

Альберт Хант и Майкл Кустов

Поиск новой драмы

(отчет о создании спектакля коллективного театра "СШ" X) про войну во Вьетнаме и жизнь в Англии, впервые поставленного в театре "Олдвич" под руководством Питера Брука)

/перевод с англ. С.Хренова/

Первый рассказ: Альберт Хант.

Через несколько недель после премьеры "СШ" Ирвинг Хордл в своей статье в "Таймс", говоря о том, что второе действие пьесы отрицало все, что было сказано в первом, спрашивал, насколько с самого начала участником группы, дедавшей "СШ", было известно о стратегии Питера Брука. Подразумевалось, что у самого Брука имелся замысел мастера, что с самого начала он ясно и четко знал все, что хочет сказать, и что он лишь собрал вокруг себя несколько талантов, чтобы управлять ими ради собственных целей.

Довод на первый взгляд правдополюбен. Конечно, верно (это знал Ирвинг Хордл), что некоторые участники труппы чувствовали, что окончательный вариант спектакля не был тем, к чему они первоначально стремились. Но предполагать, что Брук замысливал его таким с самого начала, значит превратно понимать весь ход работы по созданию "СШ". "СШ" был, кроме всего прочего, поиском. Это был коллективный — доиск группы людей, хотевших сказать нечто честное, правдивое и полезное о вопросе, который все мы находили очень важным, — о войне во Вьетнаме. То, что в конце концов было показано в театре "Олдвич" 13-го октября 1966 г., не могло удовлетворить всех нас. Но это было то, что дошло в ходе работы, а не что-то, зачатое в мозгу Брука до ее начала. Возможности, открытые по ходу дела, более важны, чем недостатки поставленного спектакля.

Для меня работа началась с одной встречи с Бруком и Ривзом в доме Брука в декабре предыдущего года. На той встрече Брук говорил о двух, очень волновавших его вопросах. Первым была война во Вьетнаме, не столько сама война, сколько то, что мы здесь, в Лондоне, можем сделать в связи с этим, и как осведомленность о войне может влиять на нашу жизнь. Он говорил об этом прямо и практично.

х) По-английски спектакль назывался "US", что, во-первых, является сокращением от "United States" (Соединенные Штаты, что-либо американское), но также может читаться и как падежная форма местоимения "мы".

Если вы заявили, что вас волнует война во Вьетнаме, как это повлияло на распорядок вашего дня? Он рассказал об одной известной актрисе, которая расписала весь свой день: — столько-то часов на репетиции, столько-то — на письма членам Парламента, в газеты и на участие в демонстрациях. Является ли это достаточным ответом на происходящее во Вьетнаме? Если нет, что же будет достаточным?

Другим вопросом, беспокоившим Брука в тот вечер, был очень простой вопрос из "Бхагават-гиты": "Сражаться ли мне?" С виду простой. Ибо отвлеченно было достаточно легко дать отрицательный ответ. Но дело в том, что во Вьетнаме люди сражались. Просто умыть руки, проносясь нравственные заповеди, казалось всем нам никуда не годным жестом. Но, однако, вопрос стоял, и на него нужно было ответить. Брук хотел создать спектакль, в котором этот вопрос был бы поднят применительно к войне во Вьетнаме.

Он также чувствовал, что представление должно быть сделано каким-то новым способом. Благодаря чтению рукописей, приходящих в Королевскую шекспировскую труппу, ему было известно, что ни один драматург в настоящее время, работая в одиночку, не был способен справиться с предпринятием такого размаха. Брук сказал, что, вероятно, условия для этого неблагоприятны, что Шекспир может появиться лишь тогда, когда группа актеров и драматургов создаст общий язык. Наша задача — не поставить, скажем, "Короля Лира", а начать работу по вылавке языка. Театр должен быть способным говорить о таких коренных вопросах, как война во Вьетнаме; ни одна существующая пьеса для этого не годится; в совместной работе мы должны попытаться создать обстановку, в которой такая пьеса могла бы быть написана. (Важно осознать, что даже на этой ранней стадии была вполне понятна наша сильная зависимость от драматурга. Мы надеялись, что какой-нибудь значительный драматург включится в работу с самого начала, — участвуя в наших спорах, прорабатывая материал, которым мы его снабдим, впоследствии вместе с актерами, находя материал на репетициях.)

Мы начали читать о Вьетнаме все, что могли достать. Пока самыми полезными документами, которые мы нашли, были записки слушаний комиссии Фулбрайта по Вьетнаму и Китаю. Там была поразительная фраза одного из главных свидетелей, д-ра Фербенка: "Великие нации с обеих сторон гонятся за своими взаимоисключающими мечтами." Мы начали видеть в войне столкновение мечтаний. Там же мы прочли то место в диалоге, который подытожил наш отклик на этот материал:

Сенатор Фулбрайт: "Ни у кого из нас нет ответа. Боюсь, что нет."

Генерал Грифит: "Боюсь, у меня его нет."

Сенатор Фулбрайт: "Ни у кого из нас нет ответа."

Кроме всего прочего, благодаря слушаниям в Соединенных Штатах, стало известно, что правительствошло по состоянию, в котором большинство людей горько сожалеют о происходящем, но никто не видит выхода. В такой обстановке стоять на помостках и просто требовать от американцев прекращения войны казалось как неуместным, так и недостаточным. Мы должны были как-то посмотреть в лицо по-настоящему сложной ситуации. Вопрос был: как? Мы изучали хеппенинги и говорили о способах физического вовлечения зрителей. В Бредфорде с учащимися Художественного колледжа мы придумали ритуальную игру. С потолка свешивалась конструкция из двух крестовин, вращающаяся, если ее задеть. На этой конструкции висели манекены, гремящие жестяные банки, яркие надувные шары, листы розового целлофана, резиновые покрышки. Если кто-нибудь сталкивался с этими предметами, вся конструкция вертелась и раскачивалась.

Сквозь эту постоянно движущуюся конструкцию пробирались пять актеров с бумажными мешками на головах. Из-за этих мешков они выглядели нелепыми и беспомощными. Двое держали в руках синие флажки, двое — красные, а один, на котором был звездно-полосатый мешок, держал в руке палку. Актер с палкой охотился за остальными. Когда он ловил кого-нибудь, то поднимал палку вверх. Судья во фраке и черном цилиндре давал свисток; все замирали; судья отводил жертву на авансцену, а еще один актер, вытолкнутый через

дверь в заднике, занимал его место. Охотник никогда не знал, поймал он красного или синего.

Игра сама по себе была полным драматизма событием. Бумажные мешки дошли и до репетиций, и даже до премьеры: чередующиеся промежутки шума и тишины обрисовывали общую модель.

Между тем, чем больше материала набиралось, тем более неподатливым он казался...

Мы все были насыщены кинохроникой, репортажами и телепрограммами. Ужасы на нас уже не действовали. Но в театре, в ритуализованной ситуации, мы воспринимали ужасы более резко. Можно ли было ожидать, что спектакль-догма-либо переделает? Но, возможно, инстинкты в сознание запалут семена перемен, так что, когда впоследствии люди встретятся с подобными ситуациями, они будут действовать по-иному...

Тем не менее, к началу репетиций в шоу у нас, оказалось, имелось очень мало материала, который можно было играть. Было две-три страницы с набросками, документ о войне, который актеры должны читать вслух, несколько реплик Чарльза Вуда и стихотворение Митчела. Но отныне работа двигалась в другом измерении. До этого мы читали и говорили. Теперь идеи должны были коллективно исследоваться актерами с помощью их дел. В течение следующих нескольких недель наши актеры должны были стать сердцевинной работы.

4 июля

Все мы в первый раз встретились с актерами в танцевальном зале "Бурн и Холлингсворт" на улице Говер. Большинство актеров работало с Бруком раньше - или в Театре жестокости, или над "Маратом - Салом". Несколько человек только что играли "Марата - Сала" в Нью-Йорке.

Эта первая встреча, должно быть, лишила актеров присутствия духа. Обстановка зала была хуже некуда. Актеры сидели полукругом перед длинным столом. Мы сидели за этим столом перед актерами. Мы, наверное, выглядели грубыми нарушителями репетиционного уединения...

Актеры заговорили очень нерешительно. Они начали с того, что, по их мнению, в Америке больше насилия, чем в Англии, но приводимые ими примеры были не очень убедительны. Они говорили о ругавшихся водителях такси и о насилии, которое они видели на ночных улицах. Но в этом не было ничего особенного и, конечно же, ничего более насильственного, чем можно видеть на улицах какого-нибудь северного городка вроде Бредфорда. Чувствовалось, что вне театра у актеров никогда не было опыта насилия...

После ленча актеры разделились на две группы, человек по двенадцать в каждой. Одна группа стала работать над импровизациями, которым давали толчок утреннее обсуждение. Эти первые импровизации дали направление работе, и этот опыт мог углубляться в ходе репетиций.

В конце дня Брук сказал, что у него есть идея финального образа спектакля. После всего этого шума и насилия будет тишина. И в эту тишину будет выпущена... бабочка.

5 июля

В наших предрепетиционных обсуждениях мы много говорили о хеппенингах. Явной целью многих хеппенингов, которые мы разбирали, было спровоцировать публику на какой-то новый вид сопереживания; подобное должен был делать и наш спектакль. В то же время мы знали, что так как спектакль ставится для "Олдвича", и он пойдет некоторое время, нам нужно нечто более плотно структурированное, чем хеппенинг. Мы хотели заимствовать у хеппенинга непосредственность, сохранив жесткую драматическую структуру.

На второй день репетиций актерам показали пространную статью из "Тулазовского драматического обозрения" о хеппенингах. Боб Лойд и Гленда Джексон читали ее вслух.

"Режиссер музыкального концерта не позволит мне исполнить "Композицию 1960, № 5". Диана сказала, что, возможно, причина того, что режиссер музыкального концерта не позволит мне исполнить "Композицию 1960, № 5", заключается в том, что он думает, что это не музыка. "Композиция 1960, № 5" представляет собой пьесу, в ходе которой на сцену выпускается бабоч-

ка."

В статье был спор о зле. "Деннис Джонсон написал мне: "Ты думаешь, что в мире слишком много Зла? Вот Джон Кейдж думает, что его просто нужное количество. Я же думаю, что в Зле слишком много мира."" После чтения актеры обсуждали статью. Мы пытались проанализировать связь между обществом, делавшим хеппенинги, и тем, что происходило во Вьетнаме...

Но в этом месте мы застряли. Кроме очевидного утверждения, что как хеппенинги, так и война были продуктами американского общества, сказать было почти нечего. И тут Майкл Вильямс продемонстрировал тот театральный язык, который мы искали. Он нашел образ, обеспечивший конкретную связь. Он поставил стул на стол, скомкал какую-то бумагу и взял спичку. Затем, очень просто произнося слова из письма про пьесу с бабочкой, он забрался на стул и сделал вид, что облил себя бензином. Когда он дошел до слов "Разве не чудесно слушать что-то, на что вы обычно смотрите?", он зажег спичку.

Образ неожиданно так свел вместе два мира, что они взаимно объясняли друг друга. Не договорилось, что хеппенинги малы, и что настоящий хеппенинг должен кончаться самосожжением. Слова раскрыли жертвоприношение в качестве драматического события, а действие поместило слова в более широкий контекст. Это было то откровение, которое мы искали, когда уделяли столько внимания материалу о хеппенингах в споре о суждении во втором действии окончательной постановки. Но я не думаю, что мы когда-нибудь достигли бы чего-либо такого же ясного и пронзительного, как этот, так рано и неожиданно открытый, поступок.

6, 7, 8 июля

В первые два дня наш поиск языка развивался в трех главных направлениях: изучение американской жизни посредством натуралистических импровизаций, исследование американских популярных мифов и рассмотрение интеллектуального мира хеппенингов. В конце первой недели развивались именно эти направления.

Работа над хеппенигами за неделю дала наиболее законченный кусок. Группа разыгрывала кучку нью-йоркских интеллектуалов, пытающихся поставить хеппенинг. Они так и не дошли до хеппенинга, но в этом провале был схвачен образ — группа людей, борющихся со своим собственным неумением. Образ был поверхностный и нечестный по отношению к творческой энергии, заключенной в успешном хеппенинге, но он был верен постольку, поскольку отражал чувство бессилия и внутригрупповую изоляцию. Недостатки были безжалостно выявлены, как только Брук попросил превратить сцену в английскую гостиную воскресным утром. В итоге получился явный и совсем несмешной штамп.

11 июля

Один маленький случай неожиданно указал на шаткость нашей работы. В начале одного из воздушных налетов стул, брошенный в качестве сигнала, чуть не попал в актера. Тот реагировал спонтанно, инстинктивно вздрогнул от угрозы его телу. Затем, когда стул пролетел мимо, он опять сел, притворяясь раненым, простым вьетнамцем.

Для меня это проявление подняло целый ряд вопросов, которые, как я думаю, так никогда и не получат ответа. Брук вновь и вновь говорил, что мы должны найти как-то язык общения, который бы преодолел наши омертвевшие реакции на кинохронику и телефильмы. Однако как могли эти актеры начать соревноваться со снимками детей, чьи лица — сплошная короста? Все, что мы имели предложить в нашем спектакле, — это мы сами — мы здесь, в Лондоне, не дожженные нападом. Мы — или точнее актеры — не могли убедительно притворяться крестьянами, застигнутыми бомбардировкой. Мы могли лишь стоять перед определенной публикой в определенный вечер, имея свои собственные, не покрытые волдырями, тела. Все, что нами сообщалось, в конце концов, могло пойти не через умелую имитацию боли, а через это противостояние. В этом смысле каждое представление становилось хеппенингом. Реакция на летящий стул сказала мне в то утро о Вьетнаме больше, чем любой из актерских жестов. В

ней была непосредственность, которую мы должны были искать.

12 июля

Брук уже говорил об ограниченности такой формы общения. Он ставил ораторию Петера Вайса о концлагерях "Расследование" как воскресную лекцию. Это была серьезная постановка, да и Вайс, конечно, оформил материал намного драматичнее, чем сделали мы в своем тексте. Но Брук чувствовал, что все, чего достигает спектакль, это доказательство того, что публика также может воспринимать жестокость скучая. В течение первых двадцати минут, говорил он, вы потрясаны; затем начинаете скучать; в конце вы нетерпеливо ждете, когда же кончится перечисление ужасов. Идя таким путем, мы никогда не сумеем установить общение с оливичской публикой. На любом таком представлении, заметил он реалистично, у нас никогда не будет с публикой непосредственного контакта.

После лекции Брук начал изучать способ сплава документального материала в язык, который мы искали. Он работал вместе с Ианом Хогом над словами и фразами из монолога Джонесса про Омаху. Иан Хог изменял возраст говорящего, сначала сделав его старше, будто бы он находится на смертном одре, затем моложе, так что чтение стало ярким и открытым. В конце концов, он попробовал его как сцену из Беккета, произнося монолог триста лет. Фразы приобретали огромную силу и чистоту. "Посему выбирайте жизнь, дабы ты и потомки твои могли жить". Брук открыл способ общения прямо посредством того, что внутренне не являлось драматическим материалом.

С 13 по 19 июля

Впервые Брук показал, как в его голове создаются коллажи из различных элементов. Он начал с ужасного и смешного сценария, написанного Митчелом - "Головорез". Он проработал рассказ в очень коротких сценках, а затем начал вводить в него другие элементы. Сначала группа представляла

собой американцев, импровизирующих с хеппением; затем они перешли к показу раненых при воздушном налете; затем к первой сцене комического рассказа. В конце этой сцены, — Жан Хог, лежа на полу в роли мертвого американского солдата, произносил старческим голосом часть реплики Джонсона о Великом обществе... Затем на сцене опять раненые, а после — вторая комическая сцена, когда Боб Лойд приканчивает вьетконговца, а потом превращается в Кеннеди... Такая смесь элементов должна была стать частью модели "СМ".

Между тем продолжалась работа над американским материалом. Небольшая группа пробовала читать поэму Гинзберга "Вичита-вортексутра"; новая импровизация "Великий мастурбатор" строилась вокруг фигуры Энди Ворхола; еще одна группа импровизировала штурм, а еще одна стала задумывать хеппение. С помощью этих этюдов формировался и оттачивался основной язык. Но все еще существовала главная проблема, которой мы едва коснулись. Как мы могли говорить что-либо о крестьянской культуре, когда ни один из нас ничего не знал о крестьянах? Должны ли мы просить актеров подражать вымышленным вьетнамским крестьянам? И не указывало ли это вновь на основную истину — что нашим настоящим материалом являлись вот эти актеры, стоящие перед публикой театра "Олдвич", и что наш язык должен основываться на этом экзистенциальном факте?

21 июля

Если нужно найти язык для общения с другими людьми, мы, прежде всего, должны быть способными честно взглянуть на самих себя. В течение всех репетиций это оказывалось весьма сложным делом. У всех нас, включая актеров, было множество реакций на изучаемый нами материал. Как пробиться сквозь эти реакции, чтобы наконец определить то, что мы на самом деле испытываем?

Трудность стала очевидна, когда Брук начал работу над сценой пытки. Он использовал четырех актеров, а остальные сидели вокруг, наблюдая. Он попросил наблюдавших игно-

венно и непосредственно реагировать на то, что они видят; сначала, они будто наблюдают, как пытают американца, а затем, будто они жители разбомбленной деревни, наблюдающие, как пытают американского летчика.

Большинство реакций можно было предвидеть. И по большей части они являлись условно выраженным отвращением. Несколько зрителей были способны сочувствовать желанию вьетнамских крестьян как-то отомстить: и ни один, казалось, вообще не сочувствовал поведению американца. После, во время обсуждения, я спросил девушку, которая была возмущена виденным, что бы она сделала на месте американского офицера, чьи солдаты были убиты, и который уверен, что вьетнамцы, стоящие перед ним, знают, кто их убийца. Не обязан ли офицер быть на стороне своих солдат? Она вполне честно ответила, что не может себя представить в качестве американского офицера.

Я чувствовал, что положение должно исследоваться следующим образом: будто наблюдатели, выведенные из контекста, и просто с отвращением реагируют на действия. Но, вероятно, наиболее интересным было усердие, с которым эти действия исполнялись. Как мучители, так и их жертвы играли с огромной силой воображения, реалистично изображая удары по калыку и в пах, жертвы при этом орали и стонали от боли.

Пытки были по тонноты убедительны, и большинство из нас наблюдали за ними с неотрывным вниманием. Обнаружился разрыв между тем, что мы притворно чувствовали, и внутренними беспокоящими импульсами. Гораздо позднее, когда мы переехали в "Коммар", мы сыграли вариант игры в жмурки, изобретенный учащимися в Бредфорде. Тогда все с наслаждением бросались вперед, стараясь напугать тех, у кого глаза были завязаны, — а потом все вновь сидели кружком и говорили друг другу, насколько отвратительна была пытка.

Но, однако, инстинктивная реакция отвращения на пытку была естественна и здорова. Нужно сделать большой шаг от задиранья знакомого человека на репетitious до пытки пленного. Но для каждого было важным увидеть зародыши жестокости в

самом себе в качестве первого шага к пониманию.

Этот этап, как самостоятельный, был приурочен к приезду Гротовского, который должен был связать физическую работу актера с готовностью честно загнать внутрь самих себя.

Большая часть этих исследований была оставлена до приезда Гротовского.

25 июля

Брук вновь беседовал с актерами, подводя итоги трехнедельной работы. Он указывал, что каждый фрагмент самостоятелен, и что складывать их будем позднее. В данное время они должны серьезно отнестись к каждой отдельной части работы. Такой метод будет применяться в течение нескольких недель, пока они не увидят, что кое-что начинает обретать форму.

Актеры должны сознавать, что они стремятся создать новый язык игры, формируя его по кусочкам. Актер должен копаться в себе в поисках ответов, но в то же время он должен быть открыт внешним воздействиям. Игра - соединение этих двух процессов.

Это была последняя неделя перед приездом Гротовского и последняя неделя, когда Джо Чайкин был с нами. Актеры провели большую часть времени, импровизируя с американским материалом. Когда актеры разыгрывали рассказ Доррис Дей "Пирог с голубикой", они показали, что за последние недели добились заметных успехов во владении собой. Они достигали в постановке чисто чувственных эффектов, в то же время с улыбкой смотря на себя со стороны. По крайней мере они закончили с несколько снисходительным отношением к делу, которое было заметно у них вначале.

Что было достигнуто за эти первые четыре недели? Были выработаны зачатки стиля игры - актеры теперь были способны более гибко переходить от одного настроения к другому. Вчерне был сформирован театральный язык, основанный на сведении вместе множества различных элементов. Большая часть матери-

иши ала, который должен был использоваться в первом действии, в той или иной мере усваивался на репетициях.

Но у актеров все еще не хватало чувства дисциплинированного самовладения, как физического, так и чувственного. После исследований различных стилей нужно было сосредоточиться на одном из них.

Здесь мы возлагали надежды на Гротовского. Работа с актерами, которой он собирался заняться, неизбежно определяла стиль, которым уже имеющийся у нас материал будет оформлен и организован.

Актеры были готовы в поисках к следующему шагу.

Второй рассказ: Майкл Кустов Понедельник, 1 августа

Брук, до этого на репетициях возглавлявший работу по расширению знаний труппы об Америке, Вьетнаме и Азии, решил на десять дней перенести фокус внимания на внутреннее. Если Гротовский, режиссер польского "Театр-лабораториум" во Вроцлаве, был приглашен для проведения с нашими актерами напряженного курса этюдов и упражнений, с помощью которого его актеры достигли высочайшего физического и духовного мастерства. Все мы были крайне заинтригованы, что же будет делать Гротовский. Некоторые из нас видели его взрывную и кощунственную постановку по "Доктору Фаустусу" Марлоу и были свидетелями изматывающей работы и жесткой, почти монастырской дисциплины его "театра-лаборатории". Все мы признавали выдающийся авторитет этого человека с бледным лицом, одетого в черное и обычно держащего темные очки.

То, что имело место в следующие десять дней, трудно описать, потому что обнажало очень личное. Это была в полном смысле и мастерская, и кабинет врача, исповедальня, храм, убежище и место раздумий, и раздумий не только разумом, но и каждой клеткой и мускулом тела.

Брук написал заметку для газеты Королевского Шекспи-

ровского клуба под названием "Цветение", в которой он подытоживал воздействие Гротовского на всех нас в этот период:

Гротовский уникален.
Почему?

Потому что никто в мире, насколько я знаю, со времен Станиславского не изучил природу игры, ее явления, ее смысл, природу и науку ее ментально-физически-эмоциональных процессов так глубоко и полно как Гротовский.

Он называет свой театр лабораторией. Это так и есть. Это исследовательский центр. Это, вероятно, единственный авангардистский театр, где бедность — не цорек, где недостаток денег не является извинением за неадекватные средства, которые автоматически разрушают опыты.

В театре Гротовского, как во всех истинных лабораториях, опыты научно обоснованы, потому что соблюдаются необходимые условия. В его театре абсолютная сосредоточенность маленькой группы и безграничное время. Если интересуетесь его находками, вы должны съездить в один маленький польский городок.

Или же наоборот. Пригласить Гротовского сюда.

Он работал с нашей группой две недели. Я не буду описывать эту работу. Почему? Во-первых, такая работа строится свободно, если основана на доверии, а доверие требует, чтобы доверительные вещи не раскрывались. Во-вторых, работа существенно невербальна. Вербализовать ее, значит усложнить и даже разрушить этюды, которые ясны и просты, когда показываются жестом, а исполняются разумом и телом как единым целым.

В чем состояла работа?

Она давала каждому актеру последовательность шоков.

Шок, когда он ставит самого себя перед лицом неизбежного вызова.

Шок, когда он видит свои собственные увертки, хитрости и штампы.

Шок, когда ощущает свои собственные огромные и непоча-

тые возможности.

Шок, когда его заставляют себя спросить, почему он вообще актер.

Шок, когда его заставляют признать, что такие вопросы на самом деле существуют и что — несмотря на долгую английскую традицию, не искать серьезности в театральном искусстве — приходит время, когда нужно посмотреть им в лицо. И когда он не может не посмотреть им в лицо.

Шок, когда видит, что где-то на свете игра является искусством абсолютной преданности, монастырским и тотальным. Что ныне избитое выражение Арто "жестокий к самому себе" где-то по-прежнему является совершенным образом жизни для менее, чем дюжины людей.

С условием. Эта преданность игре не кладет конец игре в ней самой. Наоборот. Для Гротовского игра есть средство выражения.

Как я могу это перевести? Театр — это не бегство и не убежище. Образ жизни есть образ жизни. Не звучит ли это как религиозный призыв? Возможно. И это почти все. Не больше, не меньше. Результаты? Едва ли. Лучше ли актеры? Лучше ли они как люди? В этом смысле нет, насколько я могу видеть, а не насколько кто-либо может заявлять. (И, конечно же, они вообще не восторгались своим опытом. Некоторые скучали.)

Но как говорит Арден:

В яблоке семя, что прорастет.

В веселье бытия

Цветущей яблоней чтоб встать

Навеки и на день.

Работа Гротовского и наша имеют параллели и точки соприкосновения. Благодаря им, благодаря симпатии, благодаря уважению мы объединились.

Но жизнь нашего театра во всем отлична от жизни его театра. Он руководит лабораторией. Публика нужна ему лишь изредка. В маленьких количествах. Его традиция — католическая, или анти-католическая; в данном случае крайности

сходятся. Он творит некую службу. Мы работаем в другой стране, на другом языке, в другой традиции. Наша цель - не новая Месса, а новые елизаветинские отношения - связать частное и общественное, личное и массовое, тайное и явное, вульгарное и магическое. Для этого нам нужны как масса людей на подмостках, так и масса наблюдающих - в этой массе на подмостках индивидуальности предлагают свои личные истины индивидуальностям в массе публики, делаясь с ней коллективным опытом.

Мы нашли способ разворачивания модели - идею группы, ансамбля.

Но наша работа всегда слишком поспешна, слишком груба для раскрытия индивидуальностей, из которых группа состоит.

В теории мы знаем, что каждый актер должен ежедневно ставить свое искусство под вопрос - как и пианисты, танцоры, художники - и что если он не делает этого, он скорее всего будет топтаться на месте, плодить штампы и в конце концов деградирует. Мы знаем это, но, однако, почти ничего не делаем, и поэтому снова и снова ищем свежей крови, юношеской живости - есть исключения, среди наиболее опытных, которые, конечно же, получают лучшие шансы для работы, которая, в свою очередь, поглощает большую часть располагаемого ими времени.

Стар^aфордская студия являлась признанием этой проблемы, но студия постоянно боролась с напряженностью репертуара, с утомленной труппой, просто с усталостью.

Работа Гротовского напоминала, что в том, чего он достиг почти чудесным образом с горсткой актеров, нуждается в такой же степени каждый в наших огромных труппах двух театров, отделенных 90 милями друг от друга.

Напряженность, честность и точность его работы могли поддержать лишь одно. Вызов. Но не на неделю, не на один раз в жизни, но каждодневный вызов.

Понедельник, 15 августа

В конце недели Брук, Хант и Ривз пробежались по всему исследованному материалу и решили (конечно, под влиянием

пламенной самоотдачи, которую Гротовский сумел выжать из наших актеров), что СОЖЖЕНИЕ, акт самосожжения, может стать центральным образом пьесы. Они обсуждали способы разработки этого обнаженного действия введением истории, политики, общения, — и других аспектов войны.

В понедельник Брук заявил труппе: "Сейчас мы вступаем в третью стадию нашей работы. В первой вы затронули столько областей, сколько смогли, прошлись по вашему знанию, невежеству и воображению настолько широко, насколько были способны. С Гротовским вы глубоко и напряженно изучали самую сердцевинную, скрытую, личную область самоотдачи, вашей телесной отдачи как актеров. Теперь, на третьей стадии мы вновь расширим наш охват. Но напряженное изучение сферы личного будет продолжаться, — я не хочу, чтобы кто-нибудь посчитал, что последние десять дней работы с Гротовским были летней школой, восстановительным курсом, — не имеющим прямого отношения к нашему делу. Нет, этот личный поиск — а я знаю, что многие из вас нашли его тягостным, — будет продолжаться. Я еще раз повторяю, если кто-нибудь сейчас хочет уйти, он может это сделать."

Но никто не ушел.

Вторник, 16 августа

Мы начали не очень уверенно отбирать подходящий для игры материал — что-то около полутора сотен листов, накопленных за время исследований на первой стадии работы.

Вопрос с драматургом стал насущным и теперь его необходимо было решить. Мы намеревались включить драматурга в весь процесс репетиций, надеясь, что это будет полезно и ему, и актерам, и что, в частности, драматург может докопаться до больших глубин, если будет находиться лицом к лицу с актерской работой, неподдерживаемой никаким сценарием. Наш первоначальный драматург Чарльз Вуд не смог уйти от обязательств по отношению к какому-то фильму, и после мучительного периода вообще без драматурга, мы ралужно

приняли в нашу команду Дениса Кеннана. Он присутствовал при наших попытках соединить документальный и импровизированный материал, который, как мы надеялись, образует первое действие. Кеннан включался в поиски второго действия.

Пятница, 19 августа

Мы читали вслух "Китайское свидетельство", компиляцию Хантом материала в основном из коммунистических и националистических источников. Мы сделали перерыв для ленча, и Брук, Хант, Стот, Пизли, Селли Джекобс, Ривз, Митчел, Кеннан и Кустов пошли в Парк Святого Якова на рабочий пикник в двух шагах от Букингемского дворца.

По дороге в парк Денис Кеннан сказал мне: "То, к чему я обращаюсь в своих размышлениях о втором действии, это мое ощущение, что мы все жаждем пограничных ситуаций, что мы тоскуем по нашествию, по апокалипсису. Потому что они упрощают нашу запутанную жизнь". Это оказалось зародышем заключительного монолога Селли Джекобс.

В парке мы решились на немедленное сценическое деление "Китайского свидетельства": "Плач солдатской жены", "Вьетнамские легенды и стихи", "Революционный автопробег".

Суббота, 27 августа

Прогон всего материала, смонтированного за последние две недели. Через час сорок пять прогон пошел лишь до начала "Истории о развоени Вьетнама". Мы испугались, увидя, что делаем пяти-часовой спектакль. Кеннан на вопрос о его реакции на прогон сказал, что увидел первое действие, сосредоточенным на человеке и его трудностях, тогда как второе действие должно сосредоточиться на человеке и его природе. Началось весьма экзистенциалистское обсуждение, когда Кеннан цитировал сартровский "Портрет антисемита", который он использовал для пояснения своих мыслей о герое Марка. Брук вышел посмотреть на предлагаемую Кеннаном двадцатиминутную сцену про английского юношу, собиравшегося себя сечь.

Вторник, 30 августа

В крохотной комнате репетиционного театра "Донмар" находились: Брук, Хант, Ривз, Митчел, Куэтов, Кеннан и Марк Джонс. Это был очень тонкий этюд, основанный на ситуации заключительной сцены, предлагаемой Кеннаном. "Ты находишься на Гросвенорской площади, — говорил Брук Марку Джонсу, — с канистрой бензина и спичками. Ты пришел сжечь себя." Марк начал готовиться. Вместе с тем Кеннан стал разрабатывать список вопросов. Он остановил Марка на полпути и стал исследовать мотивы его акции, а так же результат, который, как он надеялся, акция будет иметь, что он думает о других людях и их способности меняться. Это была затяжная, в духе Джона Вайтинга, атака на самонадеянность Человека (и Марка) с использованием грубых шуток и сократической диалектики в попытке подорвать решимость Марка. Но это не вышло с высотой категоричного решения, которое принял Марк, с упрямой, почти звериной честностью, с которой он держался за свой выбор. Эту непроницаемую искренность не мог пробить даже заостренный пинный кремень доводов Кеннана.

Затем Марка попытался сбить Митчел: "Разве ты не видишь, что это самопожертвование? Разве ты по-настоящему испробовал другие возможности?"

Хант зачитал Марку целый список людей, совердивших в Англии самоубийства при помощи огня за последние два года по причинам патетическим, глупым, безумным или просто необъяснимым. Реакция Марка сводилась к тому, что, как бы другие ни пытались истолковать это, он-то знал свои мотивы и, по крайней мере, в этом смысле не испытывал колебаний.

Брук сел на пол-рялом с Марком. Очень близко к нему. "Посмотри мне в глаза. Что такое жестокость? Безграничное применение силы по отношению к другим. Есть ли в тебе жестокость по отношению к другим? Есть ли в тебе жестокость по отношению к самому себе? Не жесток ли ты к своей собственной плоти, сжигая ее? Разве ты не живой? Что есть ты? Существует нечто, называемое жизнью, и оно есть в тебе. Имеешь ли ты право разрушать ее? То, что ты хочешь сделать

с собой, это то, что делает с собой мир. Ты желаешь миру жизнь, почему же ты не позволяешь жить самому себе? Если сейчас ты остановишься, одним жестоким поступком станет меньше. Взгляд в лицо сошедшему положению требует большего мужества, чем сдвигание самого себя. Такого же рода мужество требуется и для сверхсил, вовлеченных в эту борьбу, чтобы отойти назад с подготовленных ими позиций."

Марк обхватил голову руками. Минут пять стояла тишина. Этул плыл уже почти два часа. Мы все сидели молча. Я очень хорошо знал, что по сравнению с другими Брук налаживал с актерами контакт совсем иного рода. Вопросы Брука были целительными, близки к исповедальным.

Потом мы попытались обсудить итоги этого этюда. Хант боялся ощущения успокаивающего катарсиса, который мог быть вызван таким суицидом огнем и словом. Брук сказал, что молчание в финале должно быть с "открытым ртом, а не с закрытыми глазами. Самоотдача — это изменяющееся взаимоотношение, как любовная связь; а не спелка, как несчастливый брак. И давайте не переоценивать потенциального результата спектакля. У психоаналитика на кушетке один человек, который приходит, возможно, в течение двадцати лет: у нас же тысяча человек и что-то вроде вокзала Ватерлоо в течение трех часов. Мы должны действовать как акупунктура: найти точку на напряженной мышце, которая станет причиной расслабления. Если мы достигнем цели, мы не прекратим войны и не добьемся чего-нибудь такого вроде этого, но один человек из тысячи, может быть, будет действовать по-иному после того, что он испытал в театре однажды вечером."

Суббота, 3 сентября

Селли Джекобс все еще воевала с идеями оформления сцены. Ее первое предложение заключалось в том, чтобы все действие происходило вокруг тела громадного сражающегося человека, солдата величинной со сцену. Однако, это делало спектакль чересчур жестким, и было решено изготовить громадный манекен десантника, и повесить его над дугой аван-

сцены. Теперь Селли предложила вторую идею: сцена должна стать огромной свалкой с частями корпуса самолета, сломанными крыльями и клочками газет и комиксов, разбросанных по полу.

Пятница, 9 сентября

Читка наброска Денисом Кеннаном второго действия — это двадцати-минутная сцена с Марком Джонсом, Глендой Джексоном и Клиффордом Роузом в роли буддистского монаха. Гленда при первом чтении произвела эффект удара током, и когда Питер попросил нас сразу же чтение прокомментировать, мы выжидали немного. Мы все ощущали, что сцена слишком коротка, что девушка слишком безысходно забивает Марка. Мы беспокоились о размытости героя Марка. Боялись ли мы застрять в расщепленной палке? Полная готовность Марка к самопожертвованию делала его бессловесным и явно бросала его на милость Глендиной ненависти к самой себе.

Суббота, 10 сентября

Прогон первого действия и читка второго для Питера Холла, Джереми Брукса и других членов правления Королевской Шекспировской труппы. Отзыв Питера Холла: "Серьезность и широта первого действия весьма впечатляют; оно наверняка протянется часа два. Узкая сосредоточенность второго действия является правильным противовесом. Но я не уверен относительно качества безумия, иногда врывающегося в действие, — есть опасность впасть в манерность, как только вы прекратите быть усердно натуралистичными. Весь материал о США богаче, значительно сложнее вьетнамского материала." (Мысль: мы всегда находили, что американский опыт нам ближе, чем вьетнамский.)

"Я хочу, чтобы вы продумали молчание — подумали о нем в связи с нашей публикой. Она войдет, займет свои места и будет ждать — в своего рода пытливом, выжидательном молчании, — что же мы поведаем о войне и политическом положении, о которых у них есть свое мнение. Задача спектакля — провести публику и самих себя от одного рода молчания к дру-

гому: к молчанию подлинного участия, а не просто внимания, негодования, отчаяния, бессилия".

Пятница, 23 сентября

После первого прогона на подмостках "Олдвича" группа собралась, чтобы обсудить общую уравновешенность спектакля. Брук: "Задача первого действия - заставить людей почувствовать, что с Вьетнамом что-то нужно делать. Во втором действии Марк и Гленда - это два полюса, между которыми сосредоточен весь спектр переживаний тех, кто глубоко реагирует на войну. Связь с первым действием должна осуществляться через Марка, - мы должны видеть события его глазами". Мы решили поставить Марка на край сцены, он будет воспринимать войну как бы через воображаемый телевизор или приемник, и попытается (непоследовательно) в конце действия вырваться из положения наблюдателя.

Четверг, 29 сентября

Питер Брук закончил репетицию рано (в 16.45) и позвал нас всех в одну из служебных комнат театра "Донмар".

"В последние два дня мы начали по-настоящему готовить свое сожжение, - объединять в одно целое все части спектакля, о чем я говорил в понедельник. Это дает нам действительную возможность завершить нечто, уже зарождающееся в группе. Вы начали приближаться к тому, что может привести нас к другому роду молчания. Но не позволим кому-либо вообразить, - что теперь мы прекратим сомневаться и исследовать, - мы будем делать все это и дальше, возможно, даже более напряженно, чем прежде.

Второе, что я хотел вам сказать: лорд Кобольд, лорд-камергер (без чьего разрешения в настоящее время в Англии не может идти ни одна пьеса) позвонил Джорджу Фармеру, председателю правления КНТ, по поводу "СИ". Он позвонил ему в Шотландию, где тот рыбачит, и сказал, что по его мнению этот спектакль "скотский, анти-американский и коммунистический", и что он был бы крайне благодарен, если бы г-н Фармер использовал свое влияние, чтобы воспрепятствовать постановке.

спектакля. Он сказал, что может не разрешить спектакль - весь спектакль. Джордж Фармер прилетает из Шотландии утром, и мы сделаем днем прогон для него и Питера Холла, чтобы он уточнил свою позицию перед встречей с лордом-камергером.

Никто не должен проговориться об этом за пределами этой комнаты. Стоит ли сообщать вам, что даже после тишайшего шепота в "Зеленом зале" об этом будет знать весь город. А этого нужно избежать. Считайте самым настоящим этюдом - удержать новости внутри группы."

Затем последовало обсуждение. Сошлись на том, что Майкл Кустов и Джерми Брукс должны следующим утром получить официальную консультацию о возможностях действовать в рамках неписанного закона против слуги короны, осложненной правовым положением театров в Стратфорде-на-Эйвоне и "Олпвич".

Чувствовалось, что все зависит от реакции Джорджа Фармера на прогон спектакля.

Пятница, 30 сентября

"Донмар", после ленча: начался прогон. Возбуждение было невероятным, искрящиеся зарядом песни, собрание квакеров, сожжение, монолог Журналиста, а больше всего "СОЗДАВАЙ И ЛОМАЙ" стали гвоздями спектакля. Спектакль в целом представлял собой незаурядное театральное событие. Две палки, о которых говорил Питер, были вбиты вместе с такой силой, которая делала маленький репетиционный зал слишком тесным.

Времени оставалось мало, поэтому во втором действии мы просто сыграли диалог Марка и Гленды, опустив песни и связки.

Джордж Фармер обязан был явиться к камергеру сразу после прогона. Лорд Кобольд твердо заявил, уже после своего звонка Фармеру, что он не желает видеть ни Питера Брука, ни Питера Холла, но будет иметь дело лишь с Джорджем Фармером как Председателем правления. Но пока Фармер ловил такси, оба Питера были уже на месте.

Лорд-камергер был в полных дворцовых регалиях, дополненных шпагой. После некоторой задержки, во время которой Питер Холл и Питер Брук ждали на улице, камергер согласился принять всех троих посетителей. Он повторил свою оценку спектакля, лишь слегка изменив ее на "скотский и левый".

Джордж Фармер сделал свою позицию совершенно ясной, заявив камергеру, что он сегодня спектакль видел и удовлетворен цельностью представления. Он, однако, сделал упор на то, что это спектакль, сделанный с определенной "точки зрения", и что камергер не должен из-за этого делать ошибочный вывод. Если говорить о себе, сказал Фармер, то я удовлетворен, — степень проявления личного очень высокая в спектакле, ^{не} позволяет занять ту или иную позицию дешевой пропаганды.

Тогда камергер спросил Джорджа Фармера, думает ли он, что спектакль антиамериканский. Джордж ответил, нет; спектакль критикует Британию так же, как и США. Камергер задал вопрос по-иному. Предположим, сказал он, что на премьеру пришел американский посол. Уйдет ли он?

Нет, ответил Джордж Фармер совершенно в духе театра абсурда, не уйдет, если останется до конца. (При этом он имел в виду, что части диалога во втором действии уравновешивают дерзость некоторых песен и сцен первого действия.)

Тогда камергер спросил Джорджа Фармера, готов ли он поддерживать постановку как Председатель правления театра. Безусловно, ответил Джордж Фармер.

В таком случае, сказал камергер, я готов выдать разрешение на спектакль. Чувство великого облегчения у Брука, Холла и Фармера.

Но, сказал камергер, когда я пошлю список возражений против определенных мест в тексте, понятно, что с вашей стороны не последует какой-либо торговли.

Питер Брук взорвался, обвинив камергера, фактически, в попытках заключить сделку — "мол, если я позволю вам поставить спектакль, вы должны стерпеть мои кунюры". Он настаивал на том, что возражения камергера по тексту должны рассматриваться так же, как и возражения по любой другой пьесе, т.е.

как повод к подаче альтернатив.

Воскресенье, 2 октября

Питер Брук - труппе перед прогоном на сцене:

"Кризис с лордом-камергером - это образ в целом войны, коридоров власти, власти слухов. Запомните, что если бы этот кризис имел место во Вьетнаме, некоторые из нас сейчас были бы уже мертвы. Я хочу, чтобы вы также рассматривали его, как небольшое упреждение откликов того рода, которые мы собираемся получить, когда покажем спектакль.

Представление, которое вы дали в пятницу, было очень хорошим, но оно содержало в себе семена своего собственного разрушения - многие из вас в квакерской сцене были настолько взвинчены, что вас трясло. Это то, чего вы никогда не сможете выдержать. Держите головы над водой, удерживайте взгляд на цели, которая впереди".

Прогон был интересен для нас прежде всего технически: в первый раз мы видели, как Роджер делал картину, катаясь обнаженным по бумаге, в первый раз опустили манекен и обнаружили, как он ненужно тяжел, и решили довести его до максимальной простоты.

Мы закончили работу в театре в 11 вечера и пошли к Питеру домой обсудить второе действие. Это был первый из целой серии резких споров о направленности второго действия, споров, которые застряли трудным положением Дениса Каннана (пришедшего, когда половина репетиций была уже позади), а также все возрастающим темпом хода репетиций, теперь уже вышедших на финишную прямую - время, когда трезвая оценка была затруднительна, хотя бы потому, что нужно было еще многое прояснить за очень короткое время.

Между тем, глубокие расхождения раскалывали группу, и резюме должно быть дано, однако, не для того, чтобы уменьшить вероятность подобных расхождений, всегда возникающих в группах людей, занимающихся сотрудничеством такого рода.

Мучительные споры возникали трижды. Произошли они в доме Питера Брука, в кофейне гостиницы "Королевский сад" и в баре "Вимпи" на Лестерской площади. Все они, кажется, начинались по меньшей мере в полночь, а завершались в пол-

ниши ном изнеможении, даже в слезах, где-то от половины третьего до половины пятого утра.

В такой обстановке отточенная позиция в начале каждого спора неуклонно вырождалась в отчаянную попытку попросту удержать мысли. Априан Митчел, Адльберт Хант и Селли Джекоб решительно сходились в том, что девушка, которую играла Гленда Джексон, во втором действии слишком легко выигрывает "мораль" спектакля, такой итог явно гнилой, если не считать действительно сентиментального заключения ("девочка, ищущая Бога", — сказал кто-то из группы); и что Юноша, которого играл Марк Джонс, был недостаточно красноречив, чтобы ответить на массивные атаки Девушки.

Денис Кеннан не пытался защищать героев, хотя в одном особенно тягостном споре, — он, — как я почувствовал, был смят атакой и доведен до параксизма самообвинения. Питер Брук, Джерми Ривз и я пытались, насколько могли, ограничить споры рамками того, что мы практически способны были сделать в данное время и в данной обстановке; все мы тем не менее чувствовали, что некий демон саморазрушения поднял голову, и ему нужно противостоять сильнее, чем мы могли по соображениям времени в тот момент. Выдержка из диалога между Бруком и актером после премьеры спектакля:

Брук: В каждой группе содержатся семена ее собственного разрушения.

Актер: Разве это неизбежно?

Брук: Ответить трудно. Вы должны выяснить сами, насколько это верно для вас самих.

Исходя из практических соображений, Хант, Митчел и Кеннан написали разные реплики, следующие в конце действия за вспышкой Гленды: реплика Вьетнама, реплика Английского юноши, реплика Либерального журналиста, успокаивающего Гленду, замкнувшуюся в своей боли. Когда сыграли эти реплики на одном из предварительных просмотров, стало ясно, что они ослабляют драматическую линию действия; Брук был за решительный возврат к первоначальной линии, но с тем, чтобы

использовать присутствие, реакции и давления всей труппы, окружающей двух противников, - дать таким образом сцене своего рода обрамление, а не просто дать Гленде "выиграть".

Вторник, 4 октября.

Продолжая тщательный прогон спектакля на сцене, мы дошли до конца второго действия. В конце прогона Питер попросил актеров выйти вперед, сесть на авансцене и постараться сконцентрировать свое отношение к войне и к участию в этой постановке в как можно более сжатой форме.

Это, наверно, был третий раз за пятнадцать недель репетиций, когда актеров просили выразить личное отношение. Проведение вперед с каждым новым вариантом - или попыткой варианта - постепенно вводило от болтливости.

Вторник, 11 октября

Прогон первого действия. Из-за того, что мы поздно начали, актеров попросили оставаться в своей репетиционной одежде и не надевать костюмов. Рассматривая их из зала, и Питер Брук, и Селли Джекобс почувствовали действительность этой, ставшей за пятнадцать недель близкой одежды и, таким образом, за 48 часов до премьеры мы выбросили из спектакля все костюмы. Первый предварительный показ для членов клуба КИТ.

Среда, 12 октября

Внутренняя сеть телевидения, никогда не работавшая на 100%, а сейчас испытывавшая следы сильных помех от вывески соседней гостиницы "Волдорф", была отключена. Второй предварительный показ.

Четверг, 13 октября

Утром мы выбросили пятнадцать минут из первого действия, на что актеры среагировали замечательно. Премьера встретила неэлектризованное молчание враждебной публики. Любопытелекамеры были повсюду: даже на сцене, где они снимали публику, когда актеры шли вперед в бумажных мешках (последний

пережиток репетиционной игры-этюда, который мы выбросили после четырех представлений, ибо к этому времени он потерял даже ценность хеппенингового шока). В фойе доманда интервьюера Дэвида Фроста нахватала "шишек" среди публики. Кеннет Тайнен проколол заключительное молчание актера после сожжения бабочки: "Вы ждете нас, или мы ждем вас?"

Пятница, 14 октября

Встреча труппы в "Олдвиче" на следующий день после премьеры.

Питер Брук - актерам:

" Представление, которое вы дали прошлым вечером, было абсолютно тем, что я надеялся получить после всей нашей работы. Вчера мы значительно изменили первое действие; и мы заменили его лишь вчера, потому что были не в состоянии сделать это раньше. В этом отношении мы отличаемся от бродвейского мюзикла: в определенной точке там "замораживают" работу, потому что не хотят больше поднимать вопросов, и приспособливаются к решениям, которые уже однажды нашли.

Но нам первые два представления перед живой публикой - предварительные показы дали новые решения, которые мы осуществили.

Коллективно вы преодолели эти трудности. И вместо нормального глянцевого блеска премьеры вы дали публике нечто шершавое и подлинное. Помните, что Гротовский говорил об актере, предлагающем себя публике? Это то, что вы делали прошлым вечером; и вы были награждены качеством молчания.

Теперь я хочу обсудить важный вопрос о новом шаге. С первого дня репетиций мы формировали образ жизни. Теперь он должен измениться. Я больше не буду видеть вас каждый день. Теперь дух наших репетиций должен питать илущий спектакль.

Опыт, который мы ставили с самого начала, заключался в ответе на вопрос: каково взаимоотношение между театром и повседневной жизнью? Гротовский предложил один ответ: он хочет сделать его полным и завершенным образом жизни. И он делает это в маленьком польском провинциальном городке;

в той коммунистическо-католической стране, он может заниматься этим по-монастырски. Но мы-то находимся здесь, в Лондоне, со всей вытекающей отсюда разницей. Я лично не готов отдавать театру по пятнадцать часов в день в течение следующих десяти лет, живя вместе с вами... (Смех.) Я не готов к отказу от всего окружающего мира. Так каковы же наши возможности?

Последние годы показывают, что у молодых актеров есть возможности очень быстро сделать себе имя. Так и должно быть, но это имеет и отрицательную сторону: они могут потом топтаться на месте, а после двух-трех лет работы над одним и тем же, то, что первоначально их вдохновляло, вянет в прожитой колхее иди-катится вниз. Лишь горстка актеров обладает той Богом данной свободой и силой, которая позволяет им продолжать спрашивать и открывать. Это та самообновляющаяся жизнь, которую вы видите в людях, подобных Скофилду.

Теперь исполнение этого спектакля на сцене из вечера в вечер ставит перед каждым из вас тот же вопрос — вопрос о внутреннем сожжении. Каждый из вас может халтурить, а может не халтурить. Никто не сможет разобрать, собираетесь вы полностью отсутствовать или полностью присутствовать на подмостках. Но если сначала один, а потом другой из вас начнет отключаться, конечным итогом будет общая потеря качества групповой работы. Семена разрушения уже видны.

Актер: Почему?

Брук: Потому что все в целом — это процесс, а процесс всегда может идти двумя путями, в том числе и вспять. Игра зависит от привнесения в нее чего-то нового, иначе она рассыпается в прах. Никакое количество добрей воли не сможет сохранить ее свежесть. Единственный способ — постоянно в нее что-то вносить. Зададим вопрос: достаточно ли вы заинтересованы в дальнейшем проведении опыта? Если да, вы ежедневно будете вновь открывать отношения между вашей работой на подмостках и вашей повседневной жизнью. Постоянно пробовать.

Скомпроментировали ли мы то, чему научились у Гротовского, играя в большом театре и в стили, который сами нашли? Не думаю, раз мы продолжаем его развивать. Его работа глубока, но узка: наша работа здесь, в Лондоне, немножго отрывочнее, но, вероятно, богаче. То, что я предлагаю вам, — метод. Он может вас не заинтересовать. Но если заинтересует, мне кажется, это единственный способ продолжения. Кажется, жаль приспособливаться к случайным отношениям с тем, что вы играете.

Как вам сохранить жизнь? Неизбежный театральный миф о том, что второй вечер — сегодняшний — всегда упадок по сравнению с первым. Но должно ли быть именно так? Конечно, только желание обратного ничего не изменит. Помните, когда у вас были резкие споры по поводу финала спектакля? Требуя чего-то, что восстановит равновесие в конце, мы подразумевали разочарование от недостаточности решения, от нашей неспособности изменить мир. Мы вообразили, что не достигли чего-то положительного. Но это что-то существовало все время. Оно в жизни, в степени сожжения, которую вы вносите в спектакль. Люди, оставшиеся в конце, не были раздавлены. Все вы, сидящие вокруг Гленды, не раздавлены опытом прохождения через все это. В этом суть концовки: вы сидите там вместе, заняв позицию противоположную как незаинтересованности, так и невниманию. Эта-то особенность и помещает едкость Гленды в перспективу.

Сегодня мы проведем один по-настоящему большой опыт — мы все в спектакле оставим совершенно неизменным."

Смех.

