

[...] Однажды в английском университете, где я читал лекции, которые и легли в основу моей книги "Пустое пространство", я оказался на помосте перед огромным зияющим черным провалом и людьми у самого дальнего его края. И когда я начал говорить, то почувствовал абсолютную неинтересность всего того, что я произносил, всех тех слов, что артикулировали мои губы. Но ведь когда говоришь, всегда должно существовать где-то хоть одно слушающее тебя ухо, и я снижал все больше и больше! У меня не получалось ничего, я не мог найти ни точных слов, ни выразительных образов, ни естественную манеру излагать свои мысли. Я воспринимал этих людей сидящими на уроке или лекции, в очень строгой обстановке, когда один человек — в положении героя уже потому, что находится на возвышении, лицом к несчастным, пассивным людям, которые скукают, но все равно продолжают слушать.

К счастью, я осмелился попросить, чтобы сделали перерыв и поискали другое помещение. Люди разбрелись по университету и в конце концов нашли маленькую аудиторию, узкую, неудобную, но в которой между нами возникли живые отношения. Когда я начал говорить в этом новом пространстве, то сразу же почувствовал, как изменился. А ведь причиной этих перемен был не я, а сам факт изменения отношений с находившимися там людьми. С этого момента стало возможным не только иначе говорить, но и общаться. Вопросы, как и ответы, возникали самым естественным образом.

Я получил тогда один из самых впечатляющих уроков о пространстве, которые мы смогли потом претворить в жизнь благодаря Международному центру театрального творчества, созданному в Париже в 1970 году.

Против часовен

Задачей первой главы было выступить против всего, что позволяет нашей театральной часовне судить другую театральную часовню, как если бы жизнеспособность принадлежала кому-то из них в большей степени. Когда я писал свою книгу, — думаю, что и сейчас ничего тут не переменялось, — защитники некоего народного театра полагали, что все то, что народно, автоматически оказывается и жизнеспособным по контрасту с лишенным жизнеспособности так называемым элитарным театром. Все те, кто создавал интеллектуальный театр, то есть маленькие театры, в которых ставили очень трудные тексты, чувствовали, что участвуют в некой интеллектуальной авантюре, сильно отличающейся от мертвенного духа, лишенного жизни бульварного театра. Точно так же те, кто создавал театр, в основе которого лежали классические тексты, высокая культура, заявляли о своей убежденности в том, что высокая культура вводит в венозную систему общества элементы куда более будоражающие его, чем те, что получает публика, смотрящая вульгарные комедии. Но опыт [...] научил меня, что это не так.

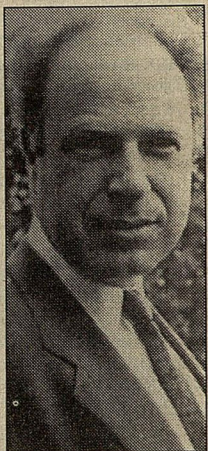
Театр — это жизнь

Я вам это рассказываю для того, чтобы показать, чем я был больше всего озабочен, когда читал лекции, предшествовавшие книге. Суметь донести до своих собеседников фундаментальную идею: театр — это прежде всего жизнь. Это главная отправная точка, и нет ничего, что могло бы нас действительно заинтересовать, кроме жизни, в самом широком понимании этого слова. Театр — это жизнь.

В то же время нельзя полагать, что между театром и жизнью нет различий. В 1968-м мы видели людей, которые из самых хороших побуждений, устав от мрачных, мертвящих, мертвых и deadly театров, вызывавших у них тошноту, стали утверждать, что "жизнь есть театр", то есть отпадает необходимость в искусстве, в ухищрениях, в определенных структурах. "Мы делаем театр всюду, театр — он везде", — говорили они. "Каждый человек — актер, следовательно, каждый может делать что угодно перед кем угодно, и это будет театр".

Что подозрительного в этой идее?

С одной стороны, это совершенно верно, в театр идут, чтобы увидеть жизнь. Но если не будет никакой разницы между жизнью вне театра и жизнью в театре, то театр лишен всякого смысла. И не стоит им заниматься. Если согласиться, что в театре жизнь видна



Знаменитейший из знаменитых режиссеров Питер Брук пересекает рубеж 75-летия. С 1970 года этот самый неанглийский из всех английских режиссеров живет в Париже. Стал человеком мира и работает в Международном центре театрального творчества, ставя спектакли с актерами из разных стран. В 1991 году он выступал перед преподавателями французских лицеев, ведущими курс "Театр и драматургия". Результатом этих бесед стала книга, названная автором "Дьявол — это скука". До этого самым знаменитым трудом Брука была работа "Пустое пространство", и интересно проследить, как автор спустя два десятилетия ее интерпретирует. Что же касается названия, то вот откуда оно возникло: "Для меня, — пишет Брук, — самым верным гидом в моей работе является... скука. В театре скука, как дьявол, способна появиться в любое мгновение. Нужна самая малость, и вот этот дьявол уже прыгнул вам на спину, он наблюдает за всем происходящим, он прозорлив и готов все проглотить! Он выжидает и использует любую возможность, чтобы незаметно проскользнуть в сердцевину любого действия, любого жеста, любой фразы". Предлагаем вниманию читателей небольшой отрывок из бесед с французскими преподавателями, предоставленный "ЭС" журналом "Театр".

лучше, лучше прочитывается, чем за его пределами, то становится очевидно, что это вроде бы то же самое, но и нечто другое.

Исходя из этого, можно сделать некоторые уточнения. Первое заключается в том, что эта самая жизнь прочитывается лучше и она более интенсивна потому, что более концентрирована. Уже ограничение пространства и спрессованность времени создают концентрацию.

В жизни много разговаривают, болтают, и эта вполне естественная манера общения неизменно занимает слишком много времени по сравнению с реальным содержанием того, что хотят сказать. Но необходимо начинать именно так, как начинают в театре, — с импровизации, имея поначалу слишком длинный текст.

Но в чем тогда заключается движение к спрессованности?

Оно состоит в изъятии всего, что не столь уж необходимо, в замене бесцветного прилагательного сильным и выразительным, в то же время полностью сохраняющим естественность. Если удастся сохранить впечатление естественности, то происходит следующее: то, для чего двум людям в жизни необходим трехчасовой разговор, на сцене занимает три минуты. Это очень заметно в прозрачном стиле Беккета, Пинтера или Чехова.

У Чехова текст производит впечатление записанного на магнитофон, все фразы в нем кажутся взятыми из повседневной жизни. На самом деле у Чехова нет ни одной фразы, которая не была бы отработана, отточена, переиначена, но с таким искусством, что актеру кажется, будто он говорит "как в жизни". Нельзя сыграть Чехова, если играешь, как в жизни. Актер и режиссер должны следовать тем же путем, которым идет автор, постоянно отдавая себе отчет в том, что каждое слово, даже если оно кажется совершенно невинным, таковым не является. Как и в молчании, ему предшествующем и за ним следующем, в нем содержится целая сцена, сложность отношений между персонажами. Если удастся это обнаружить и к тому же найти средства, чтобы это спрятать, то тогда возникает возможность произнести эти простые слова так, что создается впечатление, что перед нами сама жизнь. Конечно же, она там присутствует, но в более концентрированной и сжатой форме, будь то время или пространство. Вот мы и вернулись к вопросу пространства.

Вспышка — каждую секунду

Вся проблема заключается в том, чтобы

знать, возникает ли вспышка, появляется ли язычок пламени, который, загораясь, создает интенсивность данного момента. Потому как сами по себе сжатие и конденсация недостаточны. Всегда есть возможность сократить слишком длинную, слишком многословную пьесу и получить тем не менее скучнейший результат. Испытываешь удивление, когда видишь, до какой степени требовательна театральная форма, ведь ей нужно, чтобы эта вспышка возникала каждую секунду.

Такое существует лишь в театре и в кинематографе. В книге могут быть пустоты, но в театре публику можно потерять в любую секунду, если неточен ритм сцены. Если я сейчас замолчу... воцаряется тишина... все сохраняют внимание... Но достаточно самой малости, чтобы это внимание было утрачено. Возможность постоянно поддерживать интерес, обновлять его, мгновение за мгновением насыщая свежестю и интенсивностью, — это почти сверхчеловеческая способность. Именно поэтому в мире так мало драматических шедевров по сравнению с другими искусствами. Потому что всегда, каждую секунду, есть риск, что искра жизни исчезнет. Дабы она присутствовала, необходимо очень точно проанализировать причины ее отсутствия в то или иное мгновение. Для этого надо ясно представлять себе сам феномен.

Вот почему в первой главе мне казалось очень важным постоянно переходить от классического театра к бульварному; от актера, который репетирует в течение нескольких месяцев, к тому, у кого есть на это всего несколько дней; от критики определенной театральной формы к возможности критиковать иную форму театра, к наблюдениям над экономическими условиями творчества, над тем, что возможно, когда денег много и что удастся сделать, когда их очень мало. [...] Феномен живого театра не зависит от внешних условий. Можно пойти в традиционный театр на совершенно банальную пьесу с весьма посредственным сюжетом, которая пользуется огромным успехом и приносит большие деньги, и обнаружить там куда более яркую искру жизни, чем в том, что делают люди, вскормленные идеями Брехта и Арто, работающие в хороших условиях, предоставленных им хорошими учреждениями, хорошо изучившие сценографию, хорошо умеющие анализировать содержание пьесы и создающие спектакль, поддержанный всем тем, что превращает его в культурную акцию.

Присутствуя на подобного рода зрелище, видя, что в нем есть, все кроме жизни, можно провести весьма мрачный вечер. Очень важно констатировать это холодно, ясно, безжалостно, особенно если вы хотите избежать возможности влияния на вас в какой-то момент этих снобистских, так называемых "культурных" критериев. Именно поэтому я и настаиваю в первой главе моей книги на опасности, которую представляют собой такие великие авторы, как Шекспир, или великие оперные произведения. Художественные достоинства произведения могут привести нас к лучшему и к худшему. Чем выше уровень произведения, тем сильнее может оказаться вызванная им скука, если спектакль ему не соответствует.

Перевела с французского
Т.ПРОСКУРНИКОВА

С. 4.
Жрэн и сцена —