

# СПЕКТАКЛЬ, КАК ЖИВОЕ СУЩЕСТВО

— **НИНА**, твой русский приехал, — сказал по телефону привратник.

Так осенью 1978 года началось мое вхождение в «закулисы» стратфордского Королевского Шекспировского театра.

Увы, мне не удалось запечатлеть свое имя в умах и душах тех, кто окружал меня в эти дни. Привратник, однажды объяснив мне, что человек он необразованный, а имя у меня иностранное, называл меня просто русским, актеры именовали профессором или, за глаза, «приятелем Питера из Москвы».

«Что поделаешь, — подумал я, — им в самом деле не до меня».

Приближалась премьера «Антония и Клеопатры», первого спектакля, который Брук поставил в Стратфорде после грандиозного успеха своего «Сна в летнюю ночь» (1970).

Два года назад Гленда Джексон, актриса в последнее время в Англии знаменитейшая, рассказала мне, что Брук давно готовит с ней роль Клеопатры. Я тогда признался Бруку, что очень хотел бы видеть его репетиции, когда они начнутся в Стратфорде. Брук запомнил. И вот уже Нина Суфи, свояченица и секретарь Брука, встречает меня на пороге театра...

Я много слышал до этого о репетициях и разборах Брука. Актеры любят с ним работать, хотя и побаиваются той ответственности, какую налагает на них участие в его спектаклях. Пегги Эшкрофт, актриса, чье имя уже вошло в историю театра, выразила это так: «С Питером трудно». «Он что, бывает резок на репетициях?» — спросил я. «Избави бог, нет, конечно! — ответила Пегги. — Он поразительно мил на репетициях.

Так вот, первое, что я увидел в Стратфорде, — это как Брук работает сам. Актеры, отыграв свою сцену, уходили за кулисы или спускались в зал, чтобы отдохнуть и расслабиться. Режиссер оставался на сцене непрерывно, все такой же ровный, улыбочивый, полный внимания к исполнителю, фиксирующий все оттенки его состояния, в любой момент готовый помочь. Времени и сил он не жалеет. И такт по отношению к актеру проявляет удивительный. Брук задает очень товарищеский тон на репетициях, и авторитет его у труппы невероятно велик.

Как-то раз, когда мы с Бруком шли обедать, его вдруг остановил актер, игравший роль второго вестника.

— Питер, — сказал он, — я не могу найти своего места в спектакле.

Брук посмотрел на него с неподдельным изумлением.

осуществляется связь событий! Разве без тебя зрители поймут, что происходит в Египте, что в Риме?

— Все это так, — сказал актер, — но у меня есть еще и частные проблемы...

— Так давай мы их сейчас же и решим! — с необыкновенной готовностью воскликнул Брук. Они присели где-то в пятом ряду, подальше от посторонних глаз (чтоб быть совсем уж точным — от меня, ибо в зале никого больше не было), и минут двадцать с огромным энтузиазмом обсуждали какие-то детали роли. Расстались оба совершенно счастливые.

Да, это верно, с Бруком трудно. Он требует от актера такой самоотдачи, какая под силу лишь человеку, в искусство безгранично влюбленному. Верно и другое. Сколько бы он сам ни отдавал, он все-таки «больше любит брать,

*Мин. газ. 1979, 31 суб.*  
Просто он перекладывает основную тяжесть ответственности на самого актера. Больше любит брать, чем давать. Заставляет работать...»

Ю. КАГАРЛИЦКИЙ

чем давать». Это, собственно, и составляет саму основу его репетиционного метода.

Театр, считает он, тем и замечателен, что это коллективное творчество. «Группа людей, которые до того, может быть, и не знали друг друга, объединяется, сдруживается, трудится, чтобы достичь общего результата, — говорит Брук. — Это коллективизм в самом точном понимании слова. И всякий диктат с моей стороны был бы безнравственным. Что объединяет актеров в процессе творчества? Общая задача и личность режиссера, если он — личность. Но я против того, чтобы брать актера за руку и вести его через спектакль. Вы вот спрашиваете, как я поступаю во время импровизаций — не даю ли я актеру импровизировать до тех пор, пока он не сделает что-то мне нужное, и потом закрепляю найденное. Нет, это было бы опять же безнравственно. Это значило бы, что я заранее знаю, каким будет спектакль, и только обманываю актеров, предоставляя им возможность импровизировать. А я в самом деле не знаю! Каждый из них знает свою роль лучше меня, и мы должны все вместе вырастить спектакль, как живое существо».

Я уже много раз слышал и раньше, что Брук тщательнейшим образом скрывает от актеров сверхзадачу спектакля. Он может потом объявить

ее журналистам, но в процессе работы — ни слова. «Играть результат» в этом случае, конечно, невозможно, однако существует и другая опасность — что спектакль лишится общей мысли, не выстроится, не зазвучит как единое целое.

Как удается Бруку избежать этой опасности? Все оказалось, в общем, проще, чем я предполагал. Да, режиссер не декларирует задачу спектакля, но он очень долго разбирает с актерами, причем обязательно с их помощью, пьесу. Коллективное, общее представление о ней и воплощается в спектакле. В результате интересно и актерам, и зрителям, и критикам. Интересно, даже когда он не добивается абсолютной удачи, как это случилось с «Антонием и Клеопатрой».

Почему так случилось? Мне думается, были просчеты в общей концепции. Она не целиком легла на текст Шекспира. Не во всем оказалась хороша Гленда Джексон. Эту абсолютную жесткую, решительную и честолюбивую Клеопатру (как такая могла бежать с поля боя?) принять было трудно. Но рядом с этим были и настоящие открытия, которые, безусловно, войдут в историю театра. Брук задумал «Антония и Клеопатру» как своеобразные «сцены частной жизни» на фоне мировых событий. «Сцены частной жизни» не удались. Но вся политическая

сторона спектакля оказалась сделана блестяще, причем в ней-то и была та человеческая правда, которой недоставало декларированным «сценам частной жизни».

Мало кто из почти трех десятков критиков, присутствовавших на премьере, принял спектакль целиком. Я тоже не составлял исключения. Но приобрел в Стратфорде огромный театральный и человеческий опыт и всегда буду с благодарностью вспоминать эти дни.

Уезжая, я увозил с собой поздравление Питера Брука МХАТу к его восьмидесятилетию. Мне хочется привести это поздравление целиком:

**«У каждого человека есть сердце. Все части нашего тела на первый взгляд очень несхожи между собой. Несхожи по своей форме. Несхожи по своим функциям. Но при этом все они мертвы без той крови, которую посылает к ним сердце.»**

В мире много театров, несхожих по своей форме, потому что существует много национальных культур. Но единое сердце этого орга-

низма, которое неустанно бьется, неустанно посылает во все его концы животворную кровь, это — великое сердце Станиславского. Сердце его стучит в Москве, во МХАТе, и где бы ни находились актеры и режиссеры, често стремящиеся общими усилиями углублять картину жизни, их питают кровеносные сосуды, отходящие от могучего сердца системы Станиславского. Вот почему вместе с театральными деятелями разных стран я сегодня ощущаю свою близость к вам и от души желаю вам бережно хранить этот великий источник творческих сил и ежедневно воплощать в жизнь это великое наследие».

Брук — один из тех, кто често пытается каждым своим спектаклем углублять правду жизни. По-моему, это и определяет его место в сегодняшнем театре.

СТРАТФОРД-ОН-ЭЙВОН — МОСКВА

На снимке: сцена из спектакля «Антоний и Клеопатра» в постановке Питера Брука. Клеопатра — Гленда Джексон, Антоний — Ален Хауард.

