

(1710/0405
(англ.)



383

584

Брук Питер (англ.)

Питер БРУК: «Нити времени»

Мой отец во всем любил симметрию, а так как мой брат учился в Оксфорде на врача, отец решил, что я должен учиться в Кембридже на юриста. Жестикულიруя то правой, то левой рукой, он, бывало, говорил: "Один сын доктор, другой — адвокат!". К счастью, он придерживался принципа ничего не навязывать своим детям. В школьные годы меня одинаково привлекали профессии дипломата, зарубежного корреспондента и тайного агента, но в какой-то момент идея стать режиссером, по-видимому, все-таки пустила корни. <...>

Поняв, что образование, получаемое в учебном заведении, меня не интересует, в шестнадцать лет я бросил школу и объявил отцу, что собираюсь стать кинорежиссером и для начала намерен брать уроки фотографии в Лондоне. Он внимательно выслушал меня, а затем предложил компромисс. Через своих друзей он устроит меня на студию документальных фильмов, но при условии, что через год я поступлю в университет. Я согласился и был принят на работу в студию Мертон Парк, которая находилась в южной части Лондона. К своему удивлению, я обнаружил, что студия выглядит вовсе не так, как я себе это представлял: не белоснежные, холодные лаборатории научно-фантастических фильмов, а свалка всевозможного барахла, где фрагменты гостиных и деревенских кухонь сияли и сверкали только при свете операторских прожекторов. Работа моя была весьма прозаична и малоинтересна — в основном я просто присутствовал.

Благодаря избытку свободного времени и собственной энергии мне удалось убедить одного чудаковатого итальянца, который шил балетные туфли, устроить театр в подвале его магазина. Уговорив нескольких приятелей присоединиться ко мне, я начал репетировать мрачную пьесу елизаветинской эпохи "Герцогиня Малфи", кровавая атмосфера которой давно меня привлекала. Но за несколько часов работы мы умудрились так разозлить неуравновешенного торговца туфлями, что он с проклятиями выгнал нас. Проект рухнул, однако воображение отказывалось с этим согласиться, и я повсюду рассказывал, что спектакль состоялся, описывал, как все чудесно получилось, — до тех пор, пока сам не уверовал в успешный результат, принесший мне и опыт, и славу.

Когда в 1942 году срок моей работы истек и я в конце концов оказался в Оксфорде, я полагал, что в драматической студии меня примут с распростертыми объятиями, но обнаружил, что все места прочно заняты профессорами и студентами третьего курса и никто не собирается уступать место новичку. Единственное, что мне оставалось, это использовать свободное время летом и поработать вне стен университета. Я вовлек своих друзей в очередную авантюру, и мы поставили "Доктора Фауста" в крошечном театре рядом с Гайд-парк-корнер. Что я чувствовал, впервые выступая в роли руководителя? Здесь туман моей памяти не желает рассеиваться, я думаю, потому что все происходило на уровне подсознания, в котором господ-



21 марта Питеру Бруку исполнилось семьдесят лет. В день юбилея «Золотая Маска» и Музей Кино в рамках цикла вечеров «Театр и кино» показали программу, посвященную этому, без сомнения, выдающемуся режиссеру нашего времени: телефильм «Портрет Питера Брука» (Великобритания, 1989), фильм-спектакль «Трагедия Кармен» (Франция, 1983) и документальный фильм «Секреты Кармен» (Великобритания-Франция, 1983).

В тот же весенний юбилейный день в издательстве «Артист. Режиссер. Театр» СТД РФ появился сигнал новой книги — перевод на русский язык вышеуказанных в 1998 году одновременно в США и Великобритании мемуаров Питера Брука «Нити времени». Фрагменты из этой книги мы предлагаем сегодня читателю.

ствовали инстинкт, энергия и волнение.

Мы продавали билеты всем, кого знали, даже ходили по домам в пригороде, а так как еще шла война, говорили, что собираем деньги для Фонда помощи России. К счастью, это было правдой, что придавало нашему предприятию определенную респектабельность. Поскольку спектакль принес небольшую прибыль, мы имели основание считать, что внесли свою лепту в будущую победу.

Когда начался новый семестр, я организовал Университетское общество кино, целью которого был показ немых фильмов, бывших для нас легендами, а главное — создание

собственных фильмов. В то время мне больше всего нравилась кинокартина Саша Гитри "Роман шулера", и мне показалось, что историю чувствительного священника из "Сентиментального путешествия" Лоуренса Стерна можно рассказать в такой же свободной и дерзкой манере. Я снова воззвал к энтузиазму своих друзей, и у нас набралось 250 фунтов стерлингов. Даже тогда это была маленькая сумма; кроме того, в военное время не поощрялось кинолюбительство, и продажа 16-миллиметровой пленки была запрещена. Но мы нашли лазейку. Дело в том, что кинопленку использовали на истребителях для фиксации

пуль, проходящих между лопастями пропеллера, и если часть этой пленки оказывалась негодной, авиаторам разрешалось избавляться от всей партии. Таким образом, мы по дешевке приобрели катушки с пленкой. Съемка каждого кадра на этой пленке напоминала игру в русскую рулетку — вероятность того, что попадешь на бракованный кусок, была весьма велика. Существовала еще одна трудность — лабораториям не разрешалось принимать в работу съемочный материал, непосредственно не связанный с военными нуждами. Но и эту трудность я сумел обойти, когда случайно познакомился с производителем порнографи-

ческих фильмов, имевшего неподалеку от Оксфорд-стрит собственную установку для обработки пленки. Это был веселый, дородный человек в сверкающих стеклами очках, которого забавлял сам факт, что студенты университета нуждались в его помощи. <...>

В день моих первых съемок я встал задолго до рассвета и с тревогой наблюдал за состоянием неба, потому что для сцен на открытом воздухе нужно было солнце. Ночная тьма мучительно переходила в серый полумрак, он не рассеивался и казался угрюмым. Неужели пойдет дождь? Я обращался к тучам с мольбой и клятвами. Когда наступил день, солнца не было, но не было и дождя, и мы, кучка растерянных и возбужденных любителей, выбежали на улицу с огромными корзинами костюмов XVIII века, взяв напрокат в лондонской костюмерной, садовой тачкой на резиновом ходу в качестве операторской тележки и настоящим экипажем XVIII века, одолженным у одного чудаковатого герцога. Вокруг собралась толпа любопытных, я носился, пытаюсь как-то все соединить. Наконец из хаоса возникло подобие порядка, и я первый раз в жизни произнес волшебное слово: "Мотор!"

В конце первого дня мы отравили пленку для проявки в Лондон единственным доступным нам способом — автостопом, и три дня спустя собрались у меня на квартире в колледже Магдалины, приготовив экран и кинопроектор, взволнованно ожидая прибытия отснятого материала. Приблизился летний вечер, мы слушали музыку, пили пиво и ждали. Мы знали, что поймать машину, идущую из Лондона в Оксфорд, нелегко, и были готовы сидеть всю ночь, если понадобится. Стемнело.

Вдруг дверь распахнулась, и луч карманного фонаря осветил сидевших и лежавших на полу у меня в комнате. "Вы все студенты этого колледжа?" — прозвучал строгий голос представителя администрации, моего заклятого врага, противника кино, театра и прочих нездоровых видов деятельности. Вопрос он задал формально, ибо ответ ему был известен, а потому он приказал всем немедленно покинуть университет и город. Мы были слишком возбуждены, чтобы отнестись серьезно к случившемуся и возможным последствиям. Наоборот, это нас еще больше раззадорило, а посему артисты надели свои костюмы и парики XVIII века, набились в экипаж и, с шумом погоняя ленивых лошадей, демонстративно покинули город и покатали в соседнюю деревушку Вудсток, которая была неподконтрольна университетским властям. Мы быстро устроились на новом месте, но в ажиотаже не учел, что должен заплатить колледжу штраф, и поэтому был исключен из университета. Я не очень-то переживал, но отец, проводивший отпуск в Шотландии, не мог допустить, чтобы мое обучение, на котором он так настаивал, оборвалось столь позорно. Он сумел достать билет на самолет — что в военное время было почти невероятно — и приехал без предупреждения, чтобы поговорить с ректором колледжа, неохотно согласившимся отсрочить уплату штрафа, если я подпишу обязательство никогда не заниматься ни кино, ни театром. Помнится, что срок действия этого запрета не был оговорен, однако двадцать лет спустя, когда из колледжа пришло письмо с просьбой уплатить взнос за сохранение моего

Экран и сцена



постоянного членства, я понял, что мне простили нарушение клятвы.

Мы организовали торжественный показ фильма в городском ратуше Оксфорда. Из-за нашей ссоры с университетом большой зал был набит до отказа возбужденными, заинтригованными студентами. Хотя мы снимали на отходах пленки и без синхронной записи, мы сняли часовой фильм и придумали собственную звуковую систему, примитивную, но достаточно надежную. <...> Однако проверить работу кинопроектора до показа нам не удалось. Оказалось, что его скорость превышала нормальную, и, к нашему ужасу, изображение начало обгонять звук. Когда мы увеличили скорость звука, голоса артистов стали выше и становились все более высокими, поскольку мы отчаянно пытались угнаться за изображением. В конце концов в зале уже ничего не было слышно, кроме громкого смеха зрителей. Мы проиграли эту гонку, и вечер закончился катастрофой. Позор и насмешки были нам уроком. Следующий показ, который состоялся в Лондоне, в том же крошечном театре, где игрался "Доктор Фауст", мы тщательно отрепетировали, фильм хорошо приняли, и наша уверенность в себе была восстановлена.

Намного больше, чем ставить спектакли, мне хотелось сделать во Франции фильм — не только из-за постоянной любви к кино, но и потому, что Франция, в отличие от Англии, представляла мне более интересное место для творчества. До того как я попытался все оставить и перебраться в Испанию, глубокий конфликт с Лоренсом Оливье превратил постановку фильма "Опера нищих" в безобразное поле битвы. Сам выбор темы был компромиссным; мне хотелось поработать над чем-то современным, с машинами и мотоциклами, я непременно хотел уйти от нарисованных декораций и париков. Однако Шекспир и "Ковент-Гарден" приклеили мне ярлык, поэтому среди кипы предложений, о которых я думал, внимание продюсера привлекла одна вещь из классики. Желание работать в кино было так велико, что я не мог отказаться. Герберт Уилкоккс был человеком совершенно из другого мира: он всю жизнь ставил второсортные фильмы, имевшие коммерческий успех, в которых главные роли играла его жена Анна Нейгл. Никто не воспринимал эти фильмы серьезно, за исключением ближайшего окружения, верившего в его коммерческое чутье. <...> Когда я пришел к нему со своим проектом, он решил, что классика будет достойным завершением его карьеры, и поэтому принял меня с распростертыми объятиями, включив в свою программу очередного кассового успеха.

Первые обсуждения прошли гладко. Я хотел, чтобы сценарий написали Кристофер Фрай и Денис Кэннен, а музыку сэр Артур Блосс, и поскольку это были престижные имена, Герберт сразу согласился. Но ему была нужна кинозвезда, актер на роль Мэки-Ножа. Мне будущий фильм представлялся черно-белым, грубым, динамичным; с неотесанным мужиком, разбойником с большой дороги в центре. Молодой Ричард Бартон, казалось, идеально подходил для этой роли, но тогда его время еще не подошло, он был недостаточно известен, чтобы инвесторы и прокатчики чувствовали себя безопасно-

сти. А вот Лоренс Оливье находился в зените славы и как актер, и как кинорежиссер. Подобно тому, как наудачу бросают в море бутылку, я послал ему телеграмму с вопросом, не хочет ли он сыграть роль Мэки-Ножа. И к счастью и к моей погибели, предложение пришлось ему по душе, поскольку идею "Оперы нищих" он вынашивал давно и надеялся выступить в качестве актера, режиссера и продюсера. Мы радостно приняли его "да", и это стало одним из первых уроков, научивших меня не поддаваться слишком легкой радости. Конечно, Оливье ни за что не хотел упустить возможность сыграть эту роль, но вместе с тем негодовал, что проект принадлежит не ему, а потому настаивал на том, чтобы быть сопродюсером. Уилкоккс обрадовался столь знатному партнерству, а я не имел ни оснований, ни власти препятствовать, хотя понимал, как опасно иметь главного актера и босса в одном лице. На самом деле, сильно взволнованный тем, что в моем первом фильме будет занят лучший актер тех дней, я быстро забыл про свои опасения.

Но я плохо знал Оливье. Это был до странности скрытный человек. На сцене и на экране он производил впечатление открытости, блеска, легкости, гибкости. В жизни был прямо противоположным. Он обладал качествами быка — в этом заключалась его главная сила. Он всегда напоминал мне крестьянина — расчетливого, подозрительного, медлительного. Когда он пытался понять новую идею, его лоб, казалось, блестел от усилия не допустить, чтобы его перехитрили. Ослепительная виртуозность его игры шла от тщательно продуманной мозаики мельчайших подробностей, следовавших с головокружительной скоростью, составлявших единое целое и производивших впечатление сверкающей мысли. Однако я абсолютно не понимал: как только он укреплялся в своем решении роли, никакая сила не могла заставить быка тянуть повозку в другом направлении. Если ты шел с ним по одной колее, взаимопонимание было легким. Если нет, любой компромисс мнений исключался.

Медленно, день за днем, во время подготовки и съемок взаимное непонимание развилось нас все дальше и дальше. Для него "Опера нищих" была шедевром элегантности и искусства XVIII века, ему был близок знаменитый лондонский спектакль 20-х годов, памятный своим изяществом и очарованием. Поскольку незадолго до нашей совместной работы он получил почетное рыцарское звание, ему представлялась эта работа как светская и стилизованная *jeu d'esprit* (игра ума — франц.); хорошо подходившая к его новому джентльменскому статусу. Для меня же, не знавшего этих традиций, произведение отдавало грубым запахом Хогарта. Это была сказка про разбойника, рассказанная нищим, и она должна была быть жестокой и грубой. Как и положено британцам, мы осторожно выражали свои мнения, а потому природа наших разногласий стала ясна только к концу съемок. На съемочной площадке Оливье с изысканной вежливостью просил разрешения посмотреть в видеокабель. После долгой паузы он подбежал ко мне и говорил, стуча по камере: "Неужели вы хотите такой кадр?". Когда я отвечал утвердительно, он возвращался на свое место, и все его актерское существо

выражало неодобрение, которое ему не требовалось облекать в слова.

<...> В конце концов Оливье попытался использовать свое право продюсера, чтобы уволить меня и самому взяться за режиссуру. Но я все-таки сопротивлялся, и надо честно признать, что присутствие обоих нас в работе порядком испортило картину.

Когда года два спустя Глен Байем Шоу, в то время руководитель Стратфордского театра, предложил поставить "Тита Андроника" с Оливье в главной роли, решение далось мне тяжело. Пьеса давно завораживала меня, к тому же интуиция властно подсказывала, что за словами трагедии кроется какая-то мрачная ритуальность. Принять предложение, думал я, можно лишь при условии, что Оливье не будет мешать моим поискам этого странного образа, таившего, я был уверен, первозданную логику и смысл череды необъяснимых ужасов.

Но английская вежливость может порой рождать совершенно неожиданный эффект. Со времен "Оперы нищих" чувство неловкости и скованности в отношениях заставило нас с Оливье играть роль преданных друзей. Мы с Наташей очень любили Вивьен Ли, часто проводили выходные с ней и Лоренсом в их очень аристократическом поместье "Аббатство Ноулт", нередко вместе ужинали в городе, обменивались письмами и иногда посылали друг другу маленькие подарки, чтобы как-то скрыть глубокие обиды. Придя на первую репетицию "Тита", я был готов выплеснуть наружу нашу подспудную междоусобицу и наброситься на Оливье, не подозревая, что лопнула в открытую дверь. Он к тому времени принял решение стать образцом послушания и гибкости, частично, может быть, под влиянием Вивьен, а частично из чувства вины, что было частью его натуры. С самого первого непредуганного момента наши отношения изменились, партнерство было идеальным, и каждый день мы работали в совершенной гармонии. Я поражаюсь, насколько по-другому могут общаться два тех же самых человека. Конечно, помогло то, что новые отношения загладили старые раны, но главная отгадка, я думаю, лежала в том невидимом пространстве, где рождаются концепции и образы. На этот раз, по случайному совпадению, мы ехали по параллельным рельсам, а потому продвигались вперед с чувством взаимного доверия. Я не только восхищался поразительным талантом Оливье, — его исполнение центральной роли придало всему спектаклю такую напряженность и создало такую реальность, которую ни один другой актер того времени не был способен сотворить. К сожалению, я не могу сказать, что сблизился с Оливье в личном плане. Он был очень вежлив и внимателен, но за каждым его жестом угадывалось напряжение; даже смех был несколько искусственным, как будто он никогда не переставал лепить и шлифовать свою маску.

В Англии на художественный эксперимент всегда смотрят с подозрением, во Франции — это часть художественной жизни, и я знал, что Париж меня снова приветит, если я приму решение там жить. У Парижа есть давняя традиция собирать художников всего мира, и хотя я никогда не считал себя художником, длинная нить, уходящая в прошлое моих первых при-

ключений в бульварном театре, позволяла верить, что найдется место, где я смогу работать на жизнь. Первый эксперимент с международной группой в 1968 году позволил нащупать тот путь, который теперь мне захотелось продолжить, и в 1970 году родился план создать международный центр для занятий театральными исследованиями.

Долгие годы судьба щадила меня — я был избавлен от бремени административной ответственности и всегда находился под защитой какой-нибудь организации, продюсера, агентства или театра, субсидируемого государством и способного дать самое необходимое. Теперь, в 45 лет, я чувствовал, что должен как взрослый человек принять ответственность и вступить в область, вызывающую у меня страх. <...> Открывая все положительные и отрицательные аспекты этой работы, обучаясь новой игре — сборищу средств, я приобретал опыт ведения интриги. Он заключался в том, чтобы сидеть за обедом в Нью-Йорке, терпеливо ждать, пока подадут кофе, затем просить доллары и видеть, как улыбающиеся хозяйки играют с тобой в кошки-мышки, с садистским наслаждением растягивая обед. Очень скоро стало ясно, что поиски частных спонсоров — скучное занятие, поскольку помимо посещения коктейлей и обедов нужно еще восхищаться частными собраниями живописи и скульптуры и часами попусту тратить время, выслушивая сплетни по телефону. Поэтому я выучил более приятные правила клячицы деньги у фондов, чьи серьезные и интеллигентные проявления художественного меценатства напоминали научную жизнь. Светская жизнь уступила место написанию бесконечных предложений, отчетов и обедов в старинных столовых из красного дерева. Мне казалось, что я вновь вернулся в Оксфорд, где обсуждаю природу греческой трагедии с увлеченными своими предметом учеными мужами.

Все фонды очень осторожны. По закону они обязаны выделять большие суммы каждый год, поэтому, с одной стороны, испытывают облегчение, когда есть человек, готовый взять эти деньги; в то же время они живут под постоянной угрозой суровой критики. <...> В Фонде Форда был сотрудник по имени МакНейл Лоури — его проницательности и преданности обязана американская культура. Он с пониманием отнесся к моей заявке, но по причинам, понятным только посвященным в сложную паутину политики фондов, мог дать лишь 50 процентов нашего бюджета при условии, что остальные фонды согласятся дать вторую половину. Нам нужен был один миллион долларов на четыре года работы, и мое дело пропало бы, если бы целая цепочка знакомств не привела меня к замечательному союзнику и советчику композитору Николаю Набокову. Высокий, с шаркающей походкой, сморщенным, но гордым лицом, обласканный и обманутой жизнью, скрывающий горькое раздражение за маской академической культуры и ума, он обладал поразительным русским чутьем и пониманием того, как добывать деньги у фондов; ему были присущи интуиция и хитрость европейского государственного деятеля XIX века. Мы сидели на кровати в его двухкомнатной квартире в Гринвич Виллидж, и он разрабатывал стратегию действий, от предвкушения удовольствия хлопая себя по коленке перед тем, как сде-

лать очередной телефонный звонок. Он устроил мне встречу с главой богатого фонда нефтяной компании, техасским миллиардером господином Андерсоном. Я прибыл в его контору в Нью-Йорке, которая, собственно говоря, не была конторой, — это было пустое пространство, элегантно обставленное столами и стульями кубической формы в японском стиле. Сев на один из таких стульев, я было приготовился долго ждать, как вдруг появился загорелый, здорового вида и уверенный в себе господин Андерсон, тепло приветствуя меня пожатием руки и сообщая, что у него нет времени для разговора. Он вынул записную книжку со своим расписанием: "Нет, завтра не могу, и послезавтра не могу, в четверг, в четверг в полдень подойдет?" — "Конечно", — ответил я. Затем, когда мы на прощание пожимали друг другу руки, он добавил, как бы договаривая: "Не здесь. Я уезжаю из Нью-Йорка. Давайте встретимся в Аспене".

— Разумеется, надо ехать, — сказал Николай.

— Его компания может оплатить билет?

— Не смейся. Билет купишь сам. Это вложение капитала в будущее.

Дорога в Аспен в штате Колорадо занимала полдня, и Николай, умевший предвидеть сложности, согласился лететь вместе со мной. <...>

Мы вошли в гостиницу, похожую на пещеру Аладдина, где висели произведения Уорхола, Лихенштайна и Яспера Джонса. Там мы встретили друга Николая Джо Слейтера, руководителя Института в Аспене, полностью поддерживавшего наш проект. С бокалом в руке, он отвел нас в сторону:

— Акции Андерсона сегодня резко упали. На бирже Уолл-стрит понижение. Вряд ли он расщедрит на грант.

Так или иначе, Андерсон пока не прибыл. Личный самолет должен был доставить его утром еще до нашей встречи. Оставалось надеяться, что он не отменил свой приезд вообще.

Вечер был мрачным, и когда я прорнулся на следующее утро, горы исчезли в густом тумане. После завтрака мы пошли к Джо. Он был еще более пессимистичен:

— Акции продолжают падать. К тому же я не представляю, как его самолет приземлится.

<...> Ровно в полдень, однако, к нам влетел Джо:

— Все в порядке. Получилось. — Что получилось? — Мы были в полном недоумении.

— Господин Андерсон кружил на своем самолете и говорил со мной по радио. Он пришел в ужас при мысли, что заставил вас приехать напрасно, и просил извиниться за эти не подвластные ему обстоятельства; он очень расстроен, что не смог оказать гостеприимства, и распорядился выделить максимальную сумму гранта. — И Джо добавил: — Если бы он сумел приземлиться, то наверняка бы отказал.

Так случай определил несколько лет нашей деятельности. Примеру Андерсона последовали Фонды Форда и Губбенкиана, и благодаря туману родился Международный центр театральные исследования — абсолютный символ эзды в незнакомое.

Перевел с английского
Михаил СТРОНИН