

Брук Питер

Пустое пространство

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/.45
ББК 85.38
Б89

Б89 **Брук Питер**
Пустое пространство / Брук Питер – М.: Книга по Требованию, 2024. – 104 с.

ISBN 978-5-458-29931-2

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 влюбительском театре «Доктора Фауста» Марло, а к двадцати — шесть спектаклей в профессиональном театре, в том числе «Человека и сверхчеловека» Бернарда Шоу, поставившегося 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.

ISBN 978-5-458-29931-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

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.

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

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

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

Притом решить ее средствами театра.

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

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

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

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

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 Солее 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. Всю радикальность этих слов можно оценить, памятуя, что, принятая в западном театроведении точка зрения диаметрально противоположна бруковской, Брехт обычно трактуется как художник» добившийся великих достижений вопреки своей коммунистической идеологии.

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

Так ли представлял себе отношения сцены и зала Шекспир? Вряд ли. Но Брук, 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 театров¹. 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 тон 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

¹ Впечатлений от этого спектакля (правда, увиденного на стадии репетиции) читатель найдет в упоминавшейся книге Г. Козинцева «Пространство трагедии» (стр. 196).

самодовольный современный театр»². Разумеется, взгляды самого Арто далеко не однозначны. Его сосредоточенность на «канныбализме» буржуазного индивида приобретала нездоровый характер, ибо не была подкреплена социальным анализом, а его убеждение, что, дав человеку возможность изжить в искусстве свою склонность к жестокости, театр спасет от нее реальный мир, было достаточно наивно. Но при этом Антонен Арто был, по удачному выражению В. Комиссаржевского, «одной из «болевых точек» этого «безумного, безумного, безумного мира»²³ 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. ГС 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»⁴. 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»²⁵. 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 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

² Charles Warowitz. Notes on the Theatre of cruelty/ In: theatre in Work. Playwrights and Productions in the Modern English Theatre. London. 1976. p. 184.

³ В. Комиссаржевский. Пространство, которое не может оставаться пустым. «Иностранная литература», 1974, № 5, стр. 250.

⁴ Цит. по кн.: J. C. Trewin Peter Brook. London, 1972, p. 160.

⁵ Там же, стр. 146.

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» (194В), 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, посвященных 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 мае* штаб, 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 почитать, как прочесть запечатленные на бумаге слова, кажется ему результатом лени разума. Слова лишь помогают пробиться к мысли, которая их породила, к жизни, возбуждавшей 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 Рейнгаардта, 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 «артоднанского 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. «Грамматику» 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.

«Артоднанскал» 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 тайме», 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 о 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 де О 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

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, переменах 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-Энде 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 ее 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, по сейчас эти слова справедливы в другом смысле: в публичных домах тоже берут большие деньги, за небольшое удовольствие. Кризисна Бродвее 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 он» 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 ас-пег, которые берут за вход, — тлетворный дух. Неживого театра проникает в серьезную оперу и трагедию, и пьесы Лольера и Брехта. И конечно, нигде Неживой театр не располагается 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, которым 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 лишней разубедиться в правоте своих излюбленных теорий и ничто не мешало ему тихонько повторять дорогие его сердцу