



ТЕАТР

Анатолий
СМЕЛЯНСКИЙ

Упрямый дистиллер

Одновременно в Лондоне и Нью-Йорке вышла книга Питера Брука «Нити времени». Мастер решил наконец выйти к публике с мемуарами.

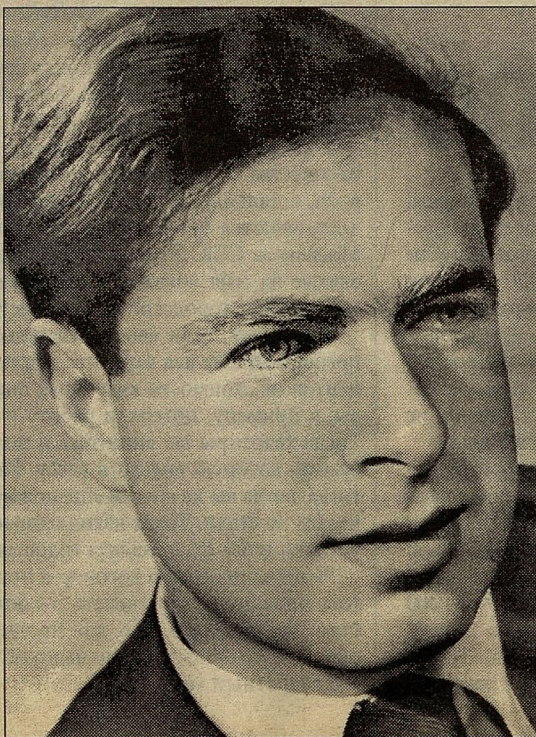
Моск. новости. - 1999 - 21-28 февр. - 24

Говорю «решился», потому что такого рода затея чревата серьезными последствиями. Станиславский приступил к своему жизнеописанию в начале 20-х. Тогда казалось, что его «жизнь в искусстве» подходит к финалу, и он рискнул оглянуться назад и пропеть «отходную»: своему театру, своему веку, который истаял на глазах. В его исповеди не найдешь рассказов о бесчисленных триумфах. Напротив, жизнь предстает как цепь бесконечных кризисов, из которых надо было находить выходы. Через десять лет Немирович-Данченко ответил мемуарной книгой «Из прошлого». Там много превосходных страниц и ценнейших сведений. Она написана лучше, чем книга Станиславского, которая, вообще говоря, не написана, а скорее «надиктована» (как и книга Питера Брука). В мемуарах Н. - Д. можно найти все что угодно, кроме одного: в его «прошлом» не сыскать духовных испытаний и содержательных катастроф; там нет опыта пути, который сделал мемуары Станиславского суперкнигой, одной из эмблем театрального века.

Художники реконструируют свое прошлое по законам своего искусства. Последнее провоцирует способ жизнеописания (как и способ жизнеповедения). В каком-то смысле можно сказать, что книга Брука, как и ее русская классическая модель, не написана, а найдена. Режиссер свою жизнь сочиняет с другого, так сказать, конца. Он не пытается отыскать одну «нить» или провести внятно одну «сквозную линию». Такая реконструкция кажется ему заведомо лживой. «В человеческом мозгу, в его извилинах нет того застывшего очерченного пласта, в котором обретается наша память. Это серое вещество напоминает скорее резервуар, обиталище разрозненных фрагментов, не имеющих ни цвета, ни звука, ни вкуса». Хаос дождается порыва воображения, которое призвано организовать его в некую видимость связанного целого. Написать мемуары — как сон рассказать, то есть проникнуть в изумительный сумбур нерасчтенных впечатлений, в которых надо распознать то, что Брук называет «моделью» жизни или ее «узором».

Погружаясь в лабиринт своего прошлого, художники пытаются «вспомнить» первоначальные образы и толчки, завязывающие позднейший опыт. Коэффициент «лжи» тут трудно определить. Лев Толстой, как известно, полагал, что помнил себя с шести месяцев, помнил, как его заворачивали в свивальники, а он вопил, потому как не хотел, чтобы взрослые лишали его свободы. Станиславскому казалось, что он помнит себя трехлетним мальчиком, играющим персонажа по имени Зима: игра тогда не заладилась, и он всю жизнь остро переживал испытанное в детстве чувство неловкости «от бессмысленного бездействия на сцене». Питер Брук при-

открывает свою домашнюю мифологию. Одна из ее исходных точек — это военный год, когда студент Оксфорда проходит класс гражданской обороны. Филон по природе, он не преуспевал в муштре. Последним перелезал через стену, плохо прыгал через козла и с трудом преодолевал речку, через которую было брошено узкое бревно. Сержант относится к студенту так, как должен относиться любой



Сэр Питер Брук в начале 50-х

сержант в мире к еврейскому юноше, с трудом выполняющему уставную команду. При этом дело происходит в Англии, и потому сержант вынужден величать студента «сэром». «Ну, сэр, давайте, давайте, держите равновесие, смотрите не в воду, а на листок впереди, ориентируйтесь, и смотрите только вперед, идите же, не бойтесь!» Сэр судорожно смотрит на листок, балансирует на доске и больше всего боится оторваться от спасительной заветной точки. Сержант теряет терпение, орет, бревно исчезает из-под ног, баланс потерян, сэр Питер Брук падает в воду. Модель будущей жизни приоткрыта нагляднейшим образом. В переводе с языка устава на язык искусства студенческий кошмар трактуется примерно так: каким образом идти к своей цели, как соблюсти баланс и не рухнуть, в какой момент надо держаться указанной точки, то есть принципа, идеи, религии, веры, традиции, культуры, а в какой момент следует оторваться от «листка», посылать все ориентиры к чертям и стать свободным.

Он пришел в режиссуру не только не имея профессионального образования (как и наш К.С.), но и с большой подозрительностью относился к самой возможности обучения искусству. С отвращением вспоминается школьная мороза, все попытки передать человеку, входящему в жизнь,

некое готовое знание, добытое кем-то до него и хорошо упакованное для удобства нового пользователя. Он открывает сам, а потом находит подтверждение у Георгия Ивановича Гурджиева (философия которого станет для него тем же, чем для нашего М. Чехова была антропософия Штайнера), что у человека есть только один верный путь познания: дойти до главных вещей через свой опыт, через взаимодействие с другими людьми в неотвратимых условиях того, что называют ежедневной жизнью. Научить нельзя, научиться можно.

Опыт его пути поразительно переключается и не менее поразительно расходится с русским художественным опытом. Когда эта книга придет к нашему читателю, многих, наверное, оторопит возмездие: зачем же это Петр Семенович (в России его бы так величали, если б бруковский родитель в 1907 году не был спасен от полиции благонамеренным дедушкой и выслан на обучение в Сорбонну) то и дело заворачивает на тропинку или попадает в тупик, давным-давно пройденный тем же Станиславским, Мейерхольдом или М. Чеховым? Ведь уже до него все это было изучено и доложено. За этот опыт уже заплачено. Нет, сэр Брук хочет до всего дойти своим умом, все перепроверить своими руками. Он идет по своему собственному бревну, падает, срывается и, наконец, достигает того, что именуется истиной. Придя к ней своим путем, он открывает, что истина стала еще одним общим местом. Он умудряется извлечь из этого общего места горящий смысл и обжечь им тех, кто захочет разделить с ним его опыт.

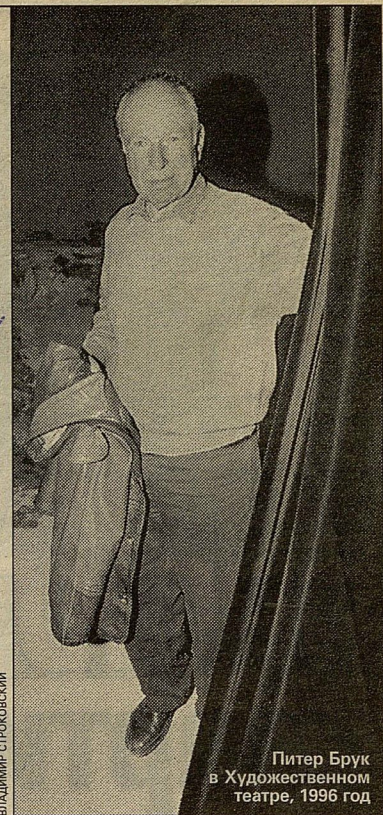
Решающее же отличие книги Брука от ее русских аналогов заключено в том, что в его жизнеописании нет никакого внешнего драматизма. Другие предлагаемые обстоятельства. Не догадал его черт родители в России и потому обделили тем, что в России делает художника знаменитым (иногда даже при отсутствии «ума и таланта»). Питер Брук не был страдальцем и мучеником, не сидел в тюрьме, его братьев не расстреливали, его руки не ломали, не заставляли пить собственную мочу, его театр не закрывали, его спектаклей не уродовали, его актеров не сажали, его не вызывали на бюро райкома, не высылали из страны, не лишали гражданства. Его «борения» прошли исключительно с самим собой. Как-то пресновато для нас, да? «Жизнь человеческого духа», великое и давно никого не обжигающее общее место. Что из него можно извлечь?!

Он извлечет. Откроет для послевоенных поколений нового Шекспира (и для нас откроет, когда привезет своего «Гамлета» и «Короля Лира» в Москву и тот же Давид Боровский буквально на коленях простит эту службу в филиале МХАТ на улице Москвина). Он будет ставить «Винный сад» и «Махабхарату», проникнется духом персидских легенд и поэзией афганских дервишей, представит Европе Ежи Гротовского, пройдет школу Арто и Брехта, «грубого»

и «святого» театра, столкнется с театром «мертвым» и даст его дальнобойное определение, создаст в Париже в 1968 году, в год бунтов и волнений, свою международную мастерскую по изучению театра (тоже причудливый паравоз студии на Поварской и Первой студии МХТ). Он перепробует все «измы», стили и направления XX века, будет играть в театре-коробке и под открытым небом, экспериментировать с пространством, голосом, текстом, движением, звуком, цирком, акробатикой, будет ставить в опере, драме, снимать фильмы, писать о балете, месяцами наблюдать людей в неврологических клиниках. Он будет отказываться от публики, замыкаться в стенах своей мастерской, исчезать и потом вновь возрождаться в обновленном контакте с публикой, с которой всю жизнь будет искать взаимодействия и взаимопонимания. В одной случайно раскрытой книге в рыбацкой избушке, предоставленной ему на время Сальвадором Дали, он увидел геометрическую решетку, наложенную на поверхность ренессансного архитектурного шедевра. Пропорции открывали тайну искусства: он впервые узнал, что есть на свете понятие «золотого сечения». Очередное «общее место» завожжило его. В поисках своего собственного «золотого сечения» прошла жизнь.

В домашней бруковской мифологии очень скромное, но при этом существенное место занимает русская тема. Русского языка он в детстве не знал, но родители его ночами бесконечно спорили и ссорились по-русски. Тайна наших созвучий вошла в подсознание: с тех пор, пишет Брук, когда при мне говорят по-русски, кажется, что я непостижимым образом понимаю, о чем идет речь. От нашей эмигрантской, учительницы музыки, будущий законодатель мирового театра получил душу формирующие уроки. Мальчик, готовый с места в карьер играть Моцарта, был резко осажив. «Подожди, ты должен приготиться к творческому акту? Из чего этот акт состоит? Она научила его понимать, что нет никакого «прогресса» в искусстве. Что, невозможно ничего сотворить, пока тебя не осенит чувство целого. Что, овладев этим «целым» в воображении, надо научить свое тело быть послушным духу и ритму музыки. Он потом вспомнит, как дирижировал старик Тосканини, который как бы даже не дирижировал, а просто слушал музыку и чуть-чуть направлял ее поток — в себя, через себя и назад к музыкантам. Дирижер «ничего не делал», не демонстрировал бешеного темперамента, не закрывал глаз, не изливался в страсти. Но оркестр звучал божественно, а каждый музыкант был на голову выше своего обычного уровня. Откуда это потрясающее спокойствие, как научиться слушать и слышать? И не попробовать ли так вести себя в театре, на репетиции с актерами? Попробовал, чудовищно провалился. И в этом весь смысл того, что называется личным опытом. Невозможно взять напрокат чужое спокойствие, добытое и оплаченное другой «жизнью в искусстве».

Многократно Брук говорит в книге о природе режиссуры. Один из создателей этой профессии в конце концов приходит к добровольной аскезе, то есть к тому, к чему пришел в финале и основатель МХТ. Пытаясь понять место режиссера между актером, писателем и публикой, Брук перебирает основные образы — модели театрального столе-



Питер Брук в Художественном театре, 1996 год

тия. Он вспоминает Антонена Арто, гениально-безумного теоретика «жесткого театра», у которого актер есть жертва, прикованная к столбу: он строит у того столба и, обаятый пламенем, посылает толпе свои сигналы. У Ежи Гротовского артист оказывается страдальцем, с которым зритель ни в коем случае не может и не должен себя идентифицировать. Публике предложено быть не соучастником, а свидетелем того, как мужественный артист совершает для него свою жертву. Он вспоминает Самуэля Беккета, который представлял искусство театра в образе гибнущего корабля: публика находится в безопасном месте, а там, недалеко от берега, отчаянно жестикулируя, тонут люди, на которых мы взираем с чувством безнадежности. Брук предлагает другой образ и другой способ отношений с публикой, который стал для западного театра каноническим. Он взял свой пример из индийского эпоса, обогатив его опытом европейских исканий. Создатели спектакля не кто иные, как «сторителлеры», то есть рассказчики историй. Они встречаются с публикой на одном уровне и на общей почве. Они берут зрителя за руку и ведут его в лабиринт того, о чем хотят рассказать. Лучше, чтобы между ними не было никакой рамп, никаких границ, чтобы лица актеров были хорошо освещены, а все возможные препятствия убраны.

В разворачивании истории особая роль принадлежит человеку, которого когда-то называли режиссером. Слово оказалось опасно неточным. Бруку не нравится английское «director» из-за того, что в нем сильно звучит начальственный оттенок (директор!). Ему не нравится французское metteur-en-scene — так как тут речь идет о человеке, который просто что-то ставит на сцену. В скандинавском «instruktör» его смущает спартанско-тренировочный колорит, а в немецком «regisseur» отпугивает общий корень, единящий театрального художника с бухгалтером какого-нибудь загорючего поместья. Вся эта лингвистическая дискуссия, надо сказать, разгорается за выпивкой в каком-то итальянском кабаке, который в качестве добавочного удовольствия демонстрирует своим клиентам весь процесс приготовления вина, его дистилляции, очищения. Тут-то и приходит петушиное слово: а не дистиллеры ли мы, не очистители? — бросает один из итальянцев, к вящему удовольствию всей компании. Словечко это наверняка не привьется, забудется, у языка есть своя память и свои законы. Мы останемся навеки с «режиссерами», но стоит запомнить шутку. Хотя бы потому, что в словесной игре скрыто объяснение того, на что ушла жизнь одного из самых упорных «дистиллеров» века сэра Питера Брука.

«Музыкальные собрания в Третьяковской галерее»

28 февраля в 17.00 во Врубелевском зале Третьяковской галереи Камерный оркестр «Musica Viva» n/y А.Рудина представляет программу

«Музыкальная совесть Москвы», посвященную С.Танееву:

- романсы,
- хоровые сочинения,
- фортепианный квартет

