств — музыку. Музыка — то единственное, что многих примиряет с жизнью. Многочасовое прослушивание музыки напоминает людям, что жить стоит, но в то же время притупляет чувство неудовлетворенности и тем самым подготавливает человека к принятию невыносимых сторон жизни. Или, к примеру, ошеломляющие рассказы о зверствах, фотографии пораженного напалмом ребенка — это самые жестокие проявления реальности, но они открывают зрителям глаза на необходимость действовать, которая в итоге несколько притупляется. Это происходит так, словно ощущение такой потребности одновременно и усиливается и

ослабляется. Что можно сделать?

В театре существует одно серьезное испытание. Когда представление окончено, что остается? Об удовольствии забывают, больше того — даже сильные ощущения исчезают. А все рассуждения теряют нить. Но когда ощущения и доводы используются для того, чтобы публика могла взглядеться в самое себя, тогда в сознании что-то воспламеняется. Событие опалает память, оставляя в ней очертание, вкус, след, запах — картину. Остается центральный образ пьесы, ее силуэт, и, если все элементы правильно сочетаются, этот силуэт и будет ее значением, эта форма станет сутью того, что она должна выразить. Когда спустя годы я думаю о самых сильных театральных впечатлениях, я нахожу отпечатавшимися в памяти: двух бродяг, сидящих под деревом^{cxxiv}, старую женщину, тянущую тележку^{cxxv}, танцующего сержанта^{cxxvi}, трех людей на диване в аду^{cxxvii} — или иногда след, оказавшийся более глубоким, чем сам образ. У меня нет надежды точно воспроизвести смысл, но такой след дает возможность восстановить цепь значений. Несколько часов смогли изменить мое отношение к жизни. Этого достичь трудно, но к этому следует стремиться.

Сам актер едва ли остается в шрамах от сильного напряжения. Любой актер после того, как он сыграл страшную, приводящую в трепет роль, одновременно и расслаблен и счастлив. Такое чувство, что человеку, несущему большую физическую нагрузку, полезно пропустить через себя сильные ощущения. Я убежден, что мужчине полезно быть дирижером оркестра, полезно быть трагиком. Как правило, они доживают до очень преклонного возраста. Но я понимаю также, что за это приходится расплачиваться. Материал, которым пользуешься, чтобы создавать этих воображаемых людей (после спектакля их сбрасываешь с себя так же легко, как с руки перчатку), — твоя собственная плоть и кровь. Актер все время растрчивает самого себя. Пользуясь будто бы своей эрудицией, будто бы своим интеллектом, он создает образы, которые перестают существовать, когда представление окончено. Возникает вопрос: удастся ли нам помешать публике испытать нечто подобное? Сохранят ли зрители ощущение катарсиса или же радостное сознание собствен него благополучия — тот предел, который им доступен? Здесь тоже возникает множество противоречий. Воздействие театра — в освобождении. Как смех, так и сильные переживания очищают организм, и в этом смысле они противоположны тому, что оставляет в памяти след, ибо всякое очищение связано с обновлением. И все же: так ли уж отличаются друг от друга воздействия, которые освобождают, и воздействия, в результате которых что-то остается? Не наивно ли полагать, что почти противостоят друг другу? Не правильнее ли будет сказать, что в процессе обновления все может повториться вновь?

Есть много розовощеких стариков и старух. Это те, у которых сохранилась удивительная энергия, но это большие дети: без морщинки на лице, веселые, радостные, так и не повзрослевшие. Есть и другие — не ворчливые и не дряхлые, но морщинистые, много испытавшие и тем не менее сияющие, обновленные. Даже молодость и старость могут накладываться друг на друга. Вопрос для старого актера состоит в том, удастся ли ему в искусстве, которое

так его обновляет, открыть для себя новые возможности? Для публики, счастливой и обновленной радостным вечером, проведенным в театре, вопрос заключается в том же самом.

Каковы дальнейшие возможности? Мы знаем, что может произойти быстрое освобождение. Может ли что-нибудь остаться?

Здесь вопрос снова упирается в зрителя. Захочет ли он изменения окружающих его условий? Захочет ли он чего-то иного в себе самом, в своей жизни, в жизни общества? Если нет, тогда ему не нужно, чтобы театр стал для него испытанием, чтобы он был увеличительным стеклом, прожектором или местом встречи.

С другой стороны, ему может понадобиться или что-то одно, или все сразу. В таком случае ему не только необходим сам театр — ему необходимо все, что он сможет в нем получить.

Таким образом, мы подходим к формуле, к уравнению, которое звучит так: театр — ППС. Для того чтобы расшифровать эти буквы, нам придется воспользоваться неожиданным источником. Во французском языке нет адекватных слов для перевода Шекспира. Но зато, как это ни странно, именно в этом языке мы находим три ежедневно употребляемых слова, в которых заключены проблемы и возможности театра.

Повторение, представление, соучастие. Слова имеют тот же смысл, что и английские. Но французское *répétition* еще отражает и механическую сторону процесса в отличие от английского *rehearsal*. Неделя за неделей, день за днем, час за часом практика приводит к совершенству. Это поденщина, зубрежка, дисциплина — скучное занятие, дающее хорошие результаты. Каждому спортсмену известно, что тренировка в конце концов вносит свои поправки. Повторение — творческий процесс, бывают эстрадные певцы, репетирующие песню по году и даже больше перед тем, как исполнить ее на публике. После этого они будут исполнять ее еще лет пятьдесят. Лоуренс Оливье сам репетирует диалог до тех пор, пока не доведет мускулы языка до состояния безукоснительного подчинения, — так он обретает полную свободу. Для клоуна, акробата, танцора совершенно очевидно, что только с помощью повторений можно отработать определенные движения, и каждый, кто отрицает повторение, знает, что некоторые средства выражения для него автоматически закрыты. В то же время повторение — слово без ореола. Это понятие без тепла. Непосредственная ассоциация от него всегда беспощадна. Повторение — это уроки музыки, которые нам запомнились с детства, это проигрывание гамм. Повторение — это путешествующая музыкальная труппа, играющая уже автоматически с пятнадцатым составом, действия потеряли смысл и аромат. Повторение — это то, что приводит к бессмыслице: спектакль, идущий слишком долго и выматывающим душу, ввод дублеров, — словом, все то, чего боятся восприимчивые актеры. Эта имитация под копирку безжизненна. Повторение отрицает живое. Это так, словно уже в самом слове заключено основное противоречие театра. Чтобы событие на сцене развивалось, его необходимо заранее подготовить, а процесс подготовки часто включает в себя повторение одного и того же. Будучи завершенным, он нуждается в том, чтобы

его просмотрели. Затем оно может повлечь за собой законное требование быть повторенным снова и снова. В таком повторении — семена будущего загнивания.

Каким образом разрешить это противоречие? И здесь ответ в слове *representation*, которое по-французски означает представление. Представление — это тот случай, когда что-то представляют, что-то из прошлого показало снова, что-то, что было когда-то, существует и теперь. Представление — это не имитация и не описание события, взятого из прошлого. Представление отрицает время. Оно стирает разницу между вчера и сегодня. Оно берет вчерашнее событие и заставляет его звучать сегодня во всех проявлениях, включая сиюминутность. Иными словами, представление — это то, чем оно и должно быть — прошлым, возникающим в настоящем. Именно в этот момент на сцене происходит то возрождение жизни, которое невозможно в процессе повторений, но зато присуще как репетиции, так и самому спектаклю.

Изучение этих явлений открывает широкое поле деятельности. Мы начинаем понимать, что такое живое действие, из чего складывается движение в сиюминутном отрезке времени, в какие формы может рядиться фальшь, что частично живо, а что целиком искусственно, пока перед нами не начинают раскрываться истинные факторы, столь затрудняющие само представление. И чем больше мы их изучаем, тем отчетливее видим, что, для того чтобы репетиция выросла в представление, необходимо кое-что еще. Событие само не произойдет, требуется помощь. Но такая помощь не всегда есть, и тем не менее без настоящей помощи воскрешение прошлого никогда не свершится. Нам захотелось найти этот недостающий ингредиент, и мы начали смотреть репетицию, наблюдая тяжелый труд актеров. Мы поняли, что в вакууме их работа теряет смысл. И здесь мы находим ключ. Это сразу приводит нас к мысли о публике: мы видим, что без публики нет цели, нет смысла. Что такое публика? Во французском языке среди многочисленных обозначений тех, кто наблюдает (публика, зрители), одно слово стоит особняком — *assistance*. Я смотрю пьесу: *J'assiste à une pièce*. Участвовать — слово простое, но в нем ключ. Актер готовится, он включается в процесс, который в любой момент может оказаться безжизненным. Он готовится к тому, чтобы что-то уловить, а затем воплотить на сцене. На репетиции живой элемент соучастия исходит от режиссера, который и находится, там затем, чтобы помогать своим зрительским участием. Но когда актер оказывается перед лицом публики, он замечает, что магическое перевоплощение не происходит как по волшебству. Если зрители будут просто следить за происходящим, ожидая от актера исполнения его работы, то под их равнодушными взглядами он вдруг обнаружит, что единственное, на что он способен, — это повторить репетиции. Будучи глубоко взволнованным, он постарается из всех сил вдохнуть жизнь в свой труд, но тут же почувствует, что ничего не выходит. Тогда он объяснит это «плохим» залом. В тех случаях, когда спектакль «хорошо пойдет», он встретится с публикой, которая живо и с интересом отнесется к происходящему на сцене, — такая публика соучаствует. С ее участием, с участием ее внимательных глаз и радостной сосредоточенности репетиция превращается в спектакль. Тогда

слово «представление» не будет больше стоять между актером и зрителем, между залом и зрелищем. Оно охватывает их обоих: то, что существует для одного, существует и для другого. Сама публика тоже изменилась. Она явилась в театр из жизни извне, которая, по существу, повторяется теперь на этой специально отведенной площадке, где каждое мгновение проживают и более ярко, и с большей отдачей. Зрители сопереживают актеру, а им в свою очередь сопереживают со сцены.

Повторение, представление, соучастие. Это слова суммируют три элемента, каждый из которых необходим для того, чтобы событие на сцене состоялось. Но суть еще отсутствует, потому что любые три слова статичны, любая формула — неизбежная попытка установить правду да всегда. Правда же в театре — всегда в движении.

Сейчас, когда вы читаете эту книгу, она уже устаревает. Для меня это упражнение, застывшее на бумаге. Но у театра есть одна особенность, отличающая его от книги. Всегда есть возможность начать заново. В жизни это нереально: нам никогда не удастся вернуться назад. Часы не повернуть вспять, нам больше не представится второй случай. В театре все можно счесть непроисходящим.

В повседневной жизни «если бы» — фикция, в театре — это эксперимент. В повседневной жизни «если бы» — уклончивость, в театре «если бы» — правда.

Когда нас удастся убедить в этой правде, тогда театр и жизнь — одно целое. Это высокая цель. Но это тяжелая работа.

Играть стоит большого труда. Но когда мы рассматриваем работу как игру, тогда это уже не работа.

Игра есть игра.

КОММЕНТАРИИ

ⁱ Район Лондона, где находятся коммерческие театры (Адельфи, Аполло, Театр Ее Величества, Комедия, Колизеум, Нью и др.). В современном театроведении — термин, которым обозначают сугубо развлекательное сценическое искусство.

ⁱⁱ Речь идет о театрах, расположенных на Бродвее, одной из главных улиц Нью-Йорка, наиболее важном центре коммерческой театральной жизни Соединенных Штатов Америки. Тип современного бродвейского театра сформировался в конце XIX — начале XX вв. Бродвейские театры не имеют постоянных трупп, режиссеров, репертуара. В них, как правило, идут музыкальные комедии (мюзиклы). Значительно реже здесь ставятся произведения классики и пьесы серьезных современных драматургов. Те же принципы организации театров в XX веке стали обычными для стран Западной Европы. Термином «бродвейский театр» принято обозначать спектакли, принадлежащие к развлекательным жанрам.

ⁱⁱⁱ Французский театр, основанный, в Париже в 1690 году по указу Людовика XIV, объединившего «Театр Мольер» и театр «Бургундский отель». Созданный как театр классической трагедии и высокой комедии, на сцене которого ставились произведения П. Корнеля, Ж. Расина, Ж. Б. Мольера, — «Комеди Франсез» уже в XVIII веке становится оплотом официальной идеологии. И хотя на протяжении XVIII — XIX веков и репертуаре театра по-прежнему появлялось все лучшее, что давала театральная культура Франции, «Комеди Франсез» оставался в стороне от поисков, которые вели демократически настроенные деятели французской сцены. Его искусству всегда был присущ академизм, следование формально-понимаемой классицистской традиции. В XX веке «Комеди Франсез» начинает испытывать влияние реформаторских режиссерских идей: в театр приглашаются такие режиссеры, как Ж. Копо, Л. Жуве, Ш. Дюллен. В настоящее время «Комеди Франсез» является своеобразным театральным музеем Франции, где в исполнении произведений классической драматургии сохраняются веками выработанные актерские традиции. Наряду с классикой театр ставит пьесы современных авторов, принадлежащих к различным художественным направлениям.

^{iv} Но (Ногаку) — вид японского театра, сложившийся в XIV — XV вв. Театр Но первоначально формировался как театр народный; затем он профессионализировался. Основоположниками театра Но считаются Капами Киёцугу (1333 — 1384) и его сын Сэами (Дзэами) (1363 — 1443), автор пьес, музыки, танцев и ряда трактатов, где впервые были сформулированы основные принципы этого искусства. В основе представления Но — текст, состоящий из различных литературно-стилевых частей: ритмической прозы, стиха, ораторской и разговорно-бытовой речи. Значительное место в представлении Но отведено хору, который активно вмешивается в действие, объясняет

ситуации, выражает свои эмоции и впечатления, дает оценку происходящему и т. д. (хор состоит из восьми певцов-мужчин). Действие включает статичные позы, пластические движения и танец, выражающий драматическую кульминацию (все эти элементы определены вековой традицией). Соединяя музыку, танец и драму, Но является музыкально-танцевально-театральной формой. В настоящее время представления театра Но понятны лишь узкому кругу интеллигенции, хранящей приверженность к этой изысканной форме сценического искусства. В XX веке театр Но, как и другие формы восточного искусства, привлекает внимание деятелей европейского театра, стремящихся к обновлению театральной выразительности.

^v Персонаж трагедии У. Шекспира «Король Лир».

^{vi} Знаменитый театральный коллектив Китая, искусство которого сохраняло традиции китайского классического театра до культурной революции 1966 года. Корни его восходят к 740 году, когда была создана первая в Китае школа драматического искусства. Свой расцвет театр пережил в середине XIX века.

^{vii} Один из ведущих театров ГДР, основанный Бертольтом Брехтом (1898 – 1956) и его женой, актрисой Еленой Вайгель (1900 – 1971) в Берлине в 1949 году. В состав труппы вошли актеры берлинского Немецкого театра и Цюрихского драматического театра, бывшие вместе с Б. Брехтом в эмиграции. «Берлинер ансамбль» открылся 11 января 1949 года спектаклем по пьесе Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» в постановке Э. Ангеля под руководством автора с Е. Вайгель в заглавной роли. В репертуар театра вошли пьесы Б. Брехта, произведения мировой классики, пьесы современных немецких, советских и других прогрессивных драматургов. В разное время в театре работали ведущие режиссеры ГДР Бено Бессон, Манфред Векверт, известные актеры Эрнст Буш, Эберхард, Шалль, Гизела Май и др. В художественной практике «Берлинер ансамбля», получила наиболее полное воплощение теория эпического театра Брехта, которой театр неуклонно следует и по сей день. Международное признание этот коллектив получил после европейских гастролей в середине пятидесятых годов. Европейское турне «Берлинер ансамбля» вызвало интерес к теории и практике Брехта далеко за пределами ГДР.

^{viii} Род. 1905. Американский композитор, автор музыки к большому количеству спектаклей и кинофильмов, в том числе к известному бродвейскому шоу «Дом цветов» (1968).

^{ix} Род. 1924. Известный американский писатель, обладатель ряда литературных премий США. Автор большого числа романов и сценариев для музыкальных представлений, кинематографа и телевидения. В частности, являлся сценаристом спектакля «Дом цветов».

^x Род. 1930. Английский драматург, окончил Кембриджский университет и Художественный колледж в Эдинбурге, архитектор по профессии. Наиболее значительные произведения Ардена написаны в жанре исторической драмы: «Пляска сержанта Масгрейва» (1959), «Последнее прощание Армстронга» (1964), «Свобода, дарованная левой рукой» (1965) и др. Эти пьесы, принадлежащие к

лучшим образцам «новой драмы» в Англии (конец 50-х – начало 60-х годов) отличаются четкостью, социальных и нравственных конфликтов. Герои Ардена выступают против обезличивания человека и современном буржуазном государстве, отстаивая свою историческую правоту, утверждая право личности на самостоятельное решение своей судьбы.

^{xi} Создан в 1960 году на основе Шекспировского Мемориального театра, открытого 23 апреля 1879 года, в Стрэтфорде-на-Эйвоне, родине У. Шекспира. В разные годы в руководство театра входили Барри Джексон, Пегги Эшкрофт, Питер Брук и Питер Холл. С 1968 года театр возглавляет режиссер Тревор Нени. Труппа театра играет одновременно в Стрэтфорде-на-Эйвоне (здесь в основном ставятся произведения Шекспира и елизаветинских драматургов) и в Лондоне в здании Олдвич, где идут пьесы современных английских и зарубежных авторов, а также зарубежная классика. Часть группы постоянно гастролирует как по английской провинции, так и в странах Европы и Америки.

^{xii} Спектакль «Король Лир» был поставлен Питером Бруком в Королевском Шекспировском театре с Полом Скофилдом в заглавной роли (1962).

^{xiii} Спектакль, поставленный Питером Бруком в 1966 году. Его название можно перевести либо как «Соединенные Штаты» либо «Мы». Сам Брук писал: «Мы стремились установить контакт между тем, что называется Вьетнам, и зрителем, сидящим в кресле Олдвича».

^{xiv} Театральное здание в Лондоне, открытое в 1905 году. В 20-е годы здесь шла серия спектаклей объединенных общим названием «фарса Олдвича». С 1960 года Олдвич становится лондонской площадкой Королевского Шекспировского театра. Первым его спектаклем была «Горцогиня Амальфи» елизаветинца Джона Вебстера с Пегги Эшкрофт в главной роли.

^{xv} Пьеса западногерманского драматурга Петера Вайса (род. 1916) впервые поставленная в 1965 году в ФРГ, обошедшая сцены многих стран мира. В том же 1965 году состоялась ее лондонская премьера (Королевский Шекспировский театр, режиссер Питер Брук). «Дознание» написано в форме судебного разбирательства над фашистскими военными преступниками, участниками массового уничтожения людей в концлагере Освенцим. Высокий гуманистический пафос, яркая выразительность белого стиха, глубина размышлений о прошлом и его связи с настоящим сделали это произведение заметным событием театральной жизни 60-х годов.

^{xvi} Историческая хроника У. Шекспира, написанная в 1599 году. Впервые опубликован в 1600 году. Питер Брук пишет о монологе Генриха V из восьмого явления четвертого акта:

Легко французов в поле десять тысяч, —
Так в списке значится, — и в том числе
Владеющих знаменами дворян
И принцев полегло сто двадцать шесть;
А рыцарей, дворян, оруженосцев
Тут восемь тысяч и четыре сотни...

(Перевод Е. Бируковой).

^{xvii} Эпизод Столетней войны (1337 – 1453) между Англией и Францией из-за французских земель захваченных англичанами в XII в. Она состоялась 25 октября 1415 года в период царствования в Англии Генриха V (1413 – 1422). В этом бою, который Генрих V был вынужден принять, он, несмотря на количественное превосходство французских войск, одержал полную победу.

^{xviii} «Визит старой дамы» — пьеса швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта (род. 1921), написанная в 1955 году и шедшая с успехом в Англии и США. В гротесковой манере драматург рассказывает о возвращении в маленький город Гюллен мультимиллионерши Клары Цаханасьян, которая приехала сюда, чтобы по своему восстановить поправленную когда-то справедливость. Питер Брук ставил эту пьесу в 1960 г. с Альфредом Лантом и Лили Фонтанн в главных ролях.

^{xix} Сокращенное название пьесы Петера Вайса «Преследование и убийство Жана-Пили Марата, представленное труппой дома умалишенных в Шарантоне под руководством маркиза де Сала», поставленной Питером Бруком в 1964 году. Этим спектаклем режиссер продолжал эксперименты, связанные с театральными теориями Антонена Арто (1896 – 1948).

^{xx} Казан, Элиа (род. 1909) — американский актер и режиссер театра и кино. Начал свою творческую деятельность в тридцатые годы в качестве актера прогрессивного коллектива «Труп тиэтр», известного своей приверженностью системе К. С. Станиславского. Изучение «Метода» (так называют на Западе систему К. С. Станиславского) он продолжил и Студии актеров, одним из основателей которой он являлся (1947). В 40-е – 50-е годы он прославился своими постановками в театре и кинематографе пьес крупнейших американских драматургов Артура Миллера и Теннесси Уильямса. В период с 1962 по 1965 год Казан являлся одним из руководителей Репертуарного театра Линкольновского центра в Нью-Йорке.

^{xxi} Уильямс, Теннесси (род. 1911) — американский драматург. Окончил университет в Миссури (штат Колумбии), Вашингтонский университет и университет штата Айовы. После 1945 года, когда вышла его пьеса «Стеклянный зверинец», принесшая Уильямсу всеобщее признание, им написано более двадцати многоактных и ряд одноактных пьес, несколько сценариев, роман и три тома рассказов. Уильямс — мастер тонких психологических портретов, пристально анализирующий душевное состояние человека в разные моменты его жизни, рассказывающий об одиночестве и неприкаянности людей и американском обществе. Наиболее известные его пьесы — «Трамвай “Желание”» (1947), «Лето и дым» (1948), «Милая птица юности» (1959), «Ночь игуаны» (1962), «В баре токийского отеля» (1969), «Предупреждение малым кораблям» (1972).

^{xxii} Миллер, Артур (род. 1915) — американский драматург. Окончил Мичиганский университет. Миллер — создатель пьес глубокого социального звучания, в которых отразились многие проблемы послевоенной американской

действительности. Художник-реалист, последовательно отстаивающий принципы прогрессивного искусства, Миллер приобрел общественное признание и как драматург, и как борец с маккартизмом в конце 40-х годов. Среди его лучших произведений — пьесы «Все мои сыновья» (1947), «Смерть коммивояжера» (1949), «Вид с моста» (1955), «Случай в Виши» (1964), «После грехопадения» (1964), «Цена» (1968), «Сотворение мира и другие дела» (1972).

^{xxiii} Олби, Эдвард (род. 1928) — американский драматург. Окончил Тринити колледж в Хартфорде (штат Коннектикут). Литр пьес «Случай в зверинце» (1958), «Смерть Бесси Смит» (1960), «Американская мечта» (1961), «Крошка Алиса» (1965), «Неустойчивое равновесие» (1966), «Все кончено» (1971). Произведения Э. Олби представляют американский вариант «театра абсурда». С одной стороны, его пьесы отражают специфический американский опыт, несут в себе проблемы и приметы американской действительности. С другой — им свойственны мотивы, характерные для всех произведений абсурдистского театра: размытость конфликта, расплывчатость индивидуальных черт персонажа, восприятие мира как непознаваемого, но неизменно враждебного человеку источника постоянной угрозы, анонимного зла. «Кто боится Вирджинии Вульф» (1962) — наиболее популярная пьеса драматурга.

^{xxiv} Была основана в 1947 году в Нью-Йорке по инициативе ряда театральных деятелей США с целью изучения и внедрения на американской сцене системы К. С. Станиславского, получившей название «Метод». Она противопоставлялась «формалистически стереотипной» игре американских и английских актеров. С 1950 года главой Студии актеров является выдающийся американский режиссер и педагог Ли Страсберг (род. 1901). В Студию принимают только профессиональных актеров, которые во время занятий должны: овладеть «Методом» и тем самым совершенствовать свое мастерство. Среди наиболее известных спектаклей Студии — «Три сестры» А. П. Чехова, в постановке Ли Страсберга, показанные на Международном театральном фестивале 1965 года в Лондоне.

^{xxv} Жене, Жан (род. 1910) — французский поэт, прозаик и драматург. Бродяга и изгой, он значительную часть своей молодости провел в тюрьме, что обусловило содержание и интонацию его произведений. Начал писать с 1942 года. Его творчество, отмеченное модернистскими чертами, характеризовалось активным неприятием норм общепринятой морали, что дало французским критикам повод для сравнения его с Франсуа Вийоном. В своем творчестве Жене оказывается очень близок к воплощению на практике идеи Антонена Арто, в частности основных постулатов Театра жестокости. Первая пьеса Жене «Служанки» была поставлена известным французским режиссером Луи Жуве в 1947 году, вызвав небывалый скандал. Уже в этой пьесе проявились характерные для дальнейшего творчества Жене мысли и тенденции. Драматургу присуще отношение к театральному представлению и как к трагическому маскараду, в процессе которого раскрываются подсознательные мысли персонажа, и как к церковной службе, некоему таинству, объединяющему и зрителей, и актеров в своеобразное метафизическое

единство. Одна из наиболее известных пьес Жене «Балкон» была поставлена Питером Бруком в 1960 году в Париже. Премьера пьесы «Ширмы», написанной в 1961 году, состоялась лишь в 1966 году (режиссер Роже Елен). Ее постановка имела большой общественный резонанс, так как в ней был выражен протест против колониальной политики Франции в Алжире.

^{xxvi} Арто, Антонен (1896 – 1948) — французский актер, режиссер, теоретик театра, поэт. Ученик известного французского режиссера Шарля Дюллена. Арто начал свою творческую деятельность в его театре «Ателье», где играл в пьесах Л. Пиранделло, А. Арну, П. Кальдерона и т. д. В 20-е – начале 30-х годов сыграл ряд ролей в кинематографе («Наполеон», реж. А. Жане, 1926; «Страсти Жанны Д'Арк», реж. Ж. Дрейер, 1928 и др.). В середине 20-х годов Арто был связан с сюрреалистическим театром: в 1927 году вместе с Р. Витраком он организовал «Театр Жарри», где наряду с сюрреалистическими пьесами Витрака, ставил произведения А. Стриндберга, П. Клоделя и других авторов. В 1935 году в театре «Фоли-Вагран» ставит собственную трагедию «Ченчи», написанную по пьесе П.-Б. Шелли и новелле Стендаля; в этом спектакле Арто пытается на практике осуществить те театральные принципы, которые впоследствии нашли выражение в его знаменитой книге «Театр и его двойник» (1918). Идеи Арто, выраженные в этой теоретической работе, особенно главы посвященные Театру жестокости (термин, предложенный самим Арто), оказали большое влияние на развитие послевоенного театра Западной Европы и Америки.

^{xxvii} П. Брук имеет и виду группу критиков, мнение которых определяет успех или провал бродвейских спектаклей. В их число входят Брукс Аткинсон, Мартин Готтфрид, Клайв Барнс, Роберт Брустайн и др.

^{xxviii} Род. 1914. Французская писательница и драматург. В своих пьесах она близка «театру абсурда», однако представление о бессмысленности, смехотворности человеческого существования она скрывает за внешней реалистичностью. Среди режиссеров ставящих ее драмы, — Жан-Луи Барро.

^{xxix} Робб-Гийе, Ален (род. 1922) — французский писатель, один из основоположников течения «нового романа». Автор романов «Резинки» (1953), «Смотрящий» (1955), «Зависть» (1957), Робб-Гийе выступал как теоретик (статьи «Путь будущего романа», 1956; «Природа, гуманизм, трагедия») и практик «шовизма» (от фр. «chose» — вещь) — принципиально обезличенного повествования, в котором бесстрастная опись наличных вещей оттесняет и рассказ о событиях, и человека, сведенного к взгляду, механически фиксирующему предметы. В последние годы Ален Робб-Гийе работает преимущественно в кинематографе.

^{xxx} Уэскер, Арнольд (род. 1932) — английский драматург, один из наиболее значительных представителей «ново» драмы и Англии. В известной трилогии («Куриный бульон с ячменем», «Корни», «Я говорю об Иерусалиме», 1958 – 1960) Уэскер рассматривает проблемы рабочего движения в Англии на протяжении последних трех десятилетий. Из всех английских драматургов «рассерженного» поколения он наиболее откровенно высказывает свое

отрицательное отношение к буржуазной системе. Большое внимание привлекли также его пьесы «Кухня» (1960), «Картошка ко всем блюдам» (1962), «Времена года» (1966). Уэскер был руководителем созданного им в Лондоне «Центра 42» (1961), организации, призванной популяризировать театр среди широких слоев рабочей аудитории. Его творчество конца 60-х – начала 70-х годов отмечено идеологическими и эстетическими противоречиями, что и определило уменьшение его роли к современному английскому театру.

^{xxxii} Осборн, Джон (род. 1929) — английский драматург, зачинатель новой драмы в Англии, рождение которой связывают с датой премьеры его пьесы «Оглянись во гневе» (И мая 1956 года, театр (Ройял Корт). Это произведение, в котором автор высказал неприятие современной английской действительности, стало своеобразным театральным и общественным манифестом движения «рассерженных молодых людей». Среди лучших пьес Осборна, написанных в последующие годы, — «Комедиант» (1957), «Лютер» (1961), «Неподсудное дело» (1964), «Отель в Амстердаме» (1968), «К западу от Суэца» (1971), «Чувство отрешенности» (1973). В последние годы интонация произведений драматурга существенно меняется на смену страстному, обличительному негодованию приходит растерянность, усталость, недоверие. Однако Осборн по-прежнему остается социально ангажированным писателем, стремящимся отразить в своих произведениях всю сложность и многогранность современной жизни.

^{xxxiii} Пинтер, Гарольд (род. 1930) — английский драматург. Закончил Королевскую Академию драматического искусства, по профессии актер. Его произведения («День рождения», 1959 «Комната», 1960 «Возвращение домой» 1965 «Былые времена», 1971) принадлежат к экспериментальному направлению английской «новой драмы», близкому французскому «театру абсурда». Наиболее характерна, для творчества Пинтера пьеса «Сторож» (1960), рассказывающая о распаде личности в буржуазном обществе.

^{xxxiii} П. Брук имеет в виду зарождение режиссерского театра и выделение режиссуры в самостоятельное искусство, которое определяет концептуальную и художественную целостность драматического спектакля. В действительности этот процесс начался несколько раньше (в последней трети XIX века) и связан в первую очередь с именами таких режиссеров, как К. С. Станиславский (1863 – 1938), В. И. Немирович-Данченко (1858 – 1943), В. Э. Мейерхольд (1874 – 1940), Е. Б. Вахтангов (1883 – 1922), А. Я. Таиров (1885 – 1950) в России; Андре Антуан (1837 – 1891), Жак Копо (1879 – 1949) во Франции; Людвиг Кронек (1837 – 1891), Макс Рейнгадт (1873 – 1943) в Германии; Чарлз Кин (1811 – 1868), Гордон Крэг (1872 – 1966) в Англии.

^{xxxiv} «Царь Эдип» — трагедия Софокла (596 – 406 до н. э.).

^{xxxv} Трагедия Жана Расина (1639 – 1699).

^{xxxvi} Трагедия У. Шекспира (1564 – 1616).

^{xxxvii} Пьеса А. П. Чехова (1860 – 1904).

^{xxxviii} Жуве, Луи (1887 – 1951) — французский актер и режиссер. Ученик Жака Копо, в чьем театре «Старая голубятня» в 1913 году начал свою

творческую деятельность (здесь он сыграл роль Эггючика в «Двенадцатой ночи» У. Шекспира и Автолика в шекспировской «Зимней сказке»). В последующие годы Жуве работает в различных театрах (Театр Комедии на Елисейских полях, Театр Атеней), где он является как постановщиком спектаклей, так и актером. Среди ролей, сыгранных Жуве, наиболее значительны образы, созданные в мольеровском репертуаре (заглавная роль в «Тартюфе». Жеронт в «Проделках Скапена» и др.). Творчество этого режиссера и актера неразрывно связано с современной ему французской драматургией. Яркая театральность и углубленный психологизм отличают его лучшие постановки: «Господин Труадек развлекается» Жюлья Ромена (1923), «Диктатор» Жюлья Ромена (1926), «Жан с Луны» Марселя Ашара (1929) и др. В 1927 году вместе с другими прогрессивными французскими режиссерами Шарлем Дюлленом (1885 – 1949), Гастоном Бати (1885 – 1952), Жоржем Питовым (1884 – 1939) вошел в так называемый «Картель четырех», творческое содружество, призванное способствовать развитию сценического искусства Франции.

^{xxxix} Берар, Кристиан (1902 – 1949) — французский художник и театральный декоратор. Его творчество, в котором проявилось удивительное чувство цвета, оказало большое влияние на развитие сценографии XX века. С 1934 года Берар тесно сотрудничает с Луи Жуве, для которого он оформил такие спектакли, как «Безумная из Шайо» Жана Жироду (1945), «Служанки» Жана Жене (1947) и мольеровского «Дон Жуана» (1947). Берар работал также в «Комедии Франсез» и в труппе Рено-Барро, где оформил «Амфитриона» (1946) и «Проделки Скапена» (1949) Ж.-Б. Мольера. Художник умер на репетиции этого последнего спектакля, вечером, накануне премьеры.

^{xl} Род. 1910. Французский актер и режиссер. Он приобрел известность в 1940 году, когда по приглашению Жака Копо сыграл в «Комеди Франсез» роль Сила в трагедии Пьера Корнеля (1940). В 1916 году Барро вместе со своей женой, актрисой «Комеди Франсез» Мадлен Рено покидает этот театр и организует собственную труппу. Первым спектаклем труппы Рено-Барро стал «Гамлет» У. Шекспира (17 октября 1946 года). Уже в этой постановке воплотилось творческое и общественное кредо руководителей труппы: в послевоенной Франции этот спектакль прозвучал как призыв к защите человечности и активному противлению злу. Эти темы развивались во всем последующем творчестве Барро, и его постановках произведений Мариво, П. Клоделя, Альбера Камю и др. С 1959 по 1968 год Барро являлся руководителем Театра Одеон, параллельно выступая в качестве режиссера и актера в других театральных коллективах. Значительными событиями культурной жизни Франции стали его спектакли «Рабле» (1971) и «Жарри на холме» (1973).

^{xli} Клавье, Антони (род. 1913) — французский художник, родившийся в Испании. Гравер, скульптор, театральный декоратор, книжный оформитель. Работал в театре в период с 1946 по 1952 год. В 1949 году оформил балет «Кармен» в постановке Ролана Пети (род. 1924) (труппа Балет Елисейских

полей) на музыку Ж. Бизе. Пети исполнил в этом балете партию Хосе.

^{xlii} Род. 1904. Английский актер и режиссер. Дебютировал в начале двадцатых годов на сцене театра «Олд Вик». Наиболее значительные достижения связаны с шекспировским репертуаром: он сыграл Макбета, Гамлета, Ричарда II, Ромео, Анджело в «Мере за меру», Кассия в «Юлии Цезаре». На протяжении творческой деятельности Гилгуд не раз возвращался к этим ролям, заново их переосмысливая. Свое понимание Шекспира ему удалось наиболее полно выразить в моноспектакле «Век человеческий» (1958), который был составлен из разных произведений великого драматурга. Гилгуд известен также исполнением чеховских ролей (Вершинин, Тригорин, Гаев), и ролей современного репертуара в пьесах Эдварда Олби, Грэма Грина, Кристофера Фрая. Он выступал в качестве режиссера. Пьеса Оскара Уайльда (1850 – 1900) «Как важно быть серьезным» была поставлена Гилгудом впервые в театре «Глобус» в 1939 году, где он сам выступил в роли Джона. Впоследствии эта постановка неоднократно возобновлялась.

^{xliii} Драма Генрика Ибсена (1828 – 1906). Была поставлена в театре «Олд Вик» в 1944 году знаменитым английским режиссером Тайроном Гатри.

^{xliv} Род. 1907. Английский актер и режиссер. Профессиональная творческая деятельность Оливье началась в 1926 году в Бирмингемском Репертуарном театре, где он работал до 1928 года, после чего до 1937 года он выступал в различных театрах Лондона и Нью-Йорка. В 1937 году был приглашен в театр «Олд Вик», с которым связана дальнейшая творческая судьба. С 1944 по 1949 год он был одним из художественных руководителей этого театра. С 1961 по 1973 год Оливье руководил созданным по его инициативе первым в истории Англии Национальным театром, почетным директором которого он является по сей день. Лоуренс Оливье — один из лучших современных исполнителей ролей шекспировского репертуара. В числе других в разные периоды жизни и в разных постановках им были сыграны Гамлет, Отелло, Тит Андроник. Среди ролей в современных пьесах наиболее значительны: Арчи Раис в «Комедианте» Джона Осборна (1957), Беранже в «Носорогах» Эжена Ионеско (1960), Тайрон в «Долгом путешествии в ночь» Юджина О'Нила (1973).

Роль Ричарда III, принадлежащая к лучшим работам Оливье, была сыграна им в театре «Олд Вик» в 1944 году, а Царь Эдип — там же в сезон 1945/46 г.

^{xlv} «Леди сжигать не полагается» (1949, театр Глобус, Лондон) и «Вечера под наблюдением» (1950, театр Сент-Джеймс, Лондон) — пьесы английского драматурга Кристофера Фрая (род. 1907), продолжающего традиции стихотворной драмы Т. С. Элиота (1888 – 1965).

^{xlvi} Мясин Леонид Федорович (псевдоним Леонид Массин, род. 1896) — артист балета и балетмейстер. В 1912 году окончил Московское театральное училище, а в 1913 был приглашен Сергеем Дягилевым в его труппу «Русский балет», где занял положение ведущего танцовщика и балетмейстера. Лучшая партия Мясина — Петрушка в балете на музыку Игоря Стравинского. Среди его ролей — партии Мельника и билете «Треуголка» на музыку М. де Фальк, поставленным Мясиным в 1919 году и возобновленном в 1946. Мясин работал в

качестве танцовщика в различных труппах мира.

^{xlvi} Английский режиссер, художник и теоретик театра (1872 – 1966). Начал творческую деятельность как актер труппы Генри Ирвинга (1838 – 1905). Первой постановкой Крэга-режиссера была опера Генри Пёрселла (ок. 1659 – 1695) «Дидона и Эней» (1900, Лондон). Он был художником и постановщиком целого ряда спектаклей по пьесам Ибсена, Шекспира (в том числе «Гамлета» в Московском Художественном театре, 1911; совместно с К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким с В. И. Качаловым в заглавной роли). В период с 1908 по 1913 г. Крэг возглавил театр «Арена Гольдони» во Флоренции; в 1913 году открыл там же школу театрального искусства. В это время формируются теоретические взгляды Крэга: опираясь на опыт антиреалистических направлений в сценическом творчестве конца XIX – начала XX веков, он объявляет театр искусством «чистой режиссуры». Он отрицал значение драматурга и актера и провозглашал единовластие постановщика. Концепции Крэга были изложены в его теоретических трудах «Искусство театра», «К новому театру», «Приближаясь к театру» и др., а также в издаваемом им журнале «Маска» (Флоренция, 1908 – 1929). Он является также автором книг о Г. Ирвинге и о своей матери выдающейся английской актрисе Эллен Терри (1848 – 1928). Несмотря на ряд теоретических заблуждений Крэга, его театральная практика способствовала обновлению сценографии и сценической техники XX в.

^{xlvi} Собств. Фра, Джованни да Фьезоле, прозванный Беато Анджелико; ок. 1400 – 1455. Итальянский живописец раннего Возрождения, представитель флорентийской школы. Как художник сложился в 1420-е годы под воздействием позднеготической живописи. Искусство Фра Анджелико, наивное и глубоко религиозное, лишено, однако, средневековой суровости, проникнуто светлым лиризмом. Помимо Флоренции и других городов Тосканы, он работал в Риме. Главные его произведения: «Мадонна делла Стелла» (1430 – 1433), «Наречение Иоанна Крестителя» (до 1435), «Снятии с креста» (ок. 1435 – 1436) и «Мадонна Анналена», — все в музей, Сан-Марко во Флоренции; «Коронование Марин» (ок. 1434 – 1435, Лувр, Париж), фрески бывшего монастыря Сан-Марко (1438 – 1445), и также капелла Николая V в Ватикане (1445 – 1448).

^{xlvi} Английский театральный деятель (1879 – 1961). В 1907 году организовал любительскую труппу «Актеры-паломники», на основе которой был создан «Бирмингемский репертуарный театр», где Барри Джексон поставил многие произведения Шекспира и Шоу. В этом театре состоялся режиссерский дебют Питера Брука на профессиональной сцене («Человек и сверхчеловек» Бернарда Шоу, 1945). В 1945 – 1948 гг. был директором Шекспировского Мемориального театра и Стретфорде-на-Эйвоне и организатором фестиваля шекспировских пьес. С 1949 года он входил в дирекцию опорного театра «Ковент-Гарден» (Лондон). Его перу принадлежит ряд пьес, а также книга «Театр и гражданская жизнь» (1922). Барри Джексон — магистр искусств (1929), а затем — доктор литературы Бирмингемского

университета (1950). Он видел в театре прежде всего лабораторию, предназначенную для режиссерских поисков, а не музей, охраняющий традицию: ему довелось ставить пьесы Шекспира в современных костюмах с целью порвать с устоявшимися сценическими условностями.

ⁱ 400-летие со дня рождения У. Шекспира отмечалось во всем мире в 1964 году.

^{li} Война Алой и Белой розы — династическая гражданская война в Англии, длившаяся с некоторыми интервалами с 1455 по 1485 г. Этим названием она обязана эмблемам белой и алой розы, которые носили соответственно сторонники йоркской и ланкастерской династий. Причиной этих войн явились претензии на королевский трон.

Спектакль «Война Алой и Белой розы» был поставлен в Королевском Шекспировском театре в 1963 году. Спектакль представлял собой трилогию, состоящую из трех частей «Генриха VI», которые были разделены на две пьесы («Генрих VI» и «Эдуард IV»), затем шла хроника «Ричард III».

^{lii} Род. 1936. Английский драматург. Получил высшее образование, в Оксфорде. Его наиболее известная пьеса «К ночи». Премьера, состоявшаяся в Лондоне в 1962 году, сразу принесли драматургу известность. О Радкине стали писать как и представителе английского «театра жестокости», сравнивая его с Жаном Жене. В действительности источники мироощущения и творческого метода Дэвида Радкина заключены в прозе Т. Гарди и Д. Г. Лоуренса.

^{liii} Знаменитый американский мюзикл композитора Леонарда Бернстайна, поставленный известным хореографом Джеромом Роббинсом (1957).

^{liv} Этим термином Брук объединяет пьесы принадлежащие к «театру жестокости», появившиеся в английской драматургии к середине 60-х годов нашего столетия.

^{lv} Теннисон, Альфред (1809 – 1892) — английский поэт и драматург в 1850 году получивший звание поэта-лауреата. Поэзия Теннисона отличалась сентиментальностью, была музыкальна и живописна. В своей поэзии он романтизировал прозу мещанского существования.

^{lvi} Маровиц, Чарлз (род. 1931) — английский режиссер американского происхождения. В течении ряда лет он сотрудничал с Питером Бруком (совместные постановки «Короля Лира», 1932 и сезона «театра жестокости», 1964). В 1968 году Маровиц открыл в Лондоне собственный театр Оупен Спейс, в котором им были поставлены пьесы современных авторов, а также написанные самим режиссером обработки трагедии Шекспира «Гамлет», «Макбет», «Отелло».

^{lvii} Французская актриса русского происхождения (урожденная Сманова, 1895 – 1951), жена известного режиссера Жоржа Питоева, в чьем театре она дебютировала в 1916 году. Ее индивидуальности были свойственны поэтичность и хрупкая женственность, проявляющиеся в ролях различного репертуара. Питоевы были настойчивыми пропагандистами чеховской драматургии во Франции, в частности Людмила Питоева открыла французскому зрителю своеобразие женских образов А. П. Чехова (Соня, Нина

Заречная, Ирина). Актриса выступала также в пьесах Ж. Кокто, Л. Пиранделло, П. Клоделя. Одна из наиболее значительных ролей Питовой — Жанна Д'Арк в «Святой Иоанне» Бернарда Шоу (1925). После смерти мужа (1939) она играла в театрах Швейцарии и Канады, снималась в Голливуде, занималась педагогической деятельностью.

^{lviii} Речь идет прежде всего о знаменитых сценах из «Леса» А. Н. Островского, поставленного В. Э. Мейерхольдом в 1924 году.

^{lix} Обычное для западных театральных деятелей определение драматургии реалистического направления.

^{lx} Одно из модернистских направлений в драматургии и театре XX века. Зародилось во Франции в конце 40-х годов, в условиях «холодной войны» и «атомной истерии», когда ряд представителей западной интеллигенции поставил под сомнение всякий прогресс человеческой цивилизации и общегуманистические духовные ценности. Начали с отрицания обезличивающей бюрократической буржуазной государственности, бессмысленности существования в «обществе потребления», представители «театра абсурда» пришли к утверждению абсурдности всякого человеческого существования вообще, в любой социальной системе.

Термин «театр абсурда» был впервые введен известным английским критиком Мартином Эсслином, который в 1962 году выпустил книгу под таким названием.

В современном театроведении этим термином объединяется целая группа драматургии, пишущих в разных странах: Жан Жене, Эжен Ионеско, Сэмюэль Беккет и др.

^{lxi} Так называют музыкальные произведения, создаваемые посредством записи на магнитофонную ленту природных и искусственных звучаний, которые по усмотрению автора могут подвергаться различным акустическим преобразованиям и смешиваться. Изобретателем конкретной музыки является французский инженер акустик П. Шеффер, создавший первые конкретные произведения в 1948 году, после чего группы сторонников конкретной музыки возникли в Италии, ФРГ, США и др. странах. По мнению советских музыковедов, это музыкальное направление может играть лишь чисто прикладную роль в кинематографе, в театре, на телевидении и т. п.

^{lxii} Лоуренс, Дэвид Герберт (1885 – 1930) — английский поэт и прозаик. Учитель по образованию. Наиболее известные романы «Белый павлин» (1911), «Сыновья и любовники» (1913), «Любовник леди Чаттерлей» (1928). В его произведениях, которые повествуют о сложных социальных процессах, происходящих в английском обществе, сильны, фрейдистские мотивы.

^{lxiii} Вагнер, Рихард (1813 – 1883) — выдающийся немецкий композитор, реформатор оперной сцены, стремившийся к созданию музыкально-драматического спектакля. В его творчестве 60-х – 80-х годов сильно влияние философии Шопенгауэра. Наиболее значительные оперы: «Риенци» (1840), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1850), «Тристан и Изольда» (1858 – 1859), тетралогия «Кольцо Нибелунга» (1869 – 1876).

^{lxiv} От английского «happen» — случаться, происходить. Форма театрального спектакля, зародившаяся в США в середине 50-х годов XX века, а затем получившая распространение в Западной Европе. Хэппенинг не опирается на драматургию и разыгрывается по самому общему сценарию, допускающему широкую импровизацию. Одним из основных принципов такого спектакля является вовлечение зрителей в происходящее действие.

^{lxv} Одно из течений дальневосточного буддизма, сложившееся в Китае в VII – VIII вв. под сильным влиянием даосизма. От последнего дзэн заимствовал пренебрежение к знанию, убеждение в том, что истина невыразима и словах, и ее можно постичь лишь путем внутреннего скачка, освободив сознание не только от проторенных логических путей, но и от мысли вообще. Для дзэн характерны отказ от установленных норм разумного и морального, любовь к парадоксу, интуитивизм, непосредственность. Основа понятийного и художественного языка дзэн — лаконичный намек и ритмичная пауза. На первое место выдвигается импровизация, действие по наитию. Расцвет это направление получило в Китае до IX века, а затем в Японии (XII – XIII вв.). Оказывает до настоящего времени влияние на культуру Востока и Запада.

Вульгарно понимаемый дзэн получил распространение среди хиппи США и Западной Европы, которые толковали его как отказ от «рационализма» и цивилизации.

^{lxvi} Известный американский танцовщик, хореограф педагог.

^{lxvii} Род. 1902. Американская танцовщица, хореограф, педагог. Кончила балетную школу в Лос-Анджелесе, дебютировав в 1919 году. Среди ее знаменитых постановок «Весна в Аппалачах» (1944), «Иродиада» (1945), «Ночное путешествие» (1947), «Самсон-борец» (1962), «Легенда о Юдифе» (1962). В 1928 году Марта Грэм открыла Школу современного танца.

^{lxviii} Род. 1906. Франко-английский прозаик и драматург ирландского происхождения, лауреат Нобелевской премии по литературе 1969 года. Ведущий представитель драматургии «театра абсурда». Закончил Тринити колледж в Дублине (бакалавр искусств — 1927, магистр искусств — 1931). В 20-е – 30-е годы секретарь знаменитого ирландского писателя Джеймса Джойса (1882 – 1941). С 1937 года живет во Франции. Автор романов: «Мерфи» (1938), «Моллой» (1951), «Малой умирает» (1951), «Как это» (1961) и др. Наибольшую известность принесла Беккету его первая пьеса «В ожидании Годо» (1952), ставшая классикой материнского театра XX века. Его перу принадлежат также пьесы «Конец игры» (1957), «Последняя лента Крэппа» (1958), «Счастливые денечки» (1961), «Дыхание» (1971) и др. В последние годы Беккет обратился к режиссуре, им поставлены в Западном Берлине собственные пьесы «Конец игры» (1967), «Последняя лента Крэппа» (1969), «Счастливые денечки» (1971).

^{lxix} Персонажи пьесы «В ожидании Годо» С. Беккета.

^{lxx} Персонаж пьесы «Последняя лента Крэппа» С. Беккета.

^{lxxi} Персонажи пьесы Эжена Ионеско «Стулья» (1952).

^{lxxii} Персонаж пьесы «Счастливые денечки» С. Беккета.

^{lxxiii} Персонажи пьесы «Конец игры» С. Беккета.

^{lxxiv} Персонажи пьесы «Комедия» С. Беккета (1963 – 1964).

^{lxxv} Род. 1933. Польский режиссер, и теоретик. Окончил консерваторию в Кракове и Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского в Москве. В 1959 году он вместе с Людвигом Фляшенем организовал в Ополе театр-лабораторию «13 рядов». Здесь им были поставлены «Канн» по Дж. Байрону (1960), «Дзяды» по А. Мицкевичу (1961), «Кордиан» по Ю. Словацкому (1962), «Трагическая история доктора Фауста» по К. Марло (1962), «Акрополис» по С. Выспяньскому (1962) и др. В 1965 году театр-лаборатория Гротовского переезжает во Вроцлав, где работает до настоящего времени. Во Вроцлаве Гротовский создал «Стойкого принца» по П. Кальдерону (1965) и «Апокалипсис кум фигурнс», спектакль, литературную основу которого составили библейские тексты, отрывки из произведений Ф. М. Достоевского, Т. С. Элиота, Симона Вейля (1970). Гротовский ставит своей целью создание «бедного театра», в котором самым важным и по сути единственным элементом представления становится актер. В Положении о работе коллектива Ежи Гротовского говорится: «Театр ставит своей целью изучение путем практического опыта технических и творческих проблем театра, с особым учетом актерского мастерства... основная деятельность театра — это исследовательская и студийная работа, а не обычная обслуживающая функция». Эксперименты Гротовского вбирают в себя опыт разнообразных театральных течений: от «театра жестокости» до элементов восточного театра. Сам режиссер утверждает, что он во многом следует системе К. С. Станиславского, развивая ее в «психофизическом», а не в «психологическом» направлении. В 1968 году вышло английское издание книги Ежи Гротовского «К бедному театру», предисловие к которой написал Питер Брук.

^{lxxvi} Шёнберг, Арнольд (1874 – 1951) — австрийский композитор. В 1934 году эмигрировал в США, преподавал композицию в Бостоне и Кливленде. Шёнберг сформировался под влиянием Р. Вагнера, став затем одним из лидеров музыкального экспрессионизма. В конце 20-х – начале 30-х годов складывается его знаменитая атональная (додекафонная) система композиции. Наиболее известные произведения Шёнберга: симфоническая поэма «Пеллес и Мелизанда» (1903), сюита «Лунный Пьеро» (1912), опера «От сегодня к завтра» (1929), «Ода Наполеону» (1943). «Оставшийся в живых из Варшавы» (1947) и др.

^{lxxvii} «Авангардный» театр в Нью-Йорке. Был организован в 1947 году Джулианом Бекм (род. 1925) и Джудит Малиной (род. 1926), которые вступили в брак в 1948 году. Владея многими театральными профессиями (Бек — режиссер, актер, сценограф Малина — актриса и режиссер), они экспериментировали в течение нескольких сезонов, после чего их труппа распалась. В 1959 году, когда активизировалось движение экспериментальных театров в США, Бек и Малина о ноль создали свой театр. В последующие годы. «Ливинг Тиэтр» показывает спектакль: «Много любви», «Связной» по Дж. Гелберу, одноактные пьесы С. Беккета. Во время первого европейского

турне (1962), которое принесло театру международную известность, кроме этих спектаклей были показаны «Джунгли городов» и «Яблоко». По возвращении в США был поставлен спектакль по пьесе Бертольта Брехта «Что тот солдат, что этот». Эксперименты «Ливинг Тиэтр» связаны с эстетикой «театра жестокости» и приемами хэппенинга. С 1965 по 1968 гг. труппа работала в Западной Европе, а затем она вернулась в Нью-Йорк, где поставила свои наиболее известные спектакли «Рай сейчас», «Мистерия» и «Франкенштейн» (все работы в сезоне 1969 – 1970 гг.). В 1973 году коллектив окончательно распался.

^{lxxviii} Режиссерская деятельность Крэга началась постановкой оперы Дж. Перселла «Дидона и Эней» в Хэмстед Консерватуар (1900).

^{lxxix} Род. 1918. Английский театральный критик и теоретик. Окончил Венский университет и Рейнгардтовский семинар драматического искусства. С 1940 года начал работу на Би-Би-Си в качестве сценариста и постановщика. В 1963 году стал главой театральной редакции, радиовещания Би-Би-Си. Автор ряда театроведческих работ: «Брехт» (1967), «Театр абсурда» (1962), «Беккет» (1965), «Гарольд Пинтер» (1967), «Гений немецкого театра» (1968), «Новый театр Европы» (1970) и др.

^{lxxx} 1856 – 1943. Английский актер-режиссер, вошедший в историю английской сцены своими выступлениями против «постановочно-декоративной» интерпретации произведений Шекспира, которой отличались многие спектакли второй половины XIX века. Он предлагал вернуть театральному искусству условность, присущую елизаветинской сцене, призывал активизировать творческую фантазию зрителя. Свою режиссерскую и актерскую деятельность Поул начал в 1879 году, а в 1894 году он организовал «Общество Елизаветинского театра», которое немало способствовало обновлению английского сценического языка. Наиболее значительны три роли, сыгранные Поулом: Гамлет (1881), Киган в «Другом острове Джона Булля» Дж. Б. Шоу (1906) и Бекет в «Убийство в соборе» Т. С. Элиота (1935).

^{lxxxi} Театральное здание в Лондоне.

^{lxxxii} Гейнсборо, Томмас (1727 – 1788). Живописец и рисовальщик, наряду с Дж. Рейнольдсом (1723 – 1792), крупнейший английский мастер портрета и XVIII века. Зрелый стиль сложился под влиянием А. ван Дейка (1599 – 1641) и А. Ватто (1684 – 1721).

^{lxxxiii} Ватто, Антуан (1684 – 1721) — французский рисовальщик и живописец, интересовался декорационной живописью. Для его творчества наиболее характерны циклы «театральных сцен» и «галантных празднеств». В 1717 году за картину «Путешествие на остров Кифару» присуждено звание академика. Его картинам свойственны многообразие лирического чувства, игра поэтических оттенков и т. п.

^{lxxxiv} Род. 1914. Английский режиссер, основатель театра Уоркшоп. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. В 1935 году была одним из организаторов любительской группы «Юнион» (Манчестер), которая существовала до 1939 года и известна постановками пьес прогрессивных драматургов. В 1945 году Джоан Литтлвуд вновь собирает свой

коллектив. Она занимается со своими актерами по собственной методике объединяющей систему К. С. Станиславского и методы Б. Брехта. Свое предназначение как режиссера и общественного деятеля она видит в пропаганде демократического искусства среди рабочего населения Англии. Она ставит классику и современную драматургию, оригинальные пьесы и обзоры на злободневные темы. Наиболее известны ее спектакли «Заложник» по пьесе ирландского драматурга Брендана Бизна (1923 – 1964), к которой она обращалась дважды (1958 и 1973), а также политическое обозрение «О! Что за прекрасная война!» (1964).

^{lxxxv} Кокто, Жан (1895 – 1963) — французский поэт, прозаик, художник, кинорежиссер драматург, музыкальный деятель. Один из наиболее значительных представителей французской культуры XX века. В начале века сотрудничал как либреттист с «Русским балетом» Сергея Дягилева и независимыми балетными труппами, пропагандируя музыку композиторов-новаторов. Первой пьесой для драматического театра была новая интерпретация «Антигоны» Софокла, которую в 1922 году поставил Шарль Дюллен в декорациях Пабло Пикассо. Кокто всегда был связан с театральным авангардом, для режиссеров которого перерабатывал античные и средневековые сюжеты — «Орфей» (1928), «Адская машина» (1934) и др. Среди его пьес, следует отметить, две монодрамы, написанные для Эдит Пиаф («Человеческий голос», 1930, и «Равнодушный красавец», 1911). В 1914 году Кокто организует труппу «Балет Елисейских полей». В 1955 — избирается членом Французской Академии. Кокто — автор многих книг о театре.

^{lxxxvi} Модный на Западе театроведческий термин, который используют представители различных театральных течений. В данном случае Брук имеет в виду некую «универсальную» модель театра, вбирающего все лучшее, что выработала мировая театральная культура.

^{lxxxvii} Род. 1918. Американский танцовщик и хореограф, член художественного ценного руководства группы «Нью-Йорк Сити Балет». Окончил Нью-йоркский университет, учился балетному искусству у Энтони Тюдора и Евгения Лоринга. Дебютировал в Нью-Йорке в 1937 году. В 1958 в США организовал собственную труппу. Его лучшие хореографические постановки: «В городе» (1915), «Называй меня мадам» (1950), «Король и я» (1951), «Питер Пен» (1954), «Вест-Сайдская история» (1957), «Скрипач на крыше» (1964, режиссер и хореограф) и др.

^{lxxxviii} Баланчин, Джордж (род. 1904) — американский хореограф и танцовщик. Окончил Императорскую Академию танца в Петербурге. С 1924 года работал хореографом в различных труппах Европы: в «Русском балете» Сергея Дягилева (1925 – 1929), «Датском Королевском балете» (1930), вместе с Борисом Кохно создал Балетный театр в Монте-Карло и т. д. В 1934 году он организовал Школу Американского балета. С 1934 года Генеральный директор созданной вместе с Линкольном Кирстайном труппы «Нью-Йорк Сити Балет». Баланчину принадлежит более ста хореографических постановок.

^{lxxxix} Жарри, Альфред (1873 – 1907) — французский драматург, поэт романист. В историю театра вошел как автор знаменитой пьесы «Король Убю», премьера которой состоялась в театре марионеток в 1888 году. Наиболее известен спектакль в театре Эвр (1896), где это произведение поставил М. О. Люнье-По с Фирменом Жимье в главной роли. Эта пьеса резко и грубо обличала типичные пороки мещанина-буржуа. В творчестве Жарри, который считается зачинателем сюрреализма и дадаизма, современные театроведы усматривают черты, характерные для театра абсурда и театра жестокости.

^{xc} Миллиган, Теренс Алан (род. 1918) — английский актер и литератор. Окончил Лондонский политехникум. Автор ряда прозаических произведений, радио- и телефильмов, стихов для детей. Сценический псевдоним — Спайк. Одна из лучших его актерских работ — заглавная роль и инсценировке романа И. А. Гончарова «Обломов».

^{xcī} Вуд, Чарлз (род. 1932) — английский драматург, в пьесах которого высмеивается милитаризм и «казарменное» мышление. Его наиболее известные пьесы «Еда на колесах» (1905). «Динго» (1967), «Кусочек праздников» (1969), «Благополучие» (1970).

^{xcīī} 1900 – 1971. Выдающийся английский актер и режиссер. Дебютировал на сцене Оксфордского театра в 1924 году. Наиболее известны шекспировские постановки в Олд Вик, одним из руководителей которого он был с 1939 по 1945 г. (в частности, он дважды ставил «Гамлета»; с Лоуренсом Оливье, 1937, и с Алеком Гиннесом, 1938). С 1953 по 1957 г. Гатри руководил Шекспировским фестивалем в Стретфорде (Онтарио, Канада). 7 мая 1963 года в Миннеаполисе (США) открылся театр его имени, где он поставил затем ряд постановок: «Три сестры». «Вольпоне», «Генрих V» и др. Автор книг «О театре» (1932). «Жизнь в театре» (1960) и «Тайрон Гатри об актерской игре» (1971).

^{xcīīī} Пьеса Артюра Адамова (1908 – 1970), написанная в 1901 году и сразу пошедшая во многих театрах. Артюр Адамов — французский драматург, в начале своей творческой деятельности примыкавший к театру абсурда, а затем перешедший на позиции брехтовского эпического театра.

^{xcīv} Персонаж пьесы Бертольта Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть» (1941, премьера в Гамбурге, 1959).

^{xcv} Пьеса западногерманского драматурга Рольфа Хоххута (род. 1931), одного из наиболее значительных представителей «документальной драматургии». Премьера состоялась в 1963 году в Западном Берлине, где ее поставил Эрвин Пискатор. В дальнейшем Хоххут продолжает работать в жанре политической документальной драмы: «Солдаты» (1967). «Герильяс» (1970) и др.

^{xcvi} Фейдо, Жорж (1862 – 1921) — французский драматург, автор драматических фарсов. Его пьесы необычайно популярны в современном английском театре.

^{xcvīī} Годар, Жан-Люк (род. 1930) — французский кинорежиссер «новой волны». Им сняты фильмы: «На последнем дыхании» (1959). «Маленький-солдат» (1960), «Жить своей жизнью» (1961), «Карабинеры» (1962), «Альфа-

Билль» (1965), «Безумный Пьеро» (1965) и др.

^{xcviii} Речь идет о трагедии Шекспира, адаптированной Б. Брехтом в 1952 году.

^{xcix} Сартр, Жан-Поль (род. 1905) — французский философ-экзистенциалист, прозаик, драматург. Участник Сопротивления, лауреат Нобелевской премии по литературе 1964 года (от которой он отказался). В противовес битовому и психологическому театру Сартр создает «интеллектуальный театр», в котором главной становится «пытка мыслью». Основная проблематика сартровской драматургии — осмысление понятия свободы, его ложного и истинного наполнения, взаимоотношений свободных индивидов в несвободном обществе (эти проблемы он трактует в духе левого «атеистического экзистенциализма»). Сартр автор пьес «Мухи» (1943), «Мертвые без погребения» (1946), «Грязные руки» (1948), «Дьявол и господин бог» (1951) и др. Идеологической позиции Сартра свойственны резкие переломы, попытки совместить либерально-демократические устремления с левацким радикализмом.

^c В «Поэтике» Аристотеля (гл. VI) этот термин трактуется как «очищение», производимое трагедией посредством аффектов ужаса и сострадания. В литературоведении существует ряд трактовок этого понятия: моральная, гедонистическая, медицинская, эстетическая.

^{ci} Продолжение знаменитой книги Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (1865), вышедшее в свет в 1871 г. Льюис Кэрролл — псевдоним Чарльза Л. Доджсона (1832 – 1898), английского детского писателя, священника и математика.

^{cii} Род. 1905. Английский художник, дизайнер. Работал в различных театрах Англии, США и других стран.

^{ciii} Комедия У. Шекспира, поставленная П. Бруком в Шекспировском Мемориальном театре в 1946 году.

^{civ} Род. 1922. Английский актер. Дебютировал на сцене Бирмингемского репертуарного театра в роли Бастарда («Король Иоанн» У. Шекспира, 1945). В последующие годы вместе с Барри Джексоном работал в Стрэтфорде-на-Эйвоне, где в течение трех лет создал сложнейшие образы шекспировского репертуара. Среди наиболее известных ролей Скофилда — Гамлет, Лир, Мор в пьесе Р. Болта «Человек на все времена», Хлестаков, Войницкий в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня».

^{cv} Род. 1923. Французский актер пантомимы, ученик Ш. Дюллена. Впервые выступил на сцене в маленьком эпизоде «Батист» спектакля труппы Рено-Барро (1947). Впоследствии Марсо создает образ собственного персонажа Бипа, который переходит из одной пантомимы в другую. В своем творчестве Марсо ориентируется на образцы классической французской пантомимы.

^{cvi} Начало знаменитого монолога Гамлета (акт III, сцена 1).

^{cvii} Так в английском переводе 1938 года называлась книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой».

^{cviii} Род. 1893. Американский актер. Дебютировал в 1912 году на сцене бостонского театра Касл Скуэр. В 1924 – 1929 гг. был актером прогрессивного

театра Гилд в Нью-Йорке. Наиболее полное дарование Ланта раскрылось в роли Петруччо в «Укрощении строптивой» У. Шекспира и Вольпоне в одноименной пьесе Бена Джонсона. Лант выступал и как театральный режиссер.

^{сix} Род. 1907. Французский актер и режиссер. Формировался в 30-е годы под влиянием А. Арто и Ж. Л. Барри. В 50-е годы Роже Блен поставил ряд известнейших произведений театра абсурда («В ожидании Годо», «Конец игры», «Последняя лента Крэппа» С. Беккета, «Негры» Ж. Жене и др.). Один из самых значительных спектаклей Блена — «Ширмы» Ж. Жене (1966).

^{сх} Английский актер. Впервые выступил на сцене ирландского театра Энью Мак-Мастерс, компани. В 1964 году сыграл в Королевском Шекспировском театре роль Маккаина в пьесе Г. Пинтера «День рождения» в 1965 году в бруковском спектакле «Марат / Сад» исполнил роль де Сада.

^{сxi} Пьеса Гарольда Пинтера, впервые поставленная в Лондоне в 1958 году и опубликованная годом позже. Впоследствии неоднократно ставилась и переиздавалась.

^{сxii} Род. 1895. Немецкий композитор, ныне живет в ФРГ. Начиная свою музыкальную деятельность как дирижер ряда немецких оперных театров. В 1924 году основал в Мюнхене Школу гимнастики, танца и музыки, где работал до 1936 года. С 1950 года преподает в Мюнхенской музыкальной академии. В своих музыкальных трагедиях («Антигона», 1949, «Эдип-царь», 1959 и др.) Орф выступает как глубоко оригинальный композитор-экспериментатор, стремящийся к «синтезу искусств». В его произведениях музыка, слово и движение сочетаются в ритмическом единстве. Характерная черта творчества Орфа — использование средств античного театра, средневековой мистерии, комедии дель арте, барокко, театра Шекспира.

^{сxiii} «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (акт III, сцена V), перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.

^{сxiv} Ок. 1450-60 – 1516. Нидерландский живописец. Писал религиозно-аллегорическом и жанровые картины.

^{сxv} Род. 1891. Французский художник немецкого происхождения. С 1922 года живет в Париже, где входил в группу сюрреалистов.

^{сxvi} Гойя, Франсиско Хосе де (1746 – 1828) — великий испанский живописец, гравер, рисовальщик.

^{сxvii} Комедия Бернарда Шоу (1912). Премьера — 16 октября 1913 года в венском Бургтеатре. Первая английская постановка — 3 апреля 1914 года в Театре Его Величества (Лондон) с П. Кэмпбелл и Г. Бирбомом-Три в главных ролях.

^{сxviii} Род. 1936. Английская актриса. Выступала в спектаклях многих лондонских театров, в том числе и постановках Питера Брука — «Марат / Сад» и «US». За свои работы в кинематографе удостоена ряда наград английских и американских кинокритиков.

^{сxix} Здесь Брук впадает в некую полемическую крайность. Разумеется, на спектаклях Брехта и Литтлвуд присутствовала самая разнообразная аудитория, но эти художники театра обращали свое искусство прежде всего к

демократическому зрителю, которому их спектакли были вполне доступны и понятны.

^{схх} Ведущий американский оперный театр. Открылся в Нью-Йорке в 1883 году спектаклем «Фауст». На сцене театра выступали крупнейшие исполнители XX века (Э. Карузо, Ф. И. Шаляпин, М. Каллас и др.). Одним из лучших спектаклей 50-х – 60-х годов была постановка оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» (1956, под управлением Бруно Вальтера).

^{схxi} Глайндборн — деревушка в Англии (Сассекс), где проводятся ежегодные оперные фестивали. Театр был построен на средства мецената Дж. Кристи в его поместье Глайндборн в 1934 году. Основной репертуар фестивалей — оперы В.-А. Моцарта, К. Глюка, Дж. Верди и ряда композиторов XIX века. Изредка ставятся произведения современных авторов. Глайндборнские национальные фестивали играют заметную роль в повышении оперной культуры Англии.

^{схxii} «Байрейтский театр» — немецкий оперный театр в Баварии (ФРГ). Театр был создан по инициативе Р. Вагнера и открылся в августе 1876 года постановкой тетралогии «Кольцо Нибелунга». После первых трех представлений из-за финансовых затруднений театр был закрыт и смог возобновить свою деятельность лишь в 1882 году в виде фестивалей вагнеровской музыки. С этого времени Байрейтские фестивали проводятся в течение трех-четырех недель ежегодно. С 1965 года театром руководит внук Рихарда Вагнера Вольфганг Вагнер.

^{схxiii} Питер Брук имеет в виду ситуацию, характерную для театральной практики в буржуазном обществе.

^{схxiv} Персонажи пьесы С. Беккета «В ожидании Годо».

^{схxv} Матушка Кураж из одноименной пьесы Б. Брехта.

^{схxvi} Сержант Масгрейв из пьесы Джона Ардена «Пляска сержанта Масгрейва».

^{схxvii} Персонажи пьесы Ж.-П. Сартра «За запертой дверью» (1945).