

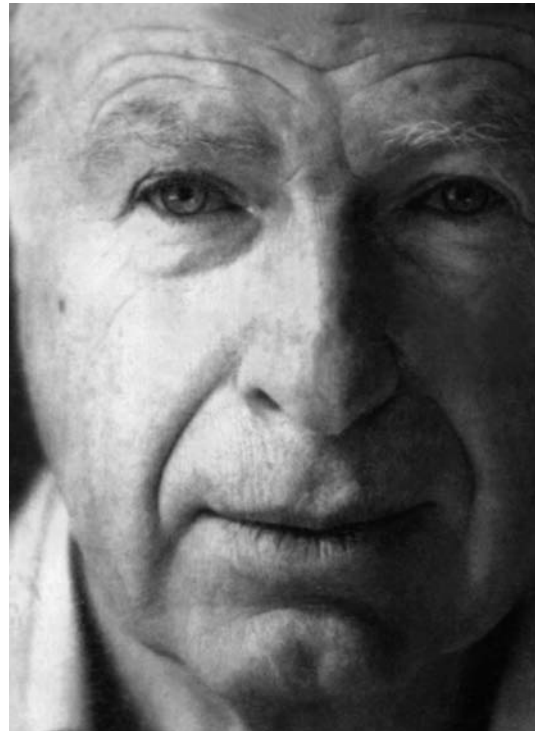
Алексей БАРТОШЕВИЧ

ПИТЕР БРУК. ПОЗДНИЕ ГОДЫ

Свою жизнь в режиссуре Питер Брук начал юным студентом в Оксфорде. С тех пор прошло семьдесят с лишним лет. Сейчас ему 90. Он продолжает ставить спектакли, учить и писать книги. Последняя из них вышла в 2014 году и называется «Призывая Шекспира». Так можно было бы назвать книгу о всей его жизни. «Призывать» Шекспира он начал в середине 40-х годов, когда поставил в Стратфорде «Короля Джона» и «Бесплодные усилия любви», в сущности открыв эту странную комедию для мирового театра. Самый поздний по времени шекспировский спектакль он выпустил в начале 2000-х годов на сцене парижского «Буфф дю Нор». Это был «Гамлет», вторая его постановка главной трагедии Шекспира – после «Гамлета» с Полом Скофилдом, привезенного в 1955 году в Москву и Ленинград и очень во многом определившим судьбу нашего театра оттепельных лет. Расстояние, как хронологическое, так и эстетическое, между двумя «Гамлетами», между двумя одинаково важными точками одной режиссерской судьбы, позволяет с ясностью судить о темпах театральной эволюции второй половины XX века.

Огромная – не только по числу прожитых лет – жизнь Брука в искусстве вобрала в себя, можно сказать, весь путь, который прошел мировой театр второй половины XX-го и начала XXI веков. Режиссерская судьба Брука не только отразила главные повороты театральной истории, но в свою очередь была способна эти повороты диктовать. Так, бруковский «Король Лир» 1962 года, решенный в духе беккетовского абсурдизма, надолго определил не только облик шекспировского спектакля середины века, но и его философский смысл. «Мы ставили не Шекспира через призму Беккета, а скорее Беккета через призму Шекспира» – сказал Чарльз Маровиц, ассистент Брука по спектаклю Королевского Шекспировского театра.

От «Лира» – прямой путь к «сезону театра жестокости», к сотрудничеству с Гротовским,



П. Брук

к грозным гротескам «Марата-Сада», к политическому хэппенингу «US», в котором воинственный дух авангардного революционизма 60-х был выражен с яростной прямотой, беспрецедентной не только для Брука – ни до, ни после он не делал ничего подобного – но и для всего английского театра.

Наступивший в 70-е годы род отрезвления от угара отчаянного радикализма и не менее отчаянного, хотя и эстетически плодотворного авангарда, охватившее европейские театры стремление вернуться к ценностям культурной традиции, хотя переосмысленной в духе авангардных исканий, нашел самое, вероятно, совершенное выражение в одном из театральных шедевров XX века – бруковском

«Сне в летнюю ночь». Обращаясь к классической комедии, ставя на подмостках «чистый праздник искусства театра», передавая дух и смысл классического оригинала, Брук одновременно использовал опыт лабораторных экспериментов 60-х годов – своих и чужих. Он опирался на опыт авангарда – и преодолевал его. На первых репетициях он делал все, чтобы разбудить скрытую в тексте «тайную пьесу», выпустить на волю дремавшие в подсознании актеров инстинкты эротики и жестокости, освобождая их от контроля рационального «сверх-я» – то есть делал то, к чему последовательно стремился авангардный театр 60-х. Но если для Ливинг-театра или чайкинского *Open Theatre* раскрепощение природных инстинктов подсознания, задавленных «одномерным» капиталистическим обществом, было целью и результатом их театральных бунтов, то для Брука эти психоаналитические эксперименты были лишь этапом репетиционного процесса. Подсознание актеров, как и подсознание самой пьесы и ее героев, нужно было разбудить, освободить для того, чтобы затем от них освободиться, эстетически преодолеть, обуздать их с помощью математически точно выстроенных мизансцен, блистательной цирковой акробатики и главное – с помощью самой поэзии, гармонии шекспировского стиха, которым английские актеры с давних пор умеют владеть в совершенстве.

Когда в театре вспыхивал свет и Пэк произносил последние слова комедии: «Дайте мне руки, друзья», актеры прыгивали в зал, чтобы пожать руки зрителям.

Этот знаменитый финал, в котором душевное единство зала и актеров получало выражение в ритуале рукопожатия, вовсе не каждый раз достигал своей цели. Бывало, зрители рвались к актерам, тянули руки и им навстречу. Иногда, как это случалось на гастролях в США, публика, воодушевленная спектаклем, вскакивала на подмостки и там разворачивалось настоящее празднество общения. Но бывало и иначе. Руки зрителей поднимались неохотно, всем становилось неловко. Это не значило, что спектакль провалился: просто успех был иным, как иным было и нечто в самом представлении.

Понять, почему это происходит, поймать ускользающую логику театрального действия, научиться управлять таинственными механизмами взаимодействия зала и сцены, актера и актера, на подмостках или в репетиционном зале – этот комплекс задач был Питером Бруком осознан именно тогда, в процессе репетиций и во время триумфального шествия «Сна в летнюю ночь» по миру. Тогда Брук уже задумывал ту долгую цепь лабораторных опытов в своем парижском Центре, смысл которых – в поисках разгадки тайн «цветка», – так вслед за актерами древнего театра Но английский режиссер называл чудо человеческого общения. Эти опыты в конце концов привели его к «Вишневому саду» и «Махабхарате».

«Вишневый сад», поставленный Бруком в двух версиях – французской и американской, вызвал в Москве что-то вроде замешательства. Спектакль находили слишком простым по приемам, а главное – лишенным сколько-нибудь явственно прочитываемой концепции. Только самые чуткие зрители сумели увидеть и понять, что эту самую концепцию нужно искать не в режиссерских декларациях, а в способе существования актеров на сцене. Среди тех, кто смог оценить бруковского Чехова, был Лев Додин. «Трижды я смотрел “Вишневый сад” сначала в Нью-Йорке, потом в Москве и Петербурге, и трижды испытывал восторг и удивительное чувство освобождения, потому что на сцене не было ничего из того, что ожидаешь увидеть в чеховском спектакле, но была поистине воплощенная жизнь человеческого духа»¹. Соединявшие людей на сцене нити тончайших душевных связей казались материальными, вещественными, словно струны, которые, едва их заденешь, немедленно отзовутся.

То качество спектакля, о котором писал Додин, не с одной актерской технологией связано. Речь тут шла о том, чему по сути посвящено все творчество Брука, прежде всего его работы последних десятилетий. Понятие общения для Брука нечто большее, чем термин теории психологического театра. Общение, дар человеческой общительности, способность людей, принадлежащих к разным социумам, разным поколениям и разным культурам,

понимать и чувствовать друг друга, в глазах режиссера – то, что, может быть, спасет мир.

Это до болезненности острое ощущение объединяющей человечество жизнестроительной миссии театра – один из главных уроков, вынесенных Бруком из эстетического и социального опыта нулевых годов, как бы этот опыт ни был трагичен, какими бы разочарованиями и крушениями иллюзий он ни был чреват.

К какой из национальных культур историк театра или составитель театральной энциклопедии отнесет Питера Брука? Первое, что придет им в голову – разумеется, к английской. В Англии Брук родился, учился в Оксфорде, начал свою жизнь в искусстве, там его имя приобрело славу, там он поставил величайшие свои спектакли, от «Ромео и Джульетты» до «Короля Лира», от «Марата-Сада» до «Сна в летнюю ночь». Однако, с начала семидесятых годов, вот уже почти полвека Брук живет и ставит в Париже, там с начала 70-х годов действовал его Центр театральных исследований, спектакли Брука играют по-французски, они – часть французской театральной культуры. Что же написать в энциклопедии – «великий французский режиссер»? Брук всегда говорит о том, как много в его искусстве определили российские корни его предков, выходцев из черты оседлости. Россия, культура Чехова и Станиславского для него – своя, она близка ему особенным, интимным образом, он всегда испытывал глубокое к ней тяготение. Уж не назвать ли его «российско-еврейским художником»? Но что же тогда делать с сильнейшим, отнюдь не туристическим влечением Брука к внеевропейским культурам, с его постоянным паломничеством на Восток – и в духовном, и в буквальном смысле, с его знаменитыми, так много значившими в его театральных опытах африканскими, индийскими, мексиканскими путешествиями? К театру какой из стран «относится» поставленная Бруком в 1985 году «Махабхарата» – спектакль, в котором соединились традиции индийской, японской, африканской, европейской театральных культур?

Ответ очевиден. Питер Брук представляет собой рожденный нашим веком тип

художественной личности, принадлежащей одновременно всему миру, вобравшей в свое искусство традиции многих культур, но не замкнутой в пределы ни одной из них. Он – космополит в точном и прекраснейшем смысле этого слова, которое вызывает в нашей памяти столь пугающие ассоциации, в чем, без сомнения, великая идея вселенского гражданства нимало не виновата.

В последние десятилетия процессы глобальной культурной интеграции, медленно и постепенно развертывавшиеся в первой половине века, приобрели невиданную быстроту и интенсивность. Самосознание культуры не могло поспеть за ее стремительным развитием. Мы с трудом начинали постигать, что существуем теперь в принципиально новой ситуации, суть которой состоит, кратко говоря, в том, что понятие «мировое искусство» стало приобретать непреложную эстетическую реальность. За этой динамически формирующейся всемирностью художественного развития – окончательное сложение глобального экономического пространства, революция средств информации и передвижения – земля, казавшаяся когда-то столь необозримой, предстала перед нашим взором как малая планета, в любую точку которой можно попасть за считанные часы, а увидеть и услышать то, что в этой точке земного шара происходит, можно в мгновение ока. Даже сама незащищенность нашей планеты от гибели, от глобальных военных или экологических катастроф, должно помочь человечеству осознать свою целостность.

В наше время рождается искусство, стремящееся вместить в свои пределы всю человеческую вселенную, соединить, свести Запад и Восток, создать эстетический прообраз чаемого всечеловеческого сообщества будущих столетий. Утопические мечтания в этом искусстве сливаются с мифопоэтическими образами первоначального единства человечества «до вавилонского столпотворения». К этому кругу художественно-философских исканий принадлежат театральные опыты Ежи Гротовского, Мориса Бежара, Боба Уилсона, Тадаши Сузуки. И, разумеется, Питера Брука. Питера Брука прежде всего.

В 1971 году на развалинах Персеполя, некогда разрушенного Александром Македонским, среди голых скал, освещенных огромными чашами с огнем, циклопических усыпальниц древнеперсидских царей и руин библейской древности, у самых истоков цивилизации, где архаический Восток встречался с античным Западом, Брук поставил спектакль «Оргаст» – один из самых ярких опытов театрального универсализма. Текст представления соединял фрагменты из «Прометея прикованного», «Персов», древних зороастрийских заклинаний, со сценами из «Неистовства Геркулеса» Сенеки. Древнегреческий язык Эсхила, риторическая латынь Сенеки смешивалась с темными речениями «Авесты» и, главное, с языком, специально, для этого случая, созданным современным английским поэтом Тедом Хьюзом и получившим название «Оргаст». В противоположность «классическому авангарду» 60-х годов Хьюз и Брук не разрывали со словом, не объявляли ему войну, но стремились обновить и очистить его, возвращая слово к его основаниям и началам, к первоначальной ритуальной нераздельности слова и жеста, слова и действия, слова и вещи. Они пытались выкликнуть из коллективной памяти человечества «праязык», общий всем культурам и несущий в себе магическую власть. Возвращение вспять, к архаическим истокам цивилизации было подчинено поискам путей всечеловеческого единства – вопреки преградам, разделяющим культуры. Духовные искания европейского авангарда, одушевленного идеями театрального мессианизма, Брук умел перевести на язык стройных эстетических форм. Творимый заново миф становился в «Оргасте» неотразимо мощной театральной метафорой.

В экспериментах Брука, как и в самой его художественной личности заключено указание на принципиально новый тип всемирного искусства, выношенного всем художественным развитием XX века и у нас на глазах делающего свои первые шаги

Фильм, снятый Питером Бруком в 1979 году по книге Георгия Гурджиева «Встречи с замечательными людьми» начинается так: в горной долине южного Кавказа перед толпой крестьян

деревенские певцы и музыканты устраивают состязание по обычаю, уходящему в незапамятные времена. Победит тот из них, на чью мелодию отзовутся горы, кто сможет вызвать из глубин голос вселенной, тот, чье искусство соединится с божественным миропорядком и станет его неотторжимой частью. Один за другим музыканты вступают в круг и показывают свое искусство. Горы хранят равнодушное молчание. Тогда в круг выходит старик и надтреснутым голосом заводит песню. Его соперники владеют своими голосами и инструментами ничуть не хуже, если не лучше него, но в песне старика скрыта какая-то тайна, которая заставляет горы пробудиться, и они отвечают – сперва чуть слышно, словно ветер вдруг поднялся в долине, затем все звучнее, и, наконец голоса гор сливаются в мощном потоке странных и неотразимо прекрасных звуков.

Можно сказать, что долгая жизнь Питера Брука в искусстве была отдана попыткам открыть эту тайну, найти философский камень, который позволил бы создать театр, способный проникнуть в сокровенную суть бытия, передать через игру актеров божественную игру всего сущего и тем самым сделать мир лучше, и, может быть, в конце концов преобразить его. В своих книгах, начиная с первой и лучшей из них – «Пустого пространства», режиссер вел речь не только о вопросах театрального ремесла. Театр всегда был для него чем-то безмерно более важным, чем самое утонченное развлечение. Брук не переставал говорить о святости истинного театра, в которой остро нуждается современное человечество: «ведь святость, писал Брук, – не виновата в том, что обыватели превратили ее в орудие устрашения непослушных детей»². Под этими словами могло бы стоять имя Станиславского.

Брук давно признан одним из духовных вождей современной культуры, а его искусство – от «Короля Лира» и «Марата-Сада», от блистательного «Сна в летнюю ночь», до «Махабхараты», монументального зрелища, полного трагической символики и неотразимой красоты, – стало классикой театра XX столетия.

Премьера «Махабхараты» была сыграна в 1985 году на Авиньонском фестивале,

в огромном пространстве старого карьера, среди камней и песка, на почве, иссушенной зноем и растрескавшейся. В великой древнеиндийской поэме о богах и героях режиссер открывал смысл вечный и глубоко современный. Актеры Брука – англичане, поляки, африканцы, японцы – играли историю участи человечества, стоящего на пороге катастрофы и ищущего спасения. Трехчастная театральная эпопея, в действие которой были включены первостихии природы – вода, земля, огонь, – обращалась к главным ритуалам человеческой жизни – рождению, любви, войны, смерти. Два враждующих рода – пандавы и кауравы, символ человечества, одержимого инстинктом взаимоистребления, встречались в кровавой схватке, в которой не было победителей. В последней части трилогии перед зрителями предстало дымящееся, покрытое телами поле сражения, образ опустошенной земли, образ истории, близящейся к своему концу. Но финал представления нес в себе надежду, рожденную по ту сторону отчаяния – упование на еще не истребленную в мире силу милосердия и на целительную силу искусства, несущего в себе нравственный опыт человечества. «Спасение не вне нас, оно в нас самих», – так режиссер формулировал философию грандиозной театральной фрески.

В последние годы характер театральных опытов Брука явственно изменился. Создатель изысканных и смелых театральных композиций, невиданных сценических форм, отважных экспериментов с театральным пространством, он начал тяготеть к искусству тихому и аскетически сдержанному, сосредоточенному на человечески содержательном и нравственно существенном.

Сокровенная суть его творчества, то, что он полагал конечной целью своих театральных исканий, оставались прежними, изменились пути движения к этой цели. В произведениях Брука стали отчетливо проступать черты глубокой, не выставляемой напоказ, религиозности. Его давний интерес к мистическому учению Гурджиева стал теперь многое определять в его мировоззрении и театральных идеях.

Брук сознательно отошел в сторону от шумного и пестрого процесса театрального развития постмодернистской эпохи и замкнулся в добровольном одиночестве, рискуя вызвать – и вызывая – упреки в сентиментальном морализме и старомодности. (Примерно в том же упрекали Станиславского на склоне его жизни).

Поворот, который произошел в мироощущении и творчестве Брука последних лет, принадлежит к историческому феномену «позднего искусства»: есть некая общность в способе восприятия жизни и эстетического мышления художников, вступивших в заключительную пору жизни. Как правило, они тяготеют к нравственно-религиозному проповедничеству и к «неслыханной простоте» формы. Искусство начинает казаться им слишком игрой и забавой, чем-то недостойным «смертельно серьезного лица жизни» (Томас Манн). Лев Толстой не потому ведь начал писать простодушные притчи вместо еще одного «Войны и мира» или «Воскресения», что на старости лет его великий дар выветрился и пропал – свидетельством обратного может служить хотя бы поздняя «Крейцера соната». Дар творца великого искусства никуда не делся, но его обладатель сознательно от него отказывался. Как бы мы не жалели об этом выборе, мы должны не только уважать его, а главное, понять его мотивы.

Предвестие перемен в искусстве Брука можно было почувствовать уже в «Вишневом саде». «Формы у спектакля как будто бы не было – вспоминал Лев Додин, – Брук все меньше и меньше заботился о форме, блестящим мастером которой он был с юности. Вместо нее зримым становилось нечто незримое, оно пульсировало в существовании этих, непохожих на актеров, людей. И чем меньше они были похожи на актеров, тем сильнее ощущалось это биение внутренней жизни... От великих режиссеров ждут великих сотрясений. Не потрясений – для них душа оказывается не готовой, а именно сотрясений. Здесь же была абсолютная простота, которая и есть по сути дела самая большая ересь». Если бы все могли понять то, что почувствовал и понял в бруковском спектакле Додин!

Когда Брук несколько лет назад привозил в Москву некоторые свои последние работы («Сизве Банзи умер», «Великий инквизитор», «*Warum, Warum*»), наша молодая критика не скрывала разочарования, смешанного едва ли не со злорадством: вот и еще одна созданная стариками легенда рухнула. Не слишком ли просты, чтобы не сказать – простоваты, эти психологические миниатюры, это чуть ли не обычное чтение текста вслух, как в случае с Достоевским? Неужели это тот самый творец прославленного «Короля Лира» с Полом Скофилдом и грандиозной «Махабхараты»? Куда делся его волшебный талант создателя великих театральных обольщений? Да и был ли он? А если и был, то весь вышел. «Дырка от бублика» – вот вам ваш Брук. Снова – ни малейшего усилия если не оценить утонченность и глубину поздних бруковских опытов, то хотя бы вникнуть в причины их еретической простоты. Простоты, за которой стоит стремление проникнуть к коренным началам душевной жизни, коснуться самых главных пружин, управляющих механикой человеческих побуждений.

Великий дар театральной магии Брука, конечно, не покинул, что с ясностью доказали, в числе прочего, его недавние постановки Моцарта («Дон Жуан» и «Волшебная флейта»). Он, этот дар, теперь был направлен на выполнение иных эстетических и философских задач. Пример – «Гамлет» в «Буфф дю Нор», где волшебство изысканной формы соединяется с глубиной смысла, очищенного от всего, что не связано с сутью.

В 2000 году, через 45 лет после своего московского «Гамлета» Питер Брук вновь поставил главную пьесу человечества. На сцене парижского театра «Буфф дю Нор» восемь актеров играют существенно сокращенный текст шекспировской трагедии. Спектакль носит название «Трагедия Гамлета» и полностью сосредоточен на судьбе центрального персонажа пьесы.

Сцена театра почти пуста: красноватый ковер да разбросанные по нему разноцветные подушки – вот и все «оформление».

Первые слова трагедии – «Кто здесь?» у Шекспира произносит, как известно, стражник Бернардо.

В бруковском «Гамлете» первая строка – не традиционный оклик часового, но одинокий крик, посланный в пространство, вопрошание космоса, не рассчитанное на ответ. Вопрос, вложенный режиссером в уста Горацио, обращен в бесконечность Вселенной и одновременно к чему-то, что невидимо находится совсем рядом, «здесь». Слова Гертруды из 3 акта – «Зачем глаза вперяешь в пустоту и неподвижный воздух вопрошаешь?» – тут можно обратиться к другу Гамлета. Он появляется на сцене, неслышно ступая, робко озираясь, напряженно вглядываясь вдаль, всем существом, самой своей кожей ощущая растворенное в дрожащем сумрачном воздухе присутствие незримого.

В ответ на его «Кто здесь?» за сценой возникает гудящий протяжный звук. Он возвещает о приходе гостя из иных миров. Призрак, крепко сложенный человек в длинной шинели, медленно, тяжело ступая, идет прямо на Горацио. Между ними возникает, физически ощущается какое-то сгущенное пространство, поле действия могущественных силовых линий, невидимая воздушная подушка, заставляющая гамлетова друга пятиться, вытесняющая, выталкивающая его со сцены. Отступая, Горацио отчаянно кричит: «Говори!» В ответ не слышно ни слова. Дух не молчит высокомерно в ответ на смятенные вопросы Горацио. Он хочет, чтобы его услышали. Он пытается что-то сказать. Его губы шевелятся. Но речь его беззвучна. Может быть, он не в силах говорить, а, может быть, ему запрещено открывать свою тайну – да и не всем дано ей внять.

Позже, после «мышеловки», в сцене Гамлета и Королевы, Призрак является не для того лишь, чтобы «вдунуть жизнь в почти остывшую готовность» принца, но более всего – чтобы принести свою весть Гертруде. Она же не видит и не слышит ничего. Наташа Парри замечательно передает эту совершенную душевную глухоту уважаемой заурядности. Дух подходит к Королеве вплотную, протягивает к ней руки, почти касаясь ее, она остается бесчувственной. Все его усилия тщетны – смех и грех, как горохом о стенку. Призрак чуть ли не всплескивает от горя руками и тут же уходит, опечаленный и обескураженный.

Чтобы услышать весть из «страны, откуда нет пришельцев», нужен Гамлет, и только он. Он один среди всех людей наделен особым слухом, даром поэтов и пророков, коим вняты и «неба содроганье, и гад морских подводный ход», – потому и избран, на свое несчастье, стать посредником между мирами горним и дольным, сделаться орудием высших сил, – тем, что в былые времена называли *Gladius Dei*, меч Господень. Выбор нельзя назвать удачным, для роли карающей десницы Гамлет не слишком годится: происходит то, что в театре называют *miscasting*, ошибка в распределении ролей.

Сам режиссер сделал выбор безошибочный. Главную роль он дал чернокожему англичанину Адриану Лестеру, которого театральная Москва запомнила в шекспировской комедии «Как вам это понравится», показанной на гастролях лондонской труппы «Чик бай джаул». Он сыграл юную героиню комедии Розалинду. Нельзя было лучше сыграть женщину, чем это сделал черный атлет Лестер, сумевший безукоризненно передать гибкость женской пластики и женской психики.

Роль Гамлета выстроена у Лестера как серия мгновенных изменчивых импульсов, стремительных вспышек нервной энергии, немедленно отзывающейся на малейшие колебания пространств – как близкого, так и бесконечно удаленного. У этого Гамлета совершенный воспринимающий аппарат души, безошибочно чуткой к малейшей фальши, – и гибкое тело боксера, раскованность современного студента – и смертельно опасная грация черной пантеры, то, что у Блейка названо «пугающей соразмерностью», *fearful symmetry*.

Принц склонен к бесконечным импровизациям, способным удивлять его самого и приводить в отчаяние свидетелей и соглядатаев. В сцене с Розенкранцем и Гильденстерном он все время меняет правила игры, ставя шпионов в тупик. Их служба у принца – тяжелый крест: тягостно, скучно и небезопасно. То говорит о непонятном, а то вдруг колесом пройдет, приводя друзей – студентов в полное смятение. Потом, после «мышеловки» он и вовсе переступает границы приличия, силой вколачивая флейту в глотку несчастному



А. Лестер – Гамлет.
«Гамлет». Театр «Буфф дю Нор», Париж

Гильденстерну: («может быть, вы сыграете на этой дудке?»).

Главный секрет Гамлета, как его истолковал Брук и сыграл Лестер, в том, что шекспировский герой артистичен до кончиков ногтей. Кажется, он рожден не для престола, а для сцены и единственное, что привлекает его в бремени, которое возложено на него Духом, – возможность сыграть роль мстителя из старинной трагедии.

Давно замечено, что текст «Гамлета» от начала до конца пронизан мотивами театра. Кульминация трагедии – театральное представление, в двух ключевых и в высшей степени патетических моментах трагедии, когда герою, казалось бы, не до театра, автор заставляет его прибегнуть к приему театрального острашения. Сразу после сцены с Призраком, когда потрясенный Гамлет велит друзьям принести обет молчания, и Призрак откуда-то снизу возглашает «Клянись!», принц вдруг спрашивает: «Вы слышите этого малого из люка?» Дух, то есть актер, его играющий (между прочим, сам Шекспир), пребывает не под землей, не в чистилище, он торчит в дыре под сценой «Глобуса». В конце трагедии, перед смертью, Гамлет вдруг обращается к свидетелям кровавой развязки: «а вы, немые зрители финала, ах, если б только время я имел, я столько рассказал бы». Кто эти «немые зрители финала»? Датские придворные – но и публика театра «Глобус».

Образ «мира-театра» в пьесе значит не меньше, чем образ «мира-тюрьмы». В философии

бруковского «Гамлета» он делается определяющим. «Театром» Гамлет–Лестер пытается одолеть, переиграть «тюрьму» – не только «Данию-тюрьму», но более всего – узилище земной жизни. Он хочет стать не «Мечом Господним», а «Божьим Скоморохом».

Этот Гамлет одержим манией театральной игры – рискованной и прельстительной игры на краю небытия, игры со смертью – он и ее тщится переиграть, победить, сделав предметом театральной забавы. На кладбище он устраивает целое представление с черепом Йорика. Насадив череп на палку, он пускается с ним в разговоры, обращаясь к мертвому шути с глубокомысленными рассуждениями о бренности бытия и отвечая себе пискливым голоском балаганной персоны. Временами его игра начинает отдавать кощунством. В сцене с Гертрудой он разыгрывает чревоушателя с говорящей куклой – трупом Полония, без всяких церемоний ворочая мертвеца с бока на бок. Срамя и осмеивая Старуху-смерть, Скоморох сражается не столько с ней, сколько со своим страхом перед небытием, пытаясь заклисть, заговорить страх игрой.

Собственное безумие, истинное или мнимое, он тоже готов обратить в спектакль: пускается изображать перед Полонием гротескную сцену припадка сумасшествия, до того доигрываясь и входя в образ, что на губах появляется пена. Игры его небезопасны для его нравственного здоровья, но он скорее умрет, чем от них откажется.

Если Гамлет безумен, то это особый род безумия – греховное и священное помешательство на театре.

Заказывая приедем комедиантам сыграть сцену из «Гекубы», он дрожит сладкой дрожью, ходуном весь ходит от предвкушения чистого театрального восторга – все прочие соображения пока отложены. Премьер лучшей в стране труппы, с достоинством поклонившись, раскладывает свой коврик и начинает представление. Он демонстрирует по очереди стили двух великих театральных эпох. Монолог о Пирре актер читает в стиле древнеиндийского театра, монолог о Гекубе он разыгрывает в духе театра древнегреческого, впадая на своем коврике в

некое подобие дионисийского исступления. Полоний его жалеет – очень уж убивается артист. Гамлет разочарован и смотрит на столичную знаменитость иронически. То, что ему показали – высокопарная имитация архаического театра, которого не воскресить. Он был некогда «священным», теперь он стал «мертвым». И что этому орале – Гекуба? Гамлет и сам тут же пробует возбудить себя с помощью древней риторики и ритуальных проклятий старинного театра – «О, мщенье!» Кроме фальши, ничего не выходит, и он обрывает себя со смехом – «ну и осел же я». Нет, в архаике нет спасения. Кто бы осмелился вымолвить подобное в присутствии Брука лет двадцать назад?

Понятно, что в «Гамлета» Брук вкладывает кое-что из своей театральной биографии и сегодняшних идей. В каком-то смысле он поставил спектакль о судьбе и призвании театра – театра вообще и театра своего собственного. Критик Майкл Биллингтон признался, что его «поразило, в какой степени Гамлет Лестера со своими бесконечными вопросами, эмоциональными парадоксами, со своим восторгом перед театром, становится средством передать то, чем одержим сам Брук»³.

Критерий выбора театрального стиля у Питера Брука и у его Гамлета до крайности прост: хорош тот театр, который способен делать мир лучше. Звучит по нынешним временам наивно, но в том-то все и дело, что Бруку не страшно показаться наивным.

Принцу датскому ясно, что Клавдия всякими там театральными стилизациями не пронять. Что тут действительно нужно – просто и жестко, без эстетических вычур, только отвлекающих от страшноватой сути, рассказать королю его собственную историю. Представление, поставленное режиссером Гамлетом, начинается в глубине подмостков, а завершается прямо у ног короля. Линия рампы, острающая и смягчающая, сломана. Столичные актеры разыгрывают сцену убийства, подробно и страшно медленно, как в документальной съемке рапидом, демонстрируя технику и все атрибуты отравления – смертельная жидкость из флакона долго втекает в ухо спящего. Клавдий, мужчина крепкий и не робкого десятка, убегает в смятении

и страхе, его крик «Огня!» – истошный вопль паники.

Театр сделал свою работу, исполнил призвание. Король сам не может понять, что с ним вдруг случилось, никогда ничего подобного он не испытывал. Молясь, он с каким-то тяжелым недоумением вслушивается в неясно шевелящуюся на дне души боль, с этого часа он – другой, торжество победителя, сладость властвования теперь в нем отравлены – и все это проделали с ним какие-то там лицедеи. Поэтому-то шпага Гамлета, бесшумно подобравшаяся к царскому затылку, берет отсрочку. Никакая красота, конечно, мира не спасет и убийц не исправит, неприятные воспоминания об «Убийстве Гонзаго» нисколько не помешают Клавдию готовить расправу над Гамлетом и заниматься прочими государственным делами, но от душевной смуты ему больше не избавиться. Может быть, по этой самой причине в финале, когда Гамлет, не торопясь, легкими упругими шагами надвигается на него с наставленным оружием, короля вдруг оставляет решимость спастись, желание жить. На него словно нападает столбняк. Клавдий замирает на месте, как кролик перед удавом, не в силах отвести взора – даже не от шпаги, но от глаз черного принца. Точно так же на представлении «Убийства Гонзаго» он, вставши с кресла, окаменевал, неподвижно глядя на актеров, разыгрывавших его историю, – до тех пор как, сбросив, наконец, дурман, не обращался в бегство. Теперь, в развязке, он обречен, знает это и, кажется, сам накликает свой конец. Острие входит в его плоть, как нож в масло.

В монологе о Гекубе Гамлет вспоминает:

*Я где-то слышал,
Что люди с темным прошлым,
находясь
На представленьи, сходном
по завязке,
Ошеломлялись живостью игры
И сами сознавались в злодеяньи.*

Конечно, Гамлет, как положено ему по сюжету, хочет с помощью театра разоблачить злодея. Но не меньше его занимает сам по себе эксперимент с природой театра, проверка границ его возможностей. Он должен убедиться в

том, на самом ли деле Клавдий – братоубийца и, стало быть, Дух не дьявольское прельщенье. Но одновременно он, человек с театральным даром, должен выяснить, в силах ли искусство сцены время от времени напоминать человеку, что он – «краса вселенной и венец всего живущего» или, напротив – «квинтэссенция праха».

Дошедшие до принца датского слухи о том, что сцена способна менять людей к лучшему⁴, в истории, разыгранной на подмостках Буфф дю Нор оказывались не столь уж недостоверными. Кажущиеся теперь простодушными рассуждения принца датского на тему жизнестроительной миссии театра в бруковской «Трагедии о Гамлете» в конце концов оправдывались. Клавдий, бедный убийца, оказывался жертвой нравственной силы театра. Дело тут, впрочем, вовсе не в Клавдии и его злосчастной участи, но в вещах, более общих и для Питера Брука жизненно важных.

Брук менее всего простодушен, но идею театрального мессианства он исповедует давно и твердо, избегая при этом сентиментальных проповедей и громких манифестов. Вопреки разрушительным играм постмодернистской эпохи, он, не боясь прослыть старомодным, продолжает верить в театр как инструмент общения с Богом, носителя высших тайн бытия. В сценическом представлении он видит и высокую забаву, и акт священнодействия, умея внушить это свое видение актерам и публике.

Любители современной терминологии называют спектакль «Буфф дю Нор» примером метатеатра.

Но «Гамлет» Брука – не только о театре. Он еще и о Боге, и о смерти, о том, как эти три силы – Театр, Бог и Смерть – между собой соотносятся, как они сходятся в одном человеке, принце датском, как его понял режиссер и сыграл Адриан Лестер.

В конце пути Гамлета покидал мучивший его дотоле страх небытия. Теперь он воспринимал неизбежность со спокойствием почти юмористическим – *Let be*, «пусть будет». Вместе с покоем ему был дарован свет, нетерпеливым предчувствием которого он вдруг исполнялся. Кажется, он уже увидел тот длинный темный коридор, в конце которого – ослепительное

сияние, о чем рассказывали люди, пережившие клиническую смерть. Его охватывало то чувство «странной легкости бытия», о котором говорил Лев Толстой, описывая смерть Андрея Болконского.

Этой последней легкостью проникнут весь мир бруковского «Гамлета», вся его сценическая лексика. Энергия линий была на сцене «Буфф дю Нор» важнее, чем энергия красок, предметы словно лишались веса, люди были будто освобождены от тяжести собственного тела. Критики склонны объяснять эту графику невесомости уроками техники старинного японского театра, которой, как известно, учат в лаборатории Брука. Но для режиссера дело заключалось скорее в ином: финальная сцена, миг соединения Гамлета со «странной, откуда ни один не возвращался», бросал обратный отблеск на весь, от начала до конца, спектакль, на его театральную материю и его смысл.

Перед самым концом на устах Гамлета – Лестера появлялась таинственная улыбка и навсегда застыла на его уже мертвом лице.

Улыбка Гамлета отражала предвкушение света, в царство которого он вступал. Уверенным жестом он отстранял Горацио, горестно хлопотавшего возле него, и отрезал себя от мира.

Вместе с мертвым принцем на подмостках лежали все умершие – не только те, кому следовало лежать там по тексту пьесы, но и все прочие – Полоний, Офелия и даже Гильденстерн с Розенкранцем. Финал с Фортинбрасом в спектакле Брука отсутствовал. Миссию норвежского принца, когда-то истолкованного Крэгом как символ очистительного ангельского начала, как воплощение катарсиса, у Брука исполнял ослепительный свет, который рождался в глубине сцены, медленно заливая подмостки и зрительный зал. Снова, как в начале, слышался странный тонкий пронзительный звук. Мертвые один за другим вставали. Среди них, тревожно вглядываясь в пустоту, стоял Горацио. Он снова вопрошал – вселенную, себя, нас: «Кто здесь?» Он всеми силами души вслушивался в пространство, гулкое от присутствия неведомого. Ответом ему было молчание, молчание мира – и молчание оцепневшего зрительного зала, которое после

долгой, до предела насыщенной паузы взрывалось аплодисментами.

Мертвецы, восставшие от сна смерти, становились актерами, вышедшими на поклоны.

«Кто здесь?» Последние слова спектакля возвращали к его началу.

Но на этот раз в вопросе гамлетова друга, кроме страха и тревоги, слышалось нечто вроде неясной надежды.

«Дальнейшее – молчанье». Однако, молчание еще не означает пустоты, абсолютного отсутствия. Боги, правящие миром трагедии, способны быть грозными и мстительными. Их воля может быть неисповедима. Но небеса трагедии не могут быть пусты. Они светятся вышшим смыслом, даже когда этот смысл скрыт от людей.

Гамлет не может знать, «какие сны приснятся в смертном сне». Но именно поэтому он не вправе отчаиваться, предаваясь утешительным соблазнам безверия.

Произведения позднего Брука этим соблазнам твердо противостояли. Именно здесь нужно искать источник ясного ровного света, который они излучали.

Осененный всемирной славой, окруженный почтительными восторгами, старый мастер в последние годы стал все острее ощущать вкус одиночества. Лет десять назад на посвященной Бруку московской конференции Петр Фоменко говорил о том, как, встретившись с Бруком, он был поражен окружавшей великого режиссера атмосферой покинутости: «прямо чеховский Фирс в финале».

На обложке последнего издания своей книги «Призывая Шекспира» старый мастер сделал приписку: «и забывая». *And forgetting.*

¹ Театр Питера Брука. Взгляд из России. Ред. А.В. Бартошевич. М., МКТС, 2000. С. 153.

² П. Брук. Пустое пространство. М., 1976. С. 78.

³ Billington M. *The Tragedy of Hamlet.* // *The Guardian*, 2001. August 23.

⁴ В некоторых современных изданиях пьесы эти строки сопровождаются таким комментарием: «Такие случаи действительно имели место в театре времен Шекспира». Отсюда следует, что идея (или иллюзия) «сверхтеатра» обладает почтенно долгой историей.