

УДК 792.075 (410)

Духовный театр Питера Брука

Катерева И. Е.

Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев



Трансцендентальный духовный театр – уникальное явление, сформировавшееся в Европе второй половины XX века. Он стал проявлением одной из ярких тенденций развития европейского театрального искусства второй половины XX века, устремленного на поиск прообраза общечеловеческого театра. Разрушив традиционное понимание о какой-либо религиозной принадлежности и, раздвинув границы в рамках собственной традиции, он открыл гармоничную взаимосвязь театрального искусства всех времен и народов. В этом контексте творческий опыт Питера Брука, признанного при жизни живой легендой и классиком современного театра, представляет, на взгляд автора, особый интерес. Задаваясь вопросом о значении театра, наполнив его мифологичностью и ритуальностью архаических форм, современным психологизмом, условностью и метафоричностью Востока, европейским символизмом, режиссер сумел открыть его трансцендентальный характер.

Ключевые слова: трансцендентальный духовный театр, общечеловеческий театр, объективное искусство, метафизика, духовная основа театра, театральная мистерия, миф.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 29-34)

Spiritual Theatre of Piter Brook

Katereva I. E.

Academy of music, theater and fine arts, Chisinau

Modern spiritual theater is a unique and varied phenomenon. It became manifestation of one of the bright tendencies of the development of European theatrical art of the late XXth century, which aims at the search of the pro image of universal human Theater. Having destroyed traditional understanding of any religious attachment and, having expanded the boundaries within own tradition, it revealed harmonic connection of the theatrical art of all times and peoples. In this context, the creative experience of Peter Brook, who is recognized as life legend and classical representative of modern theater during his life, is, according to the author, of special interest. Asking the question of the significance of the theater, filling it with mythologism and ritualism of archaic forms, modern psychologism, conventionalism and metaphoricism of the East, with European symbolism, the director managed to reveal its transcendental character.

Key words: transcendental spiritual Theatre, universal human Theatre, objective art, metaphysics, spiritual basis of theatre, Mystery Theatre, myth.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 29-34)

Духовный театр Питера Брука – явление уникальное и многогранное, сформировавшееся в процессе движения к театральной всемирности, как его точно определил А. Бартошевич [1]. Начавшись на рубеже XIX–XX веков, оно стало одной из ярких тенденций развития европейского театра второй половины XX века, устремленного на поиск прообраза общечеловеческого театра. К его приверженцам можно отнести многих выдающихся деятелей театрального искусства, таких, как: Е. Барба,

Е. Гротовский, О. Крейча, К. Лупа, А. Мнушкина, Ж. Надж, Р. Уилсон, А. Щербан, чей театральный опыт и творческие биографии выходят за пределы одной страны, одной театральной традиции. Они по-новому оценили коренные основы театрального искусства, качественно изменив понимание сути общечеловеческого театра. Воспринимая наследие мирового театрального искусства целостно, а достижения выдающихся предшественников как взаиморазвивающие и взаимодополняющие друг друга, они откры-

Адрес для корреспонденции: e-mail: caterevi@mail.ru – И. Е. Катерева

ли гармоничную взаимосвязь театра всех времен и народов.

Цель статьи – определение места творческого опыта Питера Брука в контексте мирового искусства.

Трансцендентальный духовный театр. П. Бруку удалось раздвинуть границы театра не только в рамках собственной традиции, но и наполнить его мифологичностью и ритуальностью архаических форм, современным психологизмом, условностью и метафоричностью Востока, европейским символизмом. Такой подход был продиктован вовсе не погоней за экзотикой или попыткой создать театр универсального толка, составленного из смеси разных театральных традиций, а желанием *добраться до основы основ, до нерасщепляемого ядра, таящегося в глубине каждой из них* [2].

Наблюдая яркое многообразие всевозможных типов театра во время путешествий по Африке, Индии, Афганистану, присутствуя на представлении религиозного и народного театра в Иране, Питер Брук приходит к пониманию, что за внешним разнообразием форм кроется его истинная сущность – духовная основа. Непрерывно задаваясь вопросом о роли театра в процессе познания человеком духовных аспектов бытия, режиссер сумел открыть его высшую миссию: помочь человеку достичь иного уровня духовности посредством другой формы познания мира – искусства театра. В этом, по его мнению, заключается основополагающая суть театра, поскольку, *когда исчезает качество, делающее явление живым, формы теряют всякий смысл* [3, с. 89]. Это нашло отражение в работе с труппой Театра жестокости Королевского шекспировского театра в Стратфорде, затем международной мастерской Театра наций (1968), а позднее – в организованном им Международном Центре Театральных Исследований в Париже (1970).

Известно, что духовный театр как явление, существует с давних времен, когда театр и церковь были еще нераздельны. Традиционно и сегодня его сущность определяется какой-либо религиозной принадлежностью и направленностью, возможностью театральным языком доносить до зрителей необходимость веры как таковой. Однако, по мнению автора, во второй поло-

вине XX века в Европе сформировалось уникальное явление – *трансцендентальный духовный театр*, который вышел за общепринятые рамки какой-либо религиозной принадлежности и направленности.

Формируясь в процессе движения к театральной всемирности, он, с одной стороны, опирался на универсальные составляющие всего разнообразия театральных традиций, стирая границы принадлежности к какой-либо одной из них. С другой стороны, что по мнению автора не менее важно, он стремился вернуться к тому, что составляет его общечеловеческую сущность: способность выражать невидимый духовный мир человека, раскрывая подобие между ним (микрокосмос) и Вселенной (макрокосмос). Таким образом, являясь квинтэссенцией взаимосвязи традиционных форм театра Востока и Запада, архаичности и современности, он стал проявлением универсального общечеловеческого начала в театральном искусстве. Оно заключается в общей, объединяющей все архаические и традиционные формы театра, закономерности: быть проводником знаний о духовной эволюции человека и его взаимоотношениях с различными мирами и космосом.

Таким представляется сегодня духовный театр Питера Брука. Его трансцендентальность, на взгляд автора, обусловлена в первую очередь, содержательной основой, его внутренней сущностью. Ломая стереотипы о религиозной принадлежности, он стал проводником трансцендентальных знаний: идей Великих духовных традиций христианства, буддизма, иудаизма, ислама, представляющих собой все разнообразие общечеловеческих размышлений о бытие, космосе и человеке. Опираясь на метафизику, составляющую их суть, он стремится отразить подлинную Реальность¹, жизнь человека в контексте ее связей с абсолютными законами Великих духовных традиций.

Безусловно, театр как таковой живет по собственным законам и, отражая жизнь, он, вместе с тем, не есть жизнь, а искусство. Сответствуя этому, духовный театр Питера

¹ Здесь имеется ввиду доктрина, присутствующая во многих Великих духовных традициях мира, об иллюзорности повседневной действительности, неистинности, видимости материального мира и человеческого существования в нем. Например, с точки зрения социального статуса или социальной функции, как некой маски, которую человек носит или должен носить.

Брука, выходя за пределы повествовательности, за пределы психологии в традиционном понимании этого слова как общепринятой мотивировки человеческих поступков, не иллюстрирует жизнь, а соотносится с ней по аналогии. Отражая абсолютные законы бытия и их связь с духовным миром человека, он, посредством искусства театра стремится раскрыть метафизический принцип подобия, *то, что наверху, равняется и соответствует тому, что внизу* [4, с. 263]. Как зеркало мира, он отражает не личностное, субъективное видение повседневности, а раскрывает реальную природу вещей и явлений над-личностно, вне-личностно, являя тем самым, пример объективного искусства.

В этом контексте, духовный театр Питера Брука не изобретение чего-то нового, а возвращение к его истокам. Подобно архаическим, традиционным формам театра, он превращает абстрактные идеи Великих духовных традиций в непосредственный опыт, давая возможность человеку практически наблюдать за абсолютными законами и их связями. Именно это качество стало основополагающим, ломая стереотип, что какая-либо форма театра, сама по себе, может определить его ценность. Однако, возвращаясь к своим истокам, он отражает тенденции развития современного общества, базируясь на диалоге искусства, метафизики и науки, и ищет современные *средства и метод понимания нашего непрерывно усложняющегося мира* [5].

Вместе с тем, трансцендентальность духовного театра Питера Брука определяется не только его содержательной основой, но и его ролью в процессе духовной эволюции человека, возможностью задавать ему *паттерн работы со своим жизненным материалом* [6]. Создавая условия для совместного переживания людей, способные привести к очищению, он призван помочь им достичь более высокого уровня духовности посредством иного способа познания мира – искусства театра. Речь идет не о дидактической направленности театра, которую Брук не разделяет, в связи с чем, не поставил ни одной пьесы Брехта за всю свою творческую жизнь. Для режиссера важно, чтобы человек, приблизившись хоть на мгновение к подлинной Реальности, смог подняться на другую ступень осознания собственной

жизни и вернуться в социум более сильным. Таким образом, ломая стереотипы о роли в обществе и разрушая общепринятые границы, духовный театр Питера Брука выступает как *способ познания мира и самосовершенствования*.

Особенности театрального мышления. Однако, давая возможность человеку прикоснуться к другому качеству бытия, он, тем не менее, остается театром. В этом, на взгляд автора, заключается принципиальное отличие от аналогичных поисков в первой половине XX века, когда экспансия театра распространилась на области весьма удаленные от театрального искусства: от борьбы за национальное освобождение, до религиозного познания. Духовный театр Питера Брука, как проводник трансцендентальных знаний и способ познания мира, остался в своей сути театром, который помогает человеку соотнести абсолютную Реальность с повседневностью, мир духовный и мир физический.

Сравнивая его с духовным источником, режиссер стремится вернуть ему качество объективного искусства, подобно мистериям древности. Используя их опыт, он ищет возможность обращаться к центру каждого человека, к его единому универсальному началу. Безусловно, театральные мистерии Брука принципиально отличаются от своих далеких предшественников, поскольку здесь объект изображения кодируется, в первую очередь, театральным языком. Вместе с тем, сохраняя единство мифологической и ритуальной стороны, они так же, как в далекие времена, говорят языком символов, воздействуя на самые глубинные уголки души на уровне коллективного бессознательного.

В этом контексте, миф, как первичный материал мистерии, представляющий собой вместилище общечеловеческих духовных истин, является для Брука универсальной образно-символической формой постижения мира. В ней он видит ключ к пониманию современных проблем и взаимоотношений, позволяющий человеку осмыслить собственную жизнь. В связи с чем, он обращается к мифологии всех времен и народов. Например, в спектакле *Orgast* (1971) он органично соединил миф о прикованном Прометее, сцены из *Неистовства Геркулеса* Се-

неки и древние заклинания зороастрийцев; спектакль *Беседа птиц* (1973) – основан на древней персидской поэме, содержащей в себе мудрость суфийской духовной традиции, написанной поэтом Фаридо-ад-дин Мохаммед-бен Ибрахим Аттаром; в основе спектакля *Махабхарата* (1985) – лежит индуистский миф о Кришне, раскрывающий соотношение индивидуальной судьбы и законов Кармы, которые распространяются далеко за пределы обыденного понимания нравственности.

Через миф, через архетипические ситуации и поведение архетипических образов, режиссер стремится раскрыть проблемы современной жизни. Так, например, в девятичасовой сценической мистерии *Махабхарата* (1985), он вслед за древним индийским эпосом, раскрывает метафизические понятия Любви и Ненависти, Зависти и Смирении, самопожертвования и предательства, нерушимости клятвы и силы слова, произнесенного, казалось бы случайно, смысла жизни и мировой гармонии, Судьбы и предназначения каждого человека. Так в сцене изгнания, братья пандавы кардинальным образом меняют свою жизнь. Ютхишхера, рожденный царем и раскрывший свой талант, построив на пустынных землях лучший в мире город, где мечты каждого человека превращаются в реальность, поддался однажды своей слабости – азарту и все проиграл. И сейчас на чужбине, пытаясь избежать смертельной опасности, он превратил свою слабость в силу. В уличном игроке в кости, виртуозно владеющим своим ремеслом и никогда не проигрывающем, никто не мог узнать царя. От бывшего азарта не осталось и следа. Теперь для него игра – это наслаждение самим процессом, подобно игре на скрипке. Все его действия – воплощение спокойствия, даже некоторой созерцательности, но при этом, радостной жизненной энергии. Другой его брат Арджна, рожденный искусным воином, не знал себе равных в боевых искусствах. Но здесь в изгнании, стараясь быть неузнанным, он стал лучшим танцовщиком женских танцев, в которых нашел для себя красоту и гармонию, не менее привлекательную, чем в стрельбе из лука или воинских поединках. Решительный, смелый и отважный воин, открыл другую, самую сокровенную часть своей

души – нежность, игривость и застенчивость, как у девушки. Ведь в душе каждого человека существуют два начала – мужское и женское. Движения актера были настолько легки, просты и естественны, что казалось, танцует сама его душа, ее женская половина, вырвавшаяся наружу. Так, выражая душевное умиротворение персонажей на уровне архетипа, актеры раскрывали индийскую мудрость, что для сохранения равновесия Вселенной все имеет смысл и свое место, и если нельзя избежать страданий и катастроф, то каждый человек может изменить взгляд на жизнь и выбрать новую возможность жить полной жизнью.

В другой сцене царь Ютхишхера, поддавшись азарту, садится играть в кости. Поставив на кон золото и драгоценности, игроки кинули кости первый раз, второй, третий. Но царь проигрывал. Желая отыграться, он ставит на кон сначала своих рабов, затем стада коров, потом леса, земли и, наконец – свое царство. И опять он все проиграл. Игра идет все напряженнее, все быстрее, ставки растут. В запале азарта Ютхишхера перестал замечать время и ценность того, что он проигрывает. Его глаза горят огнем одного единственного желания – выиграть. Но чем сильнее разгорается в нем эта страсть, тем больше он проигрывает. И вот он уже проиграл всех своих братьев. Наконец он поставил на кон самого себя и свою любимую жену. Каждый жест, взгляд, каждое движение актеров – это архетипы действий игрока: движимого холодным расчетом или одержимого безумием азарта. Так может играть любой человек на земле, независимо от того в какое время он живет, какой он расы, национальности или культуры. Так, раскрывая архетипическую ситуацию, Брук дает понять, что она находится не где-то в космосе, а здесь и сейчас, и затрагивает каждого человека. Кришна, наблюдая за ходом игры и не занимая какой-либо позиции по отношению к игрокам, не вмешивался в ее процесс. Ведь игра – это добровольный выбор каждого из них и они сами несут ответственность за свой выбор. Но спасая проигранную жену царя от грозящего ей позора, Кришна показывает людям свою непостижимую силу, превратив одежды царицы в нескончаемый и неснимаемый поток ткани. Активно действуя, он в то же время

раскрывает смысл абсолютных истин через поступки людей. Поскольку постичь любую мудрость, можно только сделав ее частью своего практического опыта.

Вместе с тем, следует отметить, что связь между простым земным и возвышенным духовным началом в жизни человека, Брук раскрывает через гармоничное соотношение грубого театра и священного. Например, в основе спектакля *Беседа Птиц* (1973) лежит суфийская мудрость, подобная притче о человеке, который в поисках бесценного сокровища обошел весь свет, а обнаружил его, в конце концов, у себя дома. Режиссер начинает этот спектакль с грубого африканского фарса Кость, народный юмор которого создавал определенный настрой зрителя. Прием традиционного африканского театра позволил ввести зрителя в мир утонченной суфийской поэзии так, чтобы *эзотерика не стала для них отпугивающей и недоступной* [3, с. 325]. Таким образом, материализуя посредством театрального искусства абсолютные истины Великих духовных традиций, театр делает их осязаемыми и постигаемыми на уровне опыта. Тем самым, он *воплощает в конкретику то, что в теории звучит как абстракция* [7, с. 170].

Очевидно, что духовный театр Брука, обретая новый смысл и назначение в современном обществе, становится местом, куда приходят не для того чтобы отвлечься и отдохнуть от жизни, а чтобы приобщиться к ней, что-то в ней понять. В связи с этим, его нельзя отнести к явлению массовому, и в то же время, он не является элитарным театром для избранных. Здесь любой человек может познавать жизнь в ее истинной сути, постигать настоящую Реальность, скрытую за обманчивой повседневностью, независимо от своего социального и образовательного статуса, культурной, национальной или религиозной принадлежности. Главный критерий один – это желание.

Несомненно, в процессе становления духовного театра, немаловажную роль сыграли все более раздвигающиеся границы духовных поисков самого Питера Брука, для которого основой миропонимания и отправной точкой театральных экспериментов стало учение греко-армянского метафизика Г. Гурджиева. По мере личной эволюции режиссера, его понимание сути и

назначения духовного театра становилось более четким и существенным.

Таким образом, духовный театр Брука стал способом познания духовных аспектов бытия, которые расширяя осознание человека, позволяют ему заглянуть внутрь себя, чтобы достичь другого уровня духовного качества. Вместе с тем, ломая стереотипы привычного, он становится не только местом, но и сферой деятельности, с помощью которой человек может познавать жизнь.

По признанию самого Брука, он не ставил своей целью сформировать театр-коммуна, но его интернациональная труппа стала таковой по сути. Работа над спектаклями, совместные исследования, путешествия и выступления превратили их в один организм, объединенный едиными целями, задачами и образом жизни. Например, в работе над спектаклем *US* (1966), основанном на документальных материалах, актеры познавали страшную правду войны. Знакомясь с документальными фотографиями различных фотовыставок и фоторепортажей, на которых военные летчики с восторгом смотрели на взрывы своих бомб, уносящих человеческие жизни, они были шокированы «духовными» устремлениями их авторов. Документы позволили им в точности воспроизвести страшную технику пыток и насилия. Голосовая и телесная выразительность актеров рождалась в процессе импровизаций и упражнений, в ходе которых они познавали нечеловеческую жестокость, последствия напалма, самосожжение, физические страдания, смерть. Однако это не было попыткой воспроизведения жизненных реалий, каждый жест или звук актеров нес глубокий символизм, затрагивающий человека до самых глубин души. И в то же время, в основе каждого слова или движения лежали найденные актерами импульсы, идущие изнутри, что создавало ощущение реальности происходящего. Финал спектакля, когда актер вынимал бабочку и сжигал ее на глазах зрителей, потрясал настолько, что не все даже понимали, что бабочка была бумажной. На этом действие застывало, оставляя актеров и зрителей наедине с вопросом о смысле войны, ответ на который каждый должен был дать самостоятельно.

Работая над другим спектаклем – *Племя Ик* (1975), актеры познавали такие сторо-

ны действительности, в которых люди теряли человеческий облик, а старики и дети племени Ик были обречены на голодную смерть. В ходе упражнений и импровизаций они изучали особенности движения истощенного тела, например, как мускул, почти атрофированной от голода руки, позволяет поднести воду к губам. Стараясь выйти за рамки стереотипов и имитаций, актеры постигали возможности человеческого тела, тем самым, постигая себя как человека. Они не демонстрировали то, что заранее продумали и поняли, наружу выходило услышанное внутри каждого из них. В результате, зритель видел передвигающихся с трудом, истощенных, обессиленных людей племени, забыв о том, что перед ним молодые, физически развитые и сильные актеры.

Заключение. Таким образом, духовный театр – это всеобъемлющий театр в профессиональном и духовном смысле. Ломая

общепринятые стереотипы о его сущности и роли в современном обществе, он является местом и сферой профессиональной деятельности, где всеобъемлющий человеческий опыт превращается в личный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартошевич, А. Прорыв к всемирности / А. Бартошевич. – М.: ГИТИС, 2000. – С. 158–163.
2. Амон-Сирежольс, К. Питер Брук и африканский опыт: поиски сокровенной сути театра / К. Амон-Сирежольс // Режим доступа: < http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=102. – Дата доступа: 23.08.2010.
3. Брук, П. Нити времени / П. Брук. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. – С. 89.
4. Саплин, Ю. Астрологический энциклопедический словарь / Ю. Саплин. – М.: Внешсигма, 1994.
5. Николеску, Б. Питер Брук и традиционная мысль / Б. Николеску // Режим доступа: < <http://www.teatral.org.ua/lib.htm>. – Дата доступа: 25.04.2011.
6. Морозова, Е. Перформанс: жизнь или искусство? / Е. Морозова // Режим доступа: < <http://psy-creation.pp.net.ua/load/10-1-0-8>. – Дата доступа: 04.05.2011.
7. Брук, П. Московские лекции / П. Брук. – М.: ГИТИС, 2000.

Поступила в редакцию 03.01.2014 г.