

Алексей Бартошевич

Питер Брук, искатель театральной всемирности

К какой из национальных культур историк театра или составитель театральной энциклопедии отнесет только что ушедшего от нас 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».



Питер Брук

Однако, с начала семидесятых годов Брук жил и ставил в Париже, там действовал его Центр театральных исследований, спектакли Брука чаще всего игрались по-французски, они – часть французской театральной культуры. И скончался он во Франции. Что же написать в энциклопедии – «великий французский режиссер»?

Брук всегда говорил о том, как много в его искусстве определили российские корни его предков, выходцев из российской черты оседлости. Россия, культура Толстого, Чехова и Станиславского для него – своя, она с детства была 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 г. «Махабхарата» – спектакль, в котором соединились традиции индийской, японской, африканской, европейской театральных культур?



«Гамлет». *Tennent Company*. Сцена из спектакля. 1955

Ответ очевиден. Питер Брук представлял собой рожденный двадцатым 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 исторической памяти столь пугающие ассоциации, в чем, без сомнения, великая идея вселенского гражданства нимало не виновата.

Движение к «всемирности» – один из важнейших атрибутов искусства XX столетия – явственно обнаружило себя уже на рубеже веков, в переломный момент истории культуры, когда система художественного мировидения нашего века только начинала складываться. С особенной интенсивностью этот процесс происходил в сфере отношения к традиции, к опыту предыдущих веков истории искусства.

Всякая эпоха художественного развития осмысливает свою сущность, ставя себя в ряд прошедших времен истории искусства – по принципу противостояния или преемственности, «выбирая» в прошлом близкую себе эпоху, находя в веках, чаще всего далеких, стиль и традицию, которые были способны стать опорой рождающейся новой художественной системы. Наиболее очевидные примеры – классицистское

искусство, нашедшее почву и идеал в античности, или романтики XIX в., стремившиеся опереться на традиции европейского Средневековья. Но всякий раз новое искусство избирало во всей огромности эстетического опыта человечества одну все определяющую опору, одну ведущую нить, одну традицию, которая оставалась главнейшей и существеннейшей даже в тех случаях, когда искусство обращалось к опыту разных времен.

Уникальность искусства нашего века, ставшая очевидной уже на грани столетий, в самый момент рождения современной эстетической системы, состояла и состоит в том, что художники XX в. ощутили себя наследниками всей мировой культуры, всей совокупности художественного опыта человечества – от архаической древности до искусства прямых предшественников в XIX в., от Европы до классических эпох искусства Индии и Японии.

Наследие мирового искусства стало восприниматься как целостность, существующая словно не во времени, а в едином синхронистическом пространстве – подобно некоему роскошному пиршественному столу, на котором гость – современный художник – волен выбрать любое блюдо или соединить разные кушанья в любых, самых экзотических смесях и пропорциях.

Но для того, чтобы воспринять наследие прошлых времен в его единстве и одновременности, нужно было с драматической (или, напротив, – с ликующе-победительной) ясностью ощутить свою отделенность от всего, что XX в. предшествовало. Эстетическая дистанция между современностью и всем сразу художественным прошлым явилась в итоге взрыва в историческом и культурном развитии человечества, который, как известно, происходит на рубеже XX и XXI столетий.

Представая сознанию искусства XX в. как нечто внеположное, мировое наследие становилось для него предметом осознанной целостной интерпретации.

Режиссерское искусство, рождавшееся на рубеже столетий, отвечает этой потребности: театр теперь нуждается в творце, воплощающем в себе властную интерпретирующую волю, в посреднике между современной сценой и наследием мирового театра в его целокупности.

На заре нового века режиссерский театр делает одним из главных объектов исканий своего рода интерпретационные игры с эпохами театральной истории, с языками и стилями театра прошлых столетий. Режиссерская мысль с невиданной свободой движется в театральных

временах и пространствах, находя в этом движении истинную эстетическую радость. Примеры известны: Макс Рейнхардт в Германии, Жак Копо во Франции, русский театр Серебряного века, и прежде всего – Всеволод Мейерхольд.

Мейерхольд, быть может, – самый мирообъемлющий ум русской сцены, с ослепительной жадностью вбирал в пределы своего искусства едва ли не всю историю театра: дионисийские ритуалы, средневековая мистерия, елизаветинские подмостки, комедия дель арте, русский романтический театр, Кабуки и Но – все к услугам театральной революции, все присутствует, все смешано в театральном пиршестве мейерхольдовских спектаклей десятих годов. Так, в «Дон Жуане», воскрешавшем прельстительный дух театра Короля-Солнца, дух придворного празднества мольеровской эпохи, применены приемы, взятые из арсенала традиционной японской сцены – Пале-Рояль и Кабуки оказываются волшебным образом слиты в целостности современного искусства.

В искусстве и в самой личности Мейерхольда воплощен тот дух эстетического космополитизма (или, если угодно, «всемирной отзывчивости»), которому суждено было многое определить в судьбе театра XX столетия и с чрезвычайной ясностью выразить себя в театральном развитии последних десятилетий: наиболее очевидно и наиболее плодотворно – в искусстве Питера Брука.

Теоретическое осознание театральной «всемирности» XX в. с трудом, как это обычно и бывает, поспевало за опытами современной сцены.

Понятия «мировая культура», «мировое искусство», столь часто встречающиеся на страницах теоретических и исторических сочинений, традиционно означали просто механическую совокупность более или менее замкнутых в себе культур, отдельно, по сугубо внутренним законам развивающихся традиций. Карта мировой театральной жизни рисовалась в виде собрания отгороженных друг от друга культурно-географических пространств – если не отдельных стран, то регионов. В сравнительно недавнем прошлом такой взгляд мог иметь под собой реальные исторические основания, как была своя правота в известной формуле Кипплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут».

В последние десятилетия процессы глобальной культурной интеграции, медленно и постепенно развертывавшиеся в первой половине XX в., приобрели невиданную быстроту и интенсивность. Самосознание культуры не могло поспеть за ее стремительным развитием.



Пол Скофилд – Гамлет

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 формирование 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 должна была 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, Тадаси Судзуки. И, разумеется, Питера Брука.

В 1971 г. на развалинах Персеполя, некогда разрушенного Александром Македонским, среди голых скал, освещенных огромными чашами с огнем, циклопических усыпальниц древнеперсидских царей и руин библейской древности, у самих истоков цивилизации, где архаический Восток встречался с античным Западом, Брук поставил спектакль «Оргхаст» – 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 смешивались с темными речениями «Авесты» и, главное, с языком специально для этого случая созданным современным английским поэтом Тедом Хьюзом и получившим название «Оргхаст». В противоположность «классическому авангарду» 60-х гг. Хьюз и Брук не разрывали со словом, не объявляли ему войну, но стремились обновить и очистить его, возвращая слово к его основаниям, 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 обольщениями театрального мессианизма, Брук умел перевести на язык стройных эстетических форм. Творимый заново миф становился в «Оргхасте» неотразимо мощной театральной метафорой.

В экспериментах Брука 70–80-х гг., как и в самой его художественной личности, заключено указание на принципиально новый тип всемирного искусства, выношенного всем художественным развитием XX в. и делающего уверенные шаги у нас на глазах.

Само собой разумеется, рождение этой художественной всемирности, как всякое рождение нового существа, как всякая революция в культуре, – процесс болезненный, влекущий за собой свои собственные коллизии и противоречия. Так, в странах «третьего мира» глобализация культуры способна принимать форму утверждения безнационального масскульта, вытаптывающего корни культурной самобытности, чему театр развивающихся стран дает множество примеров. Часто интеллектуальная «мода на всемирность» приводит к появлению на сцене произведений чисто умозрительных, искусственных, к возникновению



«Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное актерской труппой госпиталя в Шарантоне под руководством господина де Сада». *Royal Shakespeare Company*. Сцена из спектакля. 1964

своего рода эстетического эсперанто. Главный вопрос, сопровождающий рождение новой фазы художественного развития, – это вопрос о том, как «всемирное» соотносится с национальным, не отомрет ли, не растворится ли и не исчезнет веками накопленное наследие в новом всечеловеческом целом. Ответ – и не только на уровне теории – дает тот же Брук. Театральный универсализм, к которому он стремился и которого, как мы знаем, достигал, вовсе не означал «аннигиляции» национальных культур. Новая целостность произведения складывается в процессе диалога и взаимодействия разных традиций, условно говоря, Запада и Востока. Это целое существует как свободный диалог с множеством участников, каждый из которых, вступая в отношения с носителями иной культурной традиции, полнее ощущает и передает суть своей собственной, которая, очищаясь от наносного и внешнего, предстает в своих сущностных свойствах. Пример – много раз описанная в западной и нашей критике постановка «Махабхараты» в Театральном центре Питера Брука, одна из вершин театра XX столетия.

Конечно, на практике искомый синтез, или, вернее, в данном случае – симбиоз, добывается путем труднейших исканий, если добывается вообще. Дело тут не только в естественных сложностях первопроходцев, но и в том, что становление всемирного театра неизбежно

осложняется болезнями, иногда крайне острыми, переживаемыми сегодня процессами интеграции во всех сферах – от политики и экономики до культуры. В условиях, когда повсеместно – даже в благополучнейших странах Европы – пробуждаются националистические движения в формах чуть ли не террористических, когда тенденции дезинтегративного свойства становятся все более очевидными, идеи «всемирности» многим начинают казаться благородной, но беспочвенной иллюзией, которая наряду с другими мечтаниями «шестидесятников» опрокинута ходом реальной истории. Шиллеровски-бетховенское «Обнимитесь, миллионы», недавно еще вдохновлявшее Бежара на один из его балетных шедевров, теперь цитируют чаще всего с иронической ухмылкой. Нужно было обладать спокойной зоркостью и, добавим, театральным гением Брука, чтобы увидеть в рождении всечеловеческого искусства – субстанциальную закономерность художественного развития нашего века, а в явлениях, противостоящих сложению всемирного театра, – естественные болезни рождения и роста новой театральной эпохи.

Сколь бы несхожи ни были художественные традиции разных народов и континентов, в каком контрасте ни находились бы социально-исторические судьбы разных стран, театральное искусство на протяжении всего нашего столетия в конечном счете развивалось по единым законам, подчинялось единой логике исторического движения – идет ли речь о театральной истории Западной Европы или мы обращаемся к судьбе нашего собственного театра. В течение многих десятилетий естественному включению голоса нашего театра в симфонию мирового театрального развития препятствовала политическая изоляция, в условиях которой было поставлено российское искусство. Эта изоляция постепенно росла в течение двадцатых годов, приобрела чудовищные размеры в тридцатые–сороковые годы и очень медленно, то ослабляясь, то вновь возрастая, отступала в последующие годы. В сущности, о полном снятии этой блокады, о конце «железного занавеса» можно говорить только с начала перестройки.

Противостояние тоталитаристской политики национальной замкнутости – и искусства, в XX в. по самой своей природе тяготеющего к всемирности, казалось схваткой, исход которой предрешен: что сцена могла противопоставить власти? Однако искусство обнаруживало – часто нечувствительно для самого себя – волю к сопротивлению, способность если не победить, то хотя бы перехитрить, обойти всемогущего врага, которого, впрочем, ощущало как врага чаще всего на уровне



Питер Брук с исполнителями спектакля «Махабхарата»

более глубоком, чем дневное сознание. Даже в самые тяжкие и глухие времена театральное развитие по обе стороны Занавеса было связано невидимыми, но прочными нитями, и при всех очевидных различиях и контрастах жизнь сценического искусства у нас и за рубежом подчинялась в главном общей логике: движение шло «здесь» и «там» по тем же ступеням, даже в области театрального стиля. То, что люди театра ничего или почти ничего не знали, как живет сцена по ту сторону границы, только доказывает непреодолимую силу коренной общности художественного развития.

Почему «Гамлет» Питера Брука и Пола Скофилда стал в нашей жизни чем-то бóльшим, нежели только событием истории искусства? Сами англичане вовсе не считали этот спектакль шедевром, в Лондоне он имел довольно скромный успех. Нельзя объяснять триумф постановки в Москве только тем, что наша публика за годы оторванности от мира изголодалась по гостям «оттуда» и в приезде англичан увидела знак благодетельных перемен. Скорее, сам этот духовный голод, которым томилась Москва, парадоксальным образом сделал глаза ее более зоркими, а чувства – более тонкими, как это и бывает с изголодавшимися людьми. Московские зрители 1955 г. сумели интуитивно почувствовать



Сцена из спектакля. *Why? Théâtre des Bouffes du Nord*

подлинную суть этого «Гамлета», услышать заключенную в нем весть. Теперь мы знаем, что «Гамлет» Брука–Скофилда нес в себе предчувствие театральной революции, которая произошла в Англии через несколько месяцев после московских гастролей труппы *Tennent*, дававшей «Гамлета». Речь, понятно, идет о премьере «Оглянись во гневе» Осборна, начавшей новую эпоху в английском, а в каком-то смысле и во всем европейском театре. Бунт Гамлета–Скофилда был прологом к бунту «сердитого» Джимми Портера. Москва смогла – пусть смутно – ощутить обещание взрыва, скрытое в английском спектакле, и сумела сделать это потому, что почва театральных (и не только театральных) перемен была подготовлена и у нас. Через несколько месяцев после «Гамлета» на той же сцене филиала МХАТ, где играли англичане, Москва увидела первые спектакли Олега Ефремова – пролог к рождению «Современника»; суть жизненной философии и круг приемов театра Ефремова были удивительно близки идеям и поэтике «рассерженных»: и там, и здесь молодое поколение, отвергая самодовольную громогласность официозного искусства и казенный имперский «патриотизм» старших, искало свою правду в обращении к нелживым реальностям повседневной жизни и нравственной надежности юношеского гнева.



Питер Брук

Так Россия открыла для себя Брука, а Брук – Россию. Так начался многолетний «театральный роман», долгая история «избирательного сродства» русской сцены и художника, искусство которого определило развитие мирового театра второй половины XX столетия. Так возникла одна из бесчисленных силовых линий, образующих великое поле театральной всемирности.