

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მარია მამაცაშვილი

### **პიტერ ბრუპის რეჟისორული კიეზანი**

წარმოდგენილია დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად

თბილისი, 0108, საქართველო

თბილისი  
2014

**რეცენზენტები:**

**ნოდარ გურაბანიძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი, ემერეტუსი

**მარინა ხარატიშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის  
დოქტორი

**ჯემ პერკაჩი**, პროფესორი, ემერეტუსი, ნიუ იორკი, იტაკა  
კოლეჯი, თეატრალური ხელოვნების დეპარტამენტი

## სარჩევი

თემის ზოგადი დახასიათება .....	4
კვლევის მიზანი, ობიექტი და მეთოდები .....	5
ძირითადი შედეგები და მეცნიერული სიახლეები .....	8
ნაშრომის სტრუქტურა .....	10
ნაშრომის მოკლე შინაარსი .....	11
შესავალი .....	11
თავი 1	
რეჟისორული მრწამსი .....	15
თავი 2	
ბრუკი და შექსპირი .....	17
თავი 3	
ბრუკის თეატრის ტიპოლოგია: ბრუკის შემოქმედებითი პრაქტიკა თეორიულ ჭრილში .....	19
თავი 4	
რეპეტიცია, მსახიობი, მაყურებელი .....	22
თავი 5	
თეატრის „გლობალიზაცია“ (თეატრალური ექსპერიმენტის საერთაშორისო ცენტრი (C.I.R.T.) და საერთაშორისო თეატრალური ექსპერიმენტების სტუდია) .....	26
თავი 6.	
დრამატული ნაპერწკალი .....	29
თავი 7.	
თეატროლოგების მოსაზრებანი ბრუკის შესახებ .....	31
დასკვნა .....	33

## თემის ზოგადი დახასიათება

პიტერ ბრუკი XX საუკუნის II ნახევრის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რეჟისორია. მისი მოღვაწეობა გამორჩეულია ძიების სულისკვეთებით. უაღრესად ფართოა რეჟისორის ინტერესები ზოგადად კინეტიკურ-ვიზუალური ხელოვნების მიმართ. იგი ერთდროულადაა დრამატული თეატრის, კინოსა და ოპერის რეჟისორი. მისი ძიებანი არ არის შემოსაზღვრული ხელოვნების რომელიმე ერთი დარგის სივრცით და ამასთან მოიცავს კულტუროლოგიურ და ფსიქოლოგიურ ასპექტებს.

პიტერ ბრუკი დაუოკებლად ეძებს უცვლელ ფასეულობებს როგორც ხელოვნებაში, ისე ყოფიერებაში და არ კმაყოფილდება მხოლოდ საკუთარი დაკვირვებების კონსტატაციით. ამით აიხსნება მისი უფართოესი ერუდიცია თეატრის თეორიის სფეროში, რაც აისახა მის თეორიულ ნაშრომებში.

ბრუკის შემოქმედების განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ მან არა მხოლოდ გაიზიარა მსოფლიო თეატრის კულტურული გამოცდილება, არამედ ახლებურად წარმოაჩინა საკუთარ შემოქმედებაში. მან მეცნიერებაც კი ხელოვნების სამსახურში ჩააყენა. სწორედ ამიტომ, ბრუკი ერთდროულად რეჟისორიცაა და მეცნიერიც. ის არა მარტო პრაქტიკოსი რეჟისორია, არამედ საკუთარი შემოქმედების და მთლიანად თეატრის დაუღალავი მკვლევარიც.

და მაინც, რაში მდგომარეობს პიტერ ბრუკის სარეჟისორო ძიებების აქტუალობა: პიტერ ბრუკის შემოქმედება XX საუკუნის ორ მესამედს მოიცავს და XXI საუკუნში გრძელდება. მთელი ამ დროის განმავლობაში ის პასუხობდა და დღესაც პასუხობს ეპოქის მოთხოვნებს, ხშირად წინ უწრებს მათ;

XX საუკუნის დასაწყისში, პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, ინგლისურმა თეატრმა ზურგი აქცია უილიამ შექსპირის დრამატურგიას. სწორედ პიტერ ბრუკი აღმოჩნდა ის რეჟისორი, რომელმაც შექსპირი დაუბრუნა ბრიტანულ სცენას, უფრო მეტიც: შექსპირი ბრუკის სამყაროს ცენტრი გახდა; ბრუკი იყენებს მსოფლიო გამოცდილებას იმისათვის,

რომ ხელოვნების, მეცნიერების, ეხოთერიკის საშუალებით ადამიანი დაუახლოოს აბსოლუტს;

მის კვლევებს და პრაქტიკულ სამუშაოებს თუ გადავხედავთ, თვალნათელი გახდება, რომ ბრუკი თეატრის ანთროპოლოგია. მისთვის მნიშვნელოვანია თეატრის მეტაფიზიკური არსის ძიება;

დაბოლოს, პიტერ ბრუკი ლიტერატორია, რომელმაც თავის წიგნებში მეცნიერულად ახსნა სათეატრო ხელოვნების არსი და დანიშნულება.

### **კვლევის მიზანი, ობიექტი და მეთოდები**

თემაზე მუშაობისას გამოვიყენე გორდონ კრევის, მიხეილ ჩეხოვის, ვსევოლოდ მეიერხოლდის, კონსტანტინე სტანისლავსკის, ბერტოლდ ბრეხტის, ანტონენ არტოს, ეუი გროტოვსკის, ეუჯენიო ბარბას, ქრისტოფერ ინესის, ბასარაბ ნიკოლესკუს, ალექსეი ბარტოშევიჩის, მიხეილ ბახტინის, როლანდ ბარტის, გიორგი გურჯიევისა და სხვათა ნაშრომები, სტატიები და გამოკვლევები. გავაანალიზე ცნებები, რომლებიც განსაზღვრავენ სათეატრო მიმდინარეობებს, ზოგადად და კონკრეტულად პიტერ ბრუკის შემოქმედებაში. აქედან გამომდინარე, ვცადე წარმომეჩინა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს პიტერ ბრუკის სათეატრო კვლევას სასცენო ხელოვნებისთვის.

კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, განისაზღვრა ის ამოცანები, რომელთა საფუძველზეც მოხდებოდა მისი ეტაპობრივი განხორციელება. ამისათვის, შეირჩა: თვისობრივი, კონტენტ-ანალიზის, ისტორიულ-ტიპოლოგიური, ინდექციური-დედექციური მეთოდები:

1. თვისობრივი მეთოდი – საკვლევი მასალის იდენტიფიკაციის დასადგენად რეჟისორის შემოქმედება განიხილება საერთო ევროპული ტენდენციების, მხატვრული და ა.შ. მიმდინარეობების ჭრილში. განვიხილე, XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისის საერთო სარეჟისორო მიმართულებები. XX საუკუნის თეატრალური ტენდენციებიდან პიტერ ბრუკისთვის უმთავრესი გამოდგა

თეატრის გენეზისის ძიება, რაც არა მხოლოდ ევროპის, არამედ მსოფლიოს მასშტაბით უნივერსალურ ხასიათს სძენს მის დასკვნებს. ამ თვალსაზრისით ის პირდაპირ ენათესავება ანტონენ არტოს ძიებებს თეატრალურ ხელოვნებაში, მაგრამ, ამასთანავე, არტოსაგან განსხვავებით, ბრუკი ეძებს და პოულობს კიდევ თეორიული დასკვნების პრაქტიკასთან მისადაგების გზებს. ყოველივე ეს ქმნის უადრესად საინტერესო მოღვაწეობის პანორამას და შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით ბრუკს XX საუკუნის II ნახევრის თეატრალურ მოღვაწეებში ბადალი არ ჰყავს.

2. კონტენტ-ანალიზის მეთოდი – შინაარსობრივი ანალიზი. თემაზე მუშაობისას გამოვიყენე და გავაანალიზე პიტერ ბრუკის ლიტერატურული შემოქმედება, კერძოდ: „ცარიელი სივრცე“, „დროის ძაფები“, „მოდრავი წერტილი“, „საიდუმლოებანი არ არსებობს“, „ორი ლექცია შექსპირზე“.

3. ისტორიულ-ტიპოლოგიური მეთოდი – მოვახდინე პიტერ ბრუკის შემოქმედების პერიოდიზაცია: პირველი – 1942-1960; მეორე – 1960-1970; მესამე – 1970-დან – დღემდე.

პირველი პერიოდი მოიცავს ბირმინგემის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლებს და შექსპირის მემორიალურ თეატრში „სტრედფორდ-ონ-ეივონ“ მოღვაწეობას. ამ პერიოდის დადგმებიდან აღსანიშნავია „რომეო და ჯულიეტა“ და „ჰამლეტი“.

მეორე პერიოდი 1961 წელს უკავშირდება, როცა შექსპირის მემორიალურ თეატრს სამეფო თეატრი დაერქვა და ის ნაციონალურ თეატრად გამოცხადდა. დაიდგა „მეფე ლირი“, რომელშიც აისახა პიტერ ბრუკის პროგრამა, პლატფორმა და მიმართულება. სწორედ „ლირის“ შემდეგ იქცა ბრუკი მსოფლიო მასშტაბის რეჟისორად. ამ სპექტაკლის დადგმისას რეჟისორმა ეგზისტენციური იდეების გავლენით შექმნა ცარიელი, არააადამიანური სამყაროს სურათი. დადგმის გაფორმებისთვის მან ჭუჭყიანი ნაცრისფერი ტილოები და ჟანგიანი პანელები გამოიყენა. ამავე პერიოდს ეკუთვნის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“,

მაგრამ აქ, ბრუკი, აბსოლუტურად განსხვავებულ ხელწერას იყენებს: სპექტაკლი ფვერიულ სანახაობას წარმოადგენდა, მყვირალა, ფერადი კოსტიუმებით და მსახიობების ყირაზე დგომით. 1963 წელს ბრუკმა დაიწყო ექსპერიმენტები ა. არტოს „სისასტიკის თეატრზე“ დაყრდნობით, რისი დაგვირგვინებაც პ. ვაისის პიესის მიხედვით განხორციელებული „მარატი სადი“ გახდა.

მესამე პერიოდს ბრუკის რეჟისორულ ძიებათა ნუსხაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. 1968 წელს უან-ლუი ბაროს მიწვევით პარიზში „თეატრალური კვლევების საერთაშორისო ცენტრი“ ჩამოაყალიბა.

1971–1974 წლებში პიტერ ბრუკი მუშაობას ამერიკის შეერთებულ შტატებში აგრძელებს, 1974 წლიდან კი კვლავ ბრუნდება პარიზში და ხელმძღვანელობს საერთაშორისო თეატრალური ექსპერიმენტების სტუდიას. აღნიშნულ წლებში მან ბევრი დადგმა განახორციელა, მათ შორის ოთხმოცწუთიანი, კამერულ სპექტაკლამდე დაყვანილი ჟ. ბიზეს ოპერა „კარმენი“ და ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“. წლების განმავლობაში ბრუკი გ. გურჯიევის მისტიკური სწავლების მიმდევარი გახლდათ. სწორედ ამ სწავლების გავლენით დადგა მან XII საუკუნის სპარსული პოემა „ჩიტების კონფერენცია“, 1984 წელს კი ცენტრის რეპერტუარში ინდური ეპოსის მარგალიტი „მაჰაბჰარატა“ გაჩნდა.

სწორედ ამ წლებში დაისახა და განახორციელა ბრუკმა უმთავრესი შემოქმედებითი ამოცანა – თეატრის გლობალიზაცია.

4. ინდუქციურ-დედუქციური მეთოდი – ნაშრომში განვიხილეთ ბრუკის ისეთი დადგმები, როგორებიცაა: „მეფე ლირი“ „მარატი სადი“, „ჩიტების კონფერენცია“, „მაჰაბჰარატა“ „კარმენი“. ეს სპექტაკლები ადასტურებენ ბრუკის, როგორც თეატრის ანთროპოლოგის, მისწრაფებებს, ძიებებს. ინდუქციური მეთოდის გამოყენებით შევძელი კონკრეტული სპექტაკლების განხილვის საშუალებით დამედასტურებინა ბრუკის ინტერდისციპლინარული მიდგომა ხელოვნებასთან. დედუქციური მეთოდი კი დამეხმარა

გამეანალიზებინა, XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულებსა და XX საუკუნეში მიმდინარე, ძირითადი სახელოვნებო პროცესები და გურჯიევის ეზოთერიკული მოძღვრებები. ამდენად გასაგები გახდა – საიდან დაიბადა ბრუკის თეორიული ნააზრევი საშემსრულებლო ხელოვნებაზე, რომელიც თავისთავად აისახა კიდევ მის პრაქტიკულ საქმიანობაში.

### **ძირითადი შედეგები და მეცნიერული სიახლეები**

მიუხედავად იმისა, რომ ბრუკზე უამრავი კვლევა, სტატია და ნაშრომი დაწერილი, საქართველოში დღემდე მისი შემოქმედების ძირეული კვლევა არ განხორციელებულა. ამდენად, ხელოვნების მკვლევრებსა და მოყვარულებს მიეცემათ საშუალება, ქართულ ენაზე გაეცნონ დიდი რეჟისორის შემოქმედებასა და ნააზრევს.

ნაშრომის ძირითადი სიახლე სამეცნიერო კვლევის ახალი კუთხით წარმართვასა და საკვლევი მასალისადმი ინტერდისციპლინარულ მიდგომაში მდგომარეობს. რის შედეგადაც უახლესი ისტორიის მსოფლიო თეატრალური პროცესის რიტუალურ-მისტიკური საფუძვლების ძიება და მისი ახლებურად ინტერპრეტაცია-გააზრება მოხდა.

კვლევისას შევეცადე ბრუკის სარეჟისორო ძიებების მხატვრულ-კულტურული პროცესის ფართო ჭრილში განხილვას, გლობალიზაციის პროცესის კონცეპტუალური და სპონტანური მხარეების შეჯერებას და თეატრალური ავანგარდის კონტექსტში განვიხილე პიტერ ბრუკის შემოქმედებითი გზა.

პრაქტიკული მოდგაწეობის გარდა, ბრუკმა საგულისხმო, კონკრეტული რეკომენდაციები შექმნა, ამა თუ იმ, რთული მხატვრული ამოცანების გადასაჭრელად სპექტაკლის შექმნის პროცესში. ამასთან, მის გამოკვლევებში ყველაზე მნიშვნელოვანია თეატრის მეტაფიზიკური არსის ძიება, რაც თანაბრად ითვალისწინებს ყველა დროისა და ხალხის თეატრალურ შემოქმედებას.

დადგინდა, რომ ბრუკის მიერ შექმნილი თეორიული ნაშრომები დამოუკიდებელი კვლევის საგნად იქცა და



ეს სავსებით კანონზომიერია. მიუხედავად იმისა, რომ არ მიუღია სისტემური განათლება თეატრის სფეროში, ბრუკმა მეცნიერული სიღრმით გააანალიზა XX საუკუნის უმთავრესი თეატრალური ტენდენციები, რომელთაგან მისთვის უმთავრესი გამოდგა თეატრის გენეზისის ძიება არა მხოლოდ ევროპაში, არამედ მსოფლიოშიც, რაც უნივერსალურ ხასიათს სძენს პიტერ ბრუკის დასკვნებს.

ბრუკისთვის ხელოვნება და თეატრი ადამიანის თვითშემეცნებისა და აბსოლუტის წვდომის უნივერსალური საშუალებაა, რომელიც სათეატრო კომუნიკაციისას იბადება. მისთვის თეატრალური კომუნიკაცია მსახიობებსა და მაყურებელს შორის ენერგეტიკულ გაცვლაში მდგომარეობს. ბრუკი განსაკუთრებულ ადგილს ხელოვნების საიდუმლოებათა შესწავლას და სცენაზე პარტნიორობის საკითხს უთმობს. მისი საკომუნიკაციო სქემა, პირობითად, შეიძლება ასე გადმოვცეთ: მსახიობი–მსახიობი–პარტნიორი–მაყურებელი. ეს ურთიერთკავშირი იმ ასპარეზად იქცა, სადაც შესაძლებელი ხდება ყველა განზომილების გამთლიანება და ერთ სასიცოცხლო ფოკუსში მოქცევა, რადგან ნებისმიერი აქტი თეატრში ხორციელდება „აქ და ახლავე“.

ბრუკმა უდიდესი ადგილი დაუთმო მსახიობის ხელოვნების საიდუმლოებათა შესწავლას. ტრადიციული სამკუთხედი – მსახიობი, პარტნიორი, მაყურებელი – მან აიყვანა სრულიად ახალ საფეხურზე და მათი ურთიერთკავშირი გაუთანაბრა ეგზისტენციურ, ეზოთერიკულ აქტს. ის წამიერი გაელევება, როცა მაყურებელთა დარბაზი შეკრულია აბსოლუტური ერთსულოვნებით, მან გამოაცხადა ყველაზე დიდ თეატრალურ ფასეულობად, ხოლო მისკენ მიმავალი გზა კი განსაკუთრებულ „ხარისხად“. ეს „ხარისხი“ მხოლოდ მაშინ იბადება, როცა დარბაზში მაყურებელია.

საერთოდ კი, „ხარისხის“ თემა საკვანძოა ბრუკის თეორიულ შეხედულებებში. ამ საკითხის განხილვას იგი უთმობს განსაკუთრებულ ყურადღებას თავის თეორიულ ნააზრევში და უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს შემოქმედებითი მუშაობის დროს.

ბრუკის ინტერესი თეატრალური კომუნიკაციის პროცესში დაბადებული ირაციონალური სცენური მომენტისადმი აშკარაა. იგი ლაპარაკობს იმ წამიერ გაელვებაზე, რომელიც სამუდამოდ მიყვება მაყურებელს და საკუთარი თავის წვდომის განუმეორებელ შესაძლებლობას აძლევს. შეიძლება ამას ეგზისტენციური წამიც ვუწოდოთ, შეიძლება დუენდეც, მაგრამ არსში – ეს ერთი და იგივე მოვლენაა.

განსაკუთრებით საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ამ უნივერსალური კავშირისა და წვდომის მომენტის მისაღწევად ბრუკისთვის მთავარი მსახიობია და არა წმინდა რეჟისორული ხერხები. ის ცდილობს მაქსიმალურად გახსნას მსახიობის კომუნიკაციური შესაძლებლობები, მისი ინტუიციის მაქსიმალური განვითარებით და სპეციფიკური ენერგეტიკული ველის შექმნით. მისთვის „ხარისხის“ ხარისხი დამოკიდებულია მსახიობის მზადყოფნაზე – ათვისოს მოცემული პირობა, განახორციელოს ურთიერთობის ირაციონალური აქტი. ეს არ არის როლში გარდასახვა ტრადიციული გაგებით, არც გამოსახვის ფორმის ძიება. ეს აქტი გაცილებით მეტია და ბევრად უფრო რთულიც. მსახიობმა უნდა შეძლოს, თავის სხეულში გაატაროს ლიტერატურული პირველწყაროს შინაარსი, სულისკვეთება, „საქადაგო“ იდეა. ეს ერთგვარი აბსტრაქციაა, ოღონდ სავსებით მიბმული რეალობასთან.

დასასრულს, დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ნაშრომის ძირითად სიახლეს წარმოადგენს ის, რომ პიტერ ბრუკის შემოქმედებაზე და მის ნააზრევზე დაყრდნობით განვახორციელე უახლესი გლობალური სათეატრო პროცესების გაანალიზება.

### **ნაშრომის სტრუქტურა**

ნაშრომი შედგება ექვსი თავისგან, შესავლისა და დასკვნისგან. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა.

დისერტაციის ძირითადი ნაწილი მოიცავს 181 ნაბეჭდ ვკერდს.

## ნაშრომის მოკლე შინაარსი

### შესავალი

XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან სათეატრო პროცესში ახალი ტენდენციები იკვეთება. ყალიბდება სახელოვნებო ორი ძირითადი მიმართულება: ნატურალისტური და სიმბოლისტურ-ირაციონალური. მეორე უპირისპირდება პირველს და მენტალური გამთლიანებისა და რიტუალისკენ მიბრუნების საშუალებით იწვევს ახალი მხატვრული რეალობის შექმნის გზების კვლევასა და ძიებას. თეატრში წინაურდება რეჟისურა, რომელმაც მედიატორობა იტვირთა თეატრალურ ხელოვნებასა და პუბლიკას შორის.

ამ ძიებებისას ხელოვნებაში იკვეთება ახალი მიმართულება – მოდერნიზმი. მოდერნიზმის ძირითადი ამოცანა იყო გარემოს განსაკუთრებული აღქმა, ადამიანის არა მხოლოდ ცნობიერში, არამედ არაცნობიერშიც შეღწევა, მეხსიერების ფორმების გაშიფვრა. ადამიანის ცნობიერების ნაკადის გადმოცემა, – აი, რა ხდება მოდერნისტების შემოქმედების ძირითადი მახასიათებელი. ისინი ისწრაფვიან, დააფიქსირონ და ერთ ფოკუსში მოაქციონ ადამიანის აზრთა, შთაბეჭდილებათა, გრძნობათა მოძრაობა, მისი წარსული, აწმყო და სავარაუდო მომავალი.

1930 წლისათვის მოდერნისტული ექსპერიმენტების პირველი ტალღა დასავლურ თეატრში თანდათან სუსტდება, მას ტრადიციული, რეალისტური დადგმები ენაცვლება. მხოლოდ რამდენიმე დრამატურგი – ლუიჯი პირანდელი (იტალია), თორთონ უაილდერი (აშშ), ჟან კოკტო (საფრანგეთი) მოიპოვებენ მნიშვნელოვან რეპუტაციას იმ პიესებით, რომლებსაც ნამდვილად მოდერნისტული შეიძლება ვუწოდოთ. ბრესტის მთავარი ნამუშევრები და არტოს თეორიული ნაწერები ჯერ კიდევ 30-იან წლებში გამოჩნდა, მაგრამ მხოლოდ 50-იან წლებში შეიძინეს სათანადო მნიშვნელობა – სწორედ მაშინ, როცა მოდერნიზმის მეორე ტალღა აგორდა. ამ პერიოდს ემთხვევა პიტერ ბრუკის, როგორც თეატრალური რეჟისორის წარმატებები.

XX საუკუნის მეორე ნახევარი აღსავსეა სხვადასხვა პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული მოვლენით. კონფლიქტური, შეუთავსებელი ფორმების და შინაარსების აღქმისა და გაგების მრავალგვარობა, მათთვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭება, სოციო-კულტურული ყოფის პარადოქსულობა ნათლად გამოიხატა ახალ მიმართულებაში, რომელსაც პოსტმოდერნიზმი უწოდეს.

ბრუკის პირველი ნაბიჯები თეატრის ასპარეზზე დაემთხვა მოდერნიზმის გაფურჩქვნის ბოლო ხანას, უკანასკნელ სტადიას. სავსებით ბუნებრივია, რომ ბრუკის ძიებანი თავიდანვე წარიმართა მოდერნიზმის საფუძვლების გააზრებისაკენ. ასეთი ლტოლვა სულაც არ გამომდინარეობდა იმდროინდელი ინგლისური თეატრის რეალიებიდან. პირიქით, ინგლისურმა თეატრმა, თვით ქვეყნის კონსერვატიზმიდან გამომდინარე, ყველაზე ნაკლებად განიცადა მოდერნიზმის გავლენა. მიუხედავად ამისა, ბრუკის მიერ 17 წლის ასაკში განხორციელებული კ. მარლოს „ფაუსტის“ დადგმა ლონდონის „ტორჩის“ თეატრში უკვე გამოირჩეოდა ხედვისა და ჩანაფიქრის ორიგინალობით.

თამამად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ბრუკის კავშირზე ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკასთან. იგი არ იზიარებდა ბრეხტის შეხედულებას მაყურებლის მოვლენებისადმი ინდიფერენტული, დისტანციური დამოკიდებულების შესახებ. მიუხედავად ამისა, მან ბრეხტისგან მრავლად ისესხა ისეთი თეორიული პოსტულატები, როგორებიცაა მოვლენათა გააზრება ისტორიულ კონტექსტში, პერსონაჟის სახიერი, გროტესკული გამოხატვის არაკანონიკური ფორმები. ბრეხტის მსგავსად, ბრუკმაც სცენური სახისმეტყველების უნივერსალურ ენად თეატრალური პირობითობა აირჩია. ნაწილობრივ გაიაზრა გაუცხოების ეფექტიც, თუმცა მხოლოდ პერსონაჟის ინტელექტუალური გააზრების სფეროში. სხვა მხრივ, ბრუკი არ ეთანხმება მაყურებელთან და პერსონაჟთან მსახიობის გამიჯვნის ბრეხტისეულ თეორიას და თანაგანცდას მიიჩნევს თეატრის ყველაზე ეფექტურ საშუალებად. ბრეხტისგან განსხვავებით,

ბრუკს ადამიანი აინტერესებს არა სოციალურ, არამედ ზოგადფსიქოლოგიურ, ფილოსოფიურ ჭრილში. ამ თვალსაზრისით, ბრუკსა და ბრეხტს შორის განსხვავება უფრო მეტია, ვიდრე მსგავსება. ალბათ ამითაც აიხსნება ის ფაქტი, რომ მას ბრეხტის პიესების მიხედვით არ აქვს განხორციელებული არც ერთი დადგმა (გამონაკლისია 1995 წელს ბრეხტის, არტოს, კრეგის, მეიერხოლდის, სტანისლავსკის ტექსტებზე განხორციელებული დადგმა „აქ ვინ არის?“). ასეთი შინაგანი დაპირისპირების მიუხედავად, ბრუკმა ბევრი რამ ისესხა ბრეხტისაგან, განსაკუთრებით ფასეული მისთვის ბრეხტის „მოთამაშე მსახიობის“ თეორია და პრაქტიკა გამოდგა.

ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკის ზეგავლენამ თავი იჩინა ბრუკის მიერ 60-იან წლებში დადგმულ სპექტაკლში „მარატი-სადი“, რომლის მიხედვით შემდგომში მანვე შექმნა უაღრესად საინტერესო კინოვერსია. თავად ბრუკი აღიარებს, რომ: „მარატი-სადი“ ბრეხტამდე ვერ წარმოიშობოდა. პიტერ ვაისმა პიესა „მარატი-სადი“ ჩაიფიქრა გაუცხოების სხვადასხვა დონეზე: ფრანგული რევოლუციის მოვლენები შეუძლებელია აღვიქვათ შესაბამისობაში, რადგან პიესას განანახიერებენ შეშლილები, ხოლო მათი ქცევა, თავის მხრივ, ეჭვს აღძრავს, – მათი რეჟისორი ხომ მარკიზ დე სადია!

ბრუკი, სავსებით სამართლიანად, მიჩნეულია პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ უპირველეს აპოლოგეტად. მან თავისი გასაღები მოუძებნა ე. წ. „დადლილ“, „ენტროპიულ“ (გაურკვეველ) ეპოქას, სადაც, ეგზისტენციალისტების თქმით, „მიფობს ესქატოლოგიური განწყობილება“. ბრუკიც მიმართავს ესთეტიკური მუტაციის ხერხს, მაგრამ არ იზიარებს სტილების ეკლექტიკური შერევის პრინციპს. მისი სპექტაკლები ყოველთვის ემყარება ერთიანი „თამაშის წესს“, მხატვრული გამოსახვის მონოლითურობას.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის სპეციფიკა ითვალისწინებს კლასიკური ტრადიციების არაკლასიკურ გააზრებას. ბრუკი უკვე ღიად დაადგა ამ გზას. იგი ემიჯნება კლასიკას, მაგრამ გაურბის მასთან კონფლიქტს

და ცდილობს მოარგოს ახალ თეორიულ საფუძვლებს.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა პრინციპულად ანტისისტემური, ადოგმატური, კონცეპტუალური სქემების გარე მდგომი მოვლენაა. მისი მთავარი სიმბოლოა ლაბირინთი. აქედან მომდინარეობს ორიენტაცია ასონანსზე, ასიმეტრიაზე. ამადლებულს ცვლის საკვირველი, ტრაგიკულს – პარადოქსული. ცენტრალურ ადგილს იჭერს კომიკური თავის ირონიულ ჰიპოსტასში.

ამრიგად, თეატრის გენეზისიდან გამომდინარე, დრამის მეტაფიზიკური არსის ძიება განსაზღვრავდა ბრუკის შემოქმედებით მისწრაფებებს. ეს უთუოდ გულისხმობდა ინსტინქტის დახმარებით თეატრის მრავალსახეობაში მიმალული წესრიგის აღმოჩენას.

ბრუკის მიერ ჯერ დეკლარირებული, ხოლო შემდეგ კი პრაქტიკაში განხორციელებული ამბის კოლექტიური თხრობა, უთუოდ გულისხმობდა თეატრალური სკოლებისა და მიმდინარეობების შეკავშირებას. მაგრამ აქ უმთავრესი იყო თეატრში ეგზისტენციური, ეზოთერიკული აქტის განხორციელება, რისი მიღწევაც შესაძლებელი იყო მსახიობის სხეულის, ხმის, სივრცეში მოძრაობისა და პაუზის რიტმული სიმწყობრით. სწორედ ამას გულისხმობს ბრუკი, როცა არაფრისგან წარმოშობილ წამიერ გაელვებაზე საუბრობს.

უაღრესად საინტერესოა ბრუკის დაკვირვებანი თეატრში ენერგიათა ურთიერთგაცვლის და ურთიერთმიმართების შესახებ. სწორედ ეს არის თეატრალური კვინტესენციის ძიების წინაპირობა, რამაც უნდა მიგვიყვანოს ძირძველი საკრალური თეატრის პრინციპებამდე. ამიტომ არის აუცილებელი მეცნიერული დასკვნების და ეზოთერიკის ურთიერთთანამშრომლობა. ბრუკი ვერ ხედავს წყაღვამკვეთს ამ ორ დისციპლინას შორის. სწორედ ამიტომ იზიარებს თეატრში უკვე ტრუიზმად ქცეულ აზრს – მიხვდე, ნიშნავს იგრძნო.

## თავი 1.

### რეჟისორული მრწამსი

პიტერ ბრუკის მთელი შემოქმედებითი ბიოგრაფია იმაზე მეტყველებს, რომ მას საკუთარი თავისთვის არასოდეს მიუცია მცირეოდენი მოღუნების უფლებაც კი. მიუხედავად იმისა, რომ დრამატულ თეატრში იგი კინოს სიყვარულმა მოიყვანა (ეს ნაბიჯი მისთვის იძულებითი აღმოჩნდა, რასაც იგი დაუფარავად აღიარებს თავის ნაწერებში), მისთვის სწორედ თეატრი იქცა უსასრულო ექსპერიმენტების წყაროდ. უფრო მეტიც, სწორედ თეატრში ჩამოყალიბდა მისი რეჟისორული ხედვა, მსახიობებთან მუშაობის სტილი, სცენური სივრცის ათვისების თავისებურება, ლიტერატურული მასალის გადმოცემის ხერხები და საშუალებები, მაყურებელთან კონტაქტის დამყარების გზები.

ყოველივე ამან შეადგინა პიტერ ბრუკის სარეჟისორო მრწამსი, მისი კრედიო როგორც დრამატულ და საოპერო თეატრში, ისე კინემატოგრაფშიც. მაგრამ რეჟისურა მისთვის უფრო მეტი აღმოჩნდა, ვიდრე ის, რისი მოცემაც შეუძლია სპექტაკლის დადგმას ან ფილმის გადაღებას. რეჟისურა მისთვის იქცა ცხოვრების, ყოფიერების საზრისის ძიებად. ამიტომ მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა იმას, რომელ გარსში იქნებოდა მოქცეული მისი ძიებანი. მთავარი იყო თავად ძიების პროცესი. აქ აღმოაჩინა მან ისეთი „სიდიდეები“, რომელთა მიზანია თეატრის გენეზისის კვლევა და უნივერსალური სათეატრო ენის მიგნება.

ასეთ „სიდიდედ“ იქცა რიტმი, ერთხელ და სამუდამოდ აღიარებული დრამატული ხელოვნების დერჰად, ჯერ კიდევ არისტოტელეს მიერ თავის გენიალურ „პოეტიკაში“.

მეორე „სიდიდედ“ მან ცნება „აქვე და ახლავ“ აღიარა, რაც მისივე შემოქმედების მუდმივ თანამგზავრად იქცა. ბრუკის აზრით, მოქმედება თეატრალურ ხელოვნებაში მოითხოვს მუდმივ, უწყვეტ პულსაციას. ამის გამო წარმატება ყოველწამიერია. ამ ყოველწამიერ წარმატებათა ჯამი ქმნის საერთო შთაბეჭდილებას, შეფასების კრიტერიუმს.

ამიტომ აუცილებელია, რომ ყველა გაელვება სპექტაკლში განხორციელდეს „აქვე და ახლავე“.

მესამე „სიდიდედ“ იქცა დრამატული მოქმედების განთავსება დროსა და სივრცეში, მისი გაშლის გზები და საშუალებები. ეს თეატრალური ფენომენი მისთვის ურყევი ჭეშმარიტებაა და მის შესახებ აზრი არასოდეს შეუცვლია. ბრუკის ღრმა რწმენით, თეატრში არაფერს აქვს აზრი სცენური მოქმედების სამოძრაო ენაზე გადატანის გარეშე.

მეოთხე „სიდიდედ“ ბრუკის შემოქმედებაში თამამად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სცენოგრაფიისადმი მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება. შემთხვევითი როდია, რომ მან თავის ძირითად წიგნს „ცარიელი სივრცე“ დაარქვა. სწორედ ასეთი სივრცის შევსებასთან არის დაკავშირებული მისი პირველი ნაბიჯები თეატრალურ ხელოვნებაში.

ბრუკის რეჟისურის თავიდათავი მოწყენილობასთან ბრძოლაა. მისთვის თეატრში სწორედ მოწყენილობაა ის მონსტრი, რომლის დამარცხება უკვე ნიშნავს სპექტაკლის გამარჯვებას. ბრუკი შორსაა იმ აზრისგან, რომ მოწყენილობის დამარცხება შესაძლებელია გარეგნული ეფექტების გაძლიერებით, ტემპორიტმის გაზრდით, მოძრაობის დინამიკით. სარეჟისორო კარიერის დასაწყისშივე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თეატრში მხოლოდ დრამატულ მუხტს შეუძლია გაიტაცოს მაყურებელი და მიანიჭოს თეატრალური განცდის დაუვიწყარი წუთები. აქვე აყენებს იგი ენერჯის გამოთავისუფლების პრობლემას, რაც ნაკლებად არის დამოკიდებული სცენაზე შექმნილ გარეგნულ მოძრაობასთან. სწორედ ამან ათქმევინა, რომ „ენერჯია და მოუსვენრობა ერთი და იგივე არ არის“.

თეატრალური წარმოდგენის ერთადერთი ფასეულობაა – მისი შემქმნელი ადამიანები. ეს პოსტულატი ბრუკს ეკუთვნის. ის გულისხმობს ურთიერთ თანამშრომლობის აუცილებლობას. მისთვის უცხო გამოდგა კრევისეული „ზემარიონეტის“ თეორია, სადაც მსახიობი რეჟისორის ჩანაფიქრის მხოლოდ გამტარია და სხვა არაფერი. მსახიობების ურთიერთდამოკიდებულება ბრუკმა შემოქმედებითი ენერგეტიკის ურთიერთგაცვლის წყაროდ



აქცია, რასაც შედეგად მოჰყვა უმთავრესი ფასეულობა თეატრში – შემოქმედებითი ატმოსფერო. მისი აზრით, ასეთი ატმოსფერო მხოლოდ გულწრფელი თანაშემოქმედებით იქმნება. მან ხმამაღლა ფიქრი დაიწყო. ამ ქმედებამ ბრუკისთვის დრმა აზრი შეიძინა. რეპეტიციებმა ასწავლეს, რომ არსებობს ერთად ხმამაღლა ფიქრის საშუალება, და ეს ბევრად უფრო პროდუქტიულია, ვიდრე სიმარტოვეში მიღებული გადაწყვეტილებები.

რიტმის აღიარება თეატრალური ქმედების სათავედ, ყოველწამიერების შექმნა სცენაზე დევიზით „აქ და ახლავე“, სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა სივრცის გაერთიანება – აი, რას მიიხნევდა ბრუკი მოწყენილობის მონსტრის დამარცხების იარაღად. კოლექტიური თანაშემოქმედება, სადაც ერთი სულისკვეთებით არიან გამსჭვალულნი რეჟისორი, სცენოგრაფი, მუსიკოსი და მსახიობები, მოვლენათა და პერსონაჟთა სულიერ წიადში შეღწევა – აი, რა ქმნის, ბრუკის აზრით, დრამატულ მუხტებს.

## **თავი 2.**

### **ბრუკი და შექსპირი**

იმ ფაქტს თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბრუკს 90-მდე სპექტაკლი აქვს დადგმული, მათი ერთი მესამედი კი შექსპირის პიესების მიხედვითაა განხორციელებული, ძნელი მისახვედრი არ არის, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისორისთვის ამ დრამატურგის ნაწარმოებების ამოსხნას, მაყურებლისთვის პიესების ახალი ვერსიების მიწოდებას.

ბრუკმა შექსპირი დაუბრუნა ბრიტანულ სცენას. იგულისხმება, რომ XX საუკუნის დასაწყისში, პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, ინგლისურმა თეატრმა ზურგი აქცია საკუთარ დრამატურგს. შექსპირის დადგმა ცუდ ტონადაც კი ითვლებოდა, ანუ შექსპირთან მიბრუნება არამოდურად, წამგებიანად მოიაზრებოდა.

1947 წელს „შექსპირის სამეფო თეატრში“ ბრუკმა სპექტაკლი „რომეო და ჯულიეტა“ განახორციელა. დადგმის ავანგარდულმა გადაწყვეტამ დიდი აჟიოტაჟი

გამოიწვია იმდროინდელ თეატრალეში. ეს იყო ნამდვილი სენსაცია ბრიტანეთის თეატრალურ წრეებში. სპექტაკლი დიდი დავისა და ცხარე კამათის საგანი შეიქმნა ბრიტანელი კრიტიკოსებისთვის. მოხდა მთავარი, შექსპირი, როგორც დრამატურგი, ისევე აქტუალური გახდა ინგლისისთვის.

1961 წელს ნაციონალურ თეატრში „მეფე ლირი“ დაიდგა, რომელშიც აისახა ბრუკის პროგრამა, პლატფორმა და მიმართულება. სწორედ „ლირის“ შემდეგ იქცა ბრუკი მსოფლიო მასშტაბის რეჟისორად.

„მეფე ლირის“ დადგმისას პიტერ ბრუკი ატარებდა გარკვეულ მოსამზადებელ სამუშაოებს. შემუშავდა კონცეფცია: თუკი პ. ბრუკი „რომეო და ჯულიეტას“ და შექსპირის სხვა პიესების განხორციელებისას მთლიანად ეყრდნობოდა ემოციას, „მეფე ლირის“ შემთხვევაში, მან თავს უფლება არ მისცა, მხოლოდ ემოციით ემოქმედა... გარდა იმისა, რომ დიდხანს ფიქრობდა პიესის განხორციელების გზებსა და ფორმაზე, დიდხანს ეძებდა ლირის როლის შემსრულებელსაც. ბოლოს და ბოლოს არჩევანი პოლ სკოფილდზე გააკეთა. პ. სკოფილდის დებიუტი 1944 წელს ბირმინგემში შედგა. მას შემდეგ კლასიკური რეპერტუარის დახვეწილ შემსრულებლად მოიაზრებოდა. ის ტექსტის დეკლამირებას კი არ ახდენდა, არამედ მაყურებელს ღრმა, ინტელექტუალურ ინტერპრეტაციას სთავაზობდა. ბრუკი არ შემცდარა. პ. სკოფილდისა და პ. ბრუკის ტანდემი შედგა. მსოფლიო თეატრალურმა სცენამ კიდევ ერთი დაუვიწყარი შედეგრი მიიღო.

ტრაგედიაში უდმერთო სამყარო იყო ნაჩვენები, სადაც გამოსავალი არ ჩანდა. ეს იყო სპექტაკლი, რომელიც უიმედობის განცდას ტოვებდა მაყურებელში და იქვე, გასაოცარ იმედის ნაპერწკალსაც აღვივებდა. და მაინც, რაში მდგომარეობდა ეს იმედი? – ადამიანის ბუნების სრულ ცოდნაში... რომ ცალსახად ბოროტება და სიკეთე არ არსებობს. ბრუკის „ლირში“ არ არიან მართლები და დამნაშავეები. აქ, საკუთარი თვალსაზრისიდან გამომდინარე, თითოეული მათგანი მართალიც არის და დამნაშავეც, ვინაიდან თავისი წილი ბოროტება თავადაც

მოიტანა სამყაროში. ამ სპექტაკლში საქმე მართლაც გვაქვს „მორალურ ნეიტრალიტეტთან“. თუმცა, არ განსჯის რა გმირებს, ბრუკი უფრო მკაცრი და დაუნდობელი მსაჯული ხდება მთლიანად იმ სამყაროსი, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. ბრუკის რადიკალური ხედვა „მეფე ლირის“ სცენურ ინტერპრეტაციაში გამოიხატებოდა არა მხოლოდ ტრაგედიის ახლებურ კონცეპტუალურ გააზრებაში, არამედ ფორმასა და სპექტაკლის ვიზუალურ-სანახაობრივ გადაწყვეტაშიც.

შექსპირის სამყარო ერთი თეატრალური სისტემის ჩარჩოებში ვერ ეტევა, იგივე შეიძლება ითქვას ბრუკზეც – ისიც არ ემორჩილება არც ერთ თეატრალურ სისტემას (მიუხედავად იმისა, რომ მის სპექტაკლებშიც და ნააზრევშიც მრავალი სტილისა და სკოლის სინთეზია მიღწეული).

### **თავი 3**

#### **ბრუკის თეატრის ტიპოლოგია:**

#### **ბრუკის შემოქმედებითი პრაქტიკა თეორიულ ჭრილში**

პიტერ ბრუკმა თავის ცნობილ წიგნში „ცარიელი სივრცე“ თეატრი სამ გვარეობად დაყო: უსიცოცხლო, საკრალური და უხეში. ერთი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მან თეატრის თეორიული სქემა-მოდელი შემოგვთავაზა. სინამდვილეში კი, თუ თვალს გავადევნებთ მის შემოქმედებას დრამატულ თეატრში, დავინახავთ, რომ ეს არის სპექტაკლზე მუშაობის პროგრამა, ერთგვარი მეთოდოლოგია, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლის ვერც ერთი რეჟისორი. თეატრების კლასიფიკაციის მცდელობა სიახლეს არ წარმოადგენს, მაგრამ ბრუკის მიერ დიფერენცირებული თეატრების სახეობები არის არა თეორიული განზოგადება, არამედ პრაქტიკული რეკომენდაციები.

„უსიცოცხლო თეატრზე“ მსჯელობას იგი იწყებს არა მსგავსი თეატრის დახასიათებით (რაც მოსალოდნელი იყო თეორიულ ნაშრომში), არამედ მისი გაცოცხლების საშუალებებზე საუბრით. მისთვის მნიშვნელოვანია, რომ ცოცხალ თეატრში ყოველ ახალ დღეს რეპეტიცია დაიწყოს იმ შედეგის გადამოწმებით, რასაც წინა დღეს მიაღწიეს,

რადგან გარანტია იმისა რომ უკვე მიღწეულია პიესის ჭეშმარიტ გაგება არ არსებობს. არაცოცხალ თეატრში ითვლება, რომ ვიღაცამ ოდესღაც გაიგო და ერთხელ და სამუდამოდ დაამკვიდრა, როგორ უნდა ითამაშო ესა თუ ის კლასიკური პიესა. ასე დგება საჭირობოროტო პრობლემა, რომელიც საკმაოდ ბუნდოვნად იწოდება სტილის პრობლემად.

ბრუკის აზრით ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს აქვს თავისი სტილი, სხვაგვარად არც შეიძლება. ყოველ ეპოქასაც აქვს თავისი სტილი, მაგრამ, როგორც კი შემოქმედებითი ჯგუფი შეეცდება დააფიქსიროს ესა თუ ის სტილი, სასიკვდილო განაჩენი გამოაქვს საკუთარი თავისათვის.

ბრუკის მოსაზრებაში საგულისხმოა რამდენიმე თეზა, რომლებსაც ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთკავშირი აქვთ:

1. რეპეტიცია – ეს არის პიესის ჭეშმარიტი გაგების მცდელობა;

2. აუცილებელია ბრძოლა სტერეოტიპების წინააღმდეგ;

3. სტილი მარადცვლადი მოვლენაა.

ეს ყოველივე შესაძლებელია ასე ჩამოვაყალიბოთ: პიესის ჭეშმარიტი გაგებისკენ სწრაფვა ანგრევს სტერეოტიპებს, რაც იწვევს სტილურ ცვლილებას.

გარკვეული ბუნდოვანება შეაქვს ბრუკის სიტყვებს – „ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს აქვს თავისი სტილი“. მაგრამ ბუნდოვანება მაშინვე ქრება, როცა ჩვენ ამ სიტყვების მიღმა ვიგულისხმებთ პიესის „გრძნობათა ბუნებას“. ჭეშმარიტად, მაღალხარისხოვანი პიესები, პირველყოფლისა, ერთმანეთისგან განსხვავდებიან სწორედ გრძნობათა ბუნებით. მაგრამ გრძნობათა ბუნების დაცვა, ცხადია, არ გულისხმობს სტერეოტიპის შენარჩუნებას, რადგან ყველა ეპოქაში იცვლება დამოკიდებულება ამ „გრძნობათა ბუნების“ მიმართ. პიტერ ბრუკსაც სწორედ ამის თქმა სურს.

თეატრალური სქემა-მოდელის ჩამონათვალში ბრუკმა

თეატრის ერთ-ერთ მიმართულებას „საკრალური“ უწოდა. ეს სიტყვა ლათინურია (sacer, sacris) და ნიშნავს წმიდათაწმიდას, რომელიმე რელიგიურ კულტთან დაკავშირებულ მისტიკურ რიტუალს. ცოტა მოგვიანებით იგი გვაწვდის ამ სიტყვის საკუთარ ხედვა-განმარტებას თეატრთან მიმართებაში – საკრალურს უწოდებს შემოკლების მიზნით, თორემ მას უნდა ეწოდოს თეატრი, სადაც უხილავი ხდება ხილული.

ბრუკი თეატრს ანიჭებს მისტიკურ მნიშვნელობას. იგი პირდაპირ არ ამბობს, რომ თეატრმა უნდა იმოქმედოს მაყურებლის არაცნობიერზე. არც იმას ამბობს, რომ თეატრმა მაყურებელი უნდა დააკავშიროს მიღმიერ სამყაროსთან. „უხილავი ხდება ხილული“ – ამ ფორმულაში უკვე მოცემულია ჩემ მიერ დასახელებული ორივე ფსიქოლოგიური ეფექტი.

ბრუკის მთელ ნააზრევში აშკარად გამოსჭვივის ნოსტალგია რიტუალური თეატრის მიმართ. სურს, თეატრს დაუბრუნდეს პირვანდელი მნიშვნელობა, თუმცა ცხადად ხედავს კიდევ ამ ამოცანის სირთულეს. იგი თვლის, რომ თანამედროვე თეატრს, თავისი შეზღუდული საშუალებებით, ნაკლებად აქვს შესაძლებლობა გახდეს საკრალური. რა თქმა უნდა, ახლაც, ისევე როგორც წინათ, სპექტაკლებს უნდა ჰქონდეს რიტუალური ხასიათი, მაგრამ თუკი რეჟისორს სურს, რომ თეატრმა გაგვიმდიდროს ცხოვრება, რიტუალმა უნდა შეიძინოს შესატყვისი ფორმები. ამ ფორმების პოვნა რთულია და ვერავითარი კონფერენციები და რეგულაციები ვერ დაეხმარება მის მოპოებაში.

„უხეშ თეატრს“ ბრუკი ნაწილობრივ საკრალურ თეატრთან აიგივებს. თუკი საკრალური თეატრი ეს არის სწრაფვა უხილავისკენ ხილულის განხორციელების გზით, უხეში თეატრი – ესეც არის ძლიერი დარტყმა მნიშვნელობადაკარგულ იდეალებზე. ერთსაც და მეორესაც აქვს ძლიერი მოთხოვნილება, ჰყავდეს თავისი აუდიტორია, ერთსაც და მეორესაც აქვს სხვადასხვა სახის ენერჯის უსაზღვრო მარაგი, მაგრამ ერთიც და მეორეც ამთავრებს იმით, რომ ქმნიან ზონებს და თითოეული მათგანი თავისებურად შემოსაზღვრულია. თუკი საკრალურ

თეატრში ლოცვა ჟღერს უფრო რეალურად, ვიდრე ლანძღვა, უხეშ თეატრში ყველაფერი პირიქითაა. ლანძღვა-გინება იქ მისაღებია, ხოლო ლოცვა ჟღერს კომიკურად. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ უხეშ თეატრს არ გააჩნია თავისი სტილი, არ გააჩნია მოცემული პირობები, არ აქვს საზღვრები – სინამდვილეში კი მას აქვს ერთი, მეორეც და მესამეც.

ბრუკის აზროვნებაში ნათლად გამოსჭვივის ობიექტი, რომელზეც ის განუწყვეტლივ ფიქრობს. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ღია სატირისა და ბანალური კომედიის თეატრი. ამასთანავე, აქ, რა თქმა უნდა, არ არის ნაგულისხმები ე. წ. მაღალი კომედია. პირიქით, ბრუკი გულისხმობს ატელანებს, ჰისტრიონებს, საერთოდ ყველა დროის და ხალხების მოხეტიალე დასებს და მსახიობებს, ბაზრობების და სამოედნო, ბულვარულ თეატრებს. იგი იმეორებს ცნობილ დებულებას, რომ კომედია გვიჩვენებს იმას, თუ როგორ და რამდენად დაშორდნენ ადამიანები იდეალს. რა თქმა უნდა, ასეთ თეატრებს იგი აკუთვნებს ცოცხალთა რიგს.

იმავე კატეგორიაში განიხილავს იგი ბრეხტის მიერ შემოტანილ ცნებას სახელწოდებით „გაუცხოების ეფექტი“ და ასევე ჰეპენინგსაც. ერთი და მეორეც მისთვის „უხეში თეატრის“ არსენალიდანაა და ასევე ემსახურება თეატრის გაცოცხლებას.

#### **თავი 4**

##### **რეპეტიცია, მსახიობი, მაცურებელი**

ბრუკი წინასწარ შემუშავებული სქემების სასტიკი წინააღმდეგია და მიიჩნევს, რომ სპექტაკლი უნდა დაიბადოს მსახიობებთან თანაშემოქმედების პროცესში.

ერთობლივი თამაში – ეს არის პროცესი, რომელსაც მოაქვს ისეთი განსაზღვრული რეზულტატი, როგორცაა – ნდობა, მეგობრობა, ურთიერთობის უბრალოება. თვით პიესის მოსმენის დროსაც კი შეიძლება რაღაც ვითამაშოთ, რათა შევქმნათ მსუბუქი ატმოსფერო.

მსახიობის აღქმა ხდება რეჟისორის აღქმის „პროექტორი“

და იგი ან წინ წაიწვეს, ან მკაფიოდ შეიგნებს, რომ ჯერჯერობით ვერ შეძლო რაიმე ფასეულის აღმოჩენა.

ბრუკი როლის მზადების პროცესში ისეთი მომენტის მოხელთებას ცდილობს, როცა მსახიობი უკვე მზადაა განახორციელოს გარდასახვის აქტი, ხოლო რეჟისორი მზადაა შექმნას აზრობრივი მეტაფორა, თავი მოუყაროს ანსამბლს, ერთობლივი ჟღერადობა შესძინოს სპექტაკლს. ანუ, აქაც იგი მიმართავს შინაგან ხმას, ინტუიციას, შემოქმედების ფარულ შრეებს.

ბრუკს დაუშვებლად მიაჩნია ერთხელ ნაპოვნი რომელიმე სტილის გამეორება მომდევნო დადგმებში. მისი აზრით, სტილი, ისევე როგორც სხვა დანარჩენი თეატრალური კომპონენტი, უნდა დაიბადოს სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. ყოველი ახალი დადგმა ახალი ცარიელი ფურცელია, ახალი „ცარიელი სივრცეა“ და იგი უნდა შეივსოს ყველასათვის მოულოდნელი თეატრალური ტექსტით.

და რას მიეყავართ ასეთი სიახლისაკენ? პირველ რიგში – პიესის „გრძნობათა ბუნების“ ამოცნობას. ესეც უხილავის ხილულად ქცევის პროცესია და აქაც გადამწვევტ როლს თამაშობს შემოქმედებითი განწყობილება. ჩასწვდე დრამატურგის უხილავ მისწრაფებას, პერსონაჟების ფსიქიკასა და მოქმედების იმპულსებს – ნიშნავს გამოიცნო პიესის „გრძნობათა ბუნება“. აქედან ერთი ნაბიჯია ფორმის, სტილის დაბადებამდე.

დიახ, თეატრი მარად მოძრავი, მარად ცვლადი ხელოვნების სახეობაა და იცვლება იმ გამოწვევების მიხედვით, რასაც მისგან მოითხოვს დრო და ეპოქა. მაგრამ არსებობს თეატრის უცვლელი ღირებულებანი, თეატრის არსი, მხატვრული საყრდენი, რომელიც არ ექვემდებარება გადახედვას დროსთან და ეპოქასთან მიმართებაში. და თუკი ვინმე მოისურვებს უარყოს იგი როგორც უცვლელი ფასეულობა, აუცილებლად მივა უსიცოცხლო თეატრამდე.

სამსახიობო ხელოვნებაში, როგორც შემოქმედების ყველა სხვა სახეობაში, ბრუკი უპირატესობას ანიჭებს ინტუიციას, ქვეცნობიერს, შემოქმედების ირაციონალურ

იმპულსებს. ასეთ დროს ყველაფერი შეიძლება იქცეს ბიძგად, თვით უმნიშვნელო დეტალიც კი.

იპოვოს ძაფი, რაზეც აიგება პერსონაჟის ყოველი სიტყვა და ქცევა, – აი რას თვლის ბრუკი ყველაზე მთავარ მომენტად მსახიობის ხელოვნებაში. სწორედ ეს არის სცენაზე ორგანული მოქმედების სათავე და ბრუკი სწორედ ამას მიიჩნევს თეატრის უმთავრეს ფასეულობად.

ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია წინასწარ შემუშავებული სქემებისა არა მარტო რეჟისურაში, არამედ მხატვრულ სახესთან მიმართებაშიც, და ეს მისთვის უაღრესად პრინციპული საკითხია. იგი დაუშვებლად მიიჩნევს რეჟისორული ხედვის გამჟღავნებას სცენური შემოქმედების პროცესში, რადგან ასეთი მიდგომა კი არ აღვივებს მსახიობის ენერჯიას, არამედ აქრობს მას.

ბრუკის აზრით, თეატრი ენერჯიათა ურთიერთგაცვლის ასპარეზია და აქ თანაბარი როლი ენიჭებათ მსახიობს, რეჟისორს და მაყურებელს. მხოლოდ ასეთ ვითარებაში არის შესაძლებელი „აზრისა და განცდის შეერთება“. ამიტომაც ნამდვილი თეატრი მისთვის უწყვეტი შემოქმედებითი პროცესია.

ბრუკი დიდ ყურადღებას უთმობს მსახიობის შემამზადებელ პროცედურებს, მთლიანად იზიარებს და ითვალისწინებს წინამორბედთა გამოცდილებას. წიგნში „ცარიელი სივრცე“ დიდი ადგილი ეთმობა მსახიობის ფსიქიკისა და სხეულის წვრთნის პრობლემას.

ბრუკისთვის სამსახიობო ტრენინგები მთავარია. მხოლოდ ამ გზით ყალიბდება მსახიობის ურთულესი ფსიქოტექნიკა. მაგრამ ეს გზის მხოლოდ დასაწყისია. ყველაზე რთული „გაორება“ მსახიობს წინ ელოდება. თეატრი, შესაძლოა, ერთი ყველაზე რთული ხელოვნებათაგანია, რამეთუ მასში აბსოლუტურად ჰარმონიულად უნდა შეერთდეს სამი კომპონენტი: მსახიობი – თავისი შინაგანი ცხოვრებით, მისი პარტნიორები და მაყურებელი.

ბრუკისთვის საეჭვოა სცენაზე გმირის გათამაშების შესაძლებლობა. საზოგადოდ მიღებულია აზრი, რომ გმირები, როგორც დადებითი პერსონაჟები, უმეტესად



სუსტები და სენტიმენტალურები არიან, ან გახევებული და არასაინტერესონი. ხოლო როცა სცენაზე არამზადები გამოჩნდებიან, მოქმედება მეტად დინამიკური და მომწუსხავი ხდება. ნამდვილი განცდის დროს წარმოიშობა რეალური და გამოგონილი პირის გამოუცნობი ნახავი, რომლებსაც ადამიანები ერთდროულად აღვიქვამთ.

იმისათვის, რომ თეატრმა დაიბრუნოს პირვანდელი სახე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღდგეს თანაშემოქმედების პროცესი. დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი სრული ერთსულოვნებით, ერთად ქმნიან ისეთ წარმოდგენას, სადაც უკვე ნაგულისხმებია მაყურებლის თანამონაწილეობა არა როგორც დამკვირვებლის, არამედ სრულუფლებიანი მონაწილის სტატუსში. და ეს შესაძლებელია, თუკი ისინი ერთად ეძებენ ჭეშმარიტებას, ერთად გამოთქვამენ პროტესტს მანკიერი მოვლენების მიმართ. ყველაფერი ის, რასაც ეძებს, რისკენაც ისწრაფვის თეატრი, უნდა გაიაზროს მაყურებელმა. მაშინ მოიშლება ყოველგვარი ბარიერი სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის, შეიქმნება ის ერთსულოვნება, რაც ასე სჭირდებათ ადამიანებს. სწორედ ამიტომ, დაუშვებელია თეატრალური ფორმების სტაგნაცია, მათი მოქცევა ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ ჩარჩოში. სცენა-კოლოფი არ უნდა იყოს თეატრალური ქმედების უალტერნატივო მოედანი. ფორმის ასეთი დაკანონება იწვევს გაუცხოებას, წარმოშობს დაპირისპირებას თეატრში მოღვაწე ხელოვანსა და მის შემფასებელს შორის. თეატრის სულიერი მისია ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ თავშესაქცევი სანახაობა ან რაიმე ბანალური ისტორიის თხრობა სცენიდან.

სწორედ ამიტომ, თეატრის უპირველესი ამოცანაა, არ შეაჩეროს ძიებანი გამომსახველი საშუალებებისა და ახალი თეატრალური ხერხების მიმართულებით. და მაშინ, ადრე თუ გვიან, გამოიძებნება გზა მაყურებელთა გულებისაკენ. ხოლო ამ გზის ერთადერთი მანათობელი შუქურაა ისეთი მხატვრული რეალობა, რომელიც შექმნილია და განმსჭვალულია იდეალის ძიების სულისკვეთებით. ასეთ ვითარებაში თვით იდეალისგან დაშორების ასახვა უკვე გულისხმობს იდეალის ძიებას.

## თავი 5

### თეატრის „გლობალიზაცია“

(თეატრალური ექსპერიმენტის საერთაშორისო ცენტრი (C.I.R.T.) და საერთაშორისო თეატრალური ექსპერიმენტების სტუდია)

1971–1974 წლებში იგი მუშაობას აგრძელებს ამერიკის შეერთებულ შტატებში, 1974 წლიდან კი კვლავ ბრუნდება პარიზში და ხელმძღვანელობს საერთაშორისო თეატრალური ექსპერიმენტების სტუდიას.

აღნიშნულ წლებში მან დასახა უამრავი შემოქმედებითი ამოცანა, რომელთაგან უმნიშვნელოვანესია: თეატრის გლობალიზაცია: „ცენტრში“ და ექსპერიმენტულ სტუდიაში მოიწვიეს სხვადასხვა თეატრალური ტრადიციის (სისტემის) წარმომადგენლები როგორც დასავლეთიდან, ისე აღმოსავლეთიდან. უარყვეს სცენა-კოლოფი, როგორც უალტერნატივო „სათამაშო მოედანი“. თეატრალური ქმედებისათვის გამოიყენეს ნებისმიერი ცარიელი სივრცე. უარყვეს სცენური სიტყვა, როგორც პერსონაჟთა შორის ყოფითი დიალოგის გამართვის და ცხოვრებისეული მონოლოგის წარმოქმნის უალტერნატივო საშუალება. „ცენტრის“ სპექტაკლებში სიტყვა იქცა თეატრალური ინტონაციის გამოხატვის საშუალებად და შეიძინა საკრალური ჟღერადობა. უარყვეს სპექტაკლის ტრადიციული აქსესუარები, ბუტაფორია, რეკვიზიტი, ისტორიული და ყოფითი დეტალები. „ცენტრის“ აქსესუარებმა – ცეცხლი, ჯოხი, ქვები და ა.შ. შეიძინა სიმბოლურ-მისტიკური შინაარსი. უარყვეს ლიტერატურული სიუჟეტი. სპექტაკლის ფაბულა ააგეს ერთ რომელიმე თემატიკაზე – სიყვარული, შური, სიძულვილი, სიხარბე და ა. შ. ორივე სტუდიაში განხორციელდა თეატრის სრული საკრალიზაცია.

ამასთანავე, აღნიშნულ სტუდიებში დიდი ადგილი დაეთმო მოსამზადებელ ეტაპს, რომელსაც ბრუკი შემდეგნაირად აღწერს: „ჩვენ აქ (იგულისხმება თეატრალური კვლევების ცენტრი – მ. მ.) შევიკრიბეთ არა იმისათვის, რომ ვისწავლოთ, არამედ იმისათვის, რათა გადავჩვიოთ, თავიდან მოვიშოროთ შექმნილი უნარები და ავიღოთ ის,

რაც ჰქონდათ თეატრალური ჩვენებისგან თავისუფალ წევრებს ჩვენს სახელოსნოში.

1970–1991 წლების განმავლობაში ბრუკის მიერ აღნიშნული მეთოდოლოგიის გამოყენებით განხორციელდა მრავალი დადგმა, რომელთაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გამოდგა: ტ. ჰიუსის „ორგასტი“ (წარმოადგინეს შირაზის საერთაშორისო ხელოვნების ფესტივალზე. პერსეპოლი, ირანი); სავარჯიშოების და იმპროვიზაციების დემონსტრაცია პ. ჰანდკეს პიესა „კასპარის“ მიხედვით (პარიზი); „ფრინველთა საუბარი“ ატტარას სპარსული პოემის მიხედვით („ცენტრის“ ექსპერიმენტული ნამუშევარი თეატრ „ელ კამპეზინოსთან“ ერთად. აშშ); „იკების შთამომავლობა“ (კ. ტორნბულას წიგნის მიხედვით. თეატრი „ბუფ დიუ ნორი“, პარიზი); ა. ჟარის „უბიუ“ (თეატრი „ბუფ დიუ ნორი“. პარიზი); ა. ჩეხოვის „აღუბლის ბაღი“ (თეატრი „ბუფ დიუ ნორი“. პარიზი); ჟ. ბიზეს „კარმენის ტრაგედია“ (პარიზის ნაციონალურ საოპერო თეატრთან ერთად. თეატრი „ბუფ დიუ ნორი“. პარიზი); ძველინდური პოემა-ეპოსი „მაჰაბჰარატა“ (პ. ბრუკის და ჟ-კ კარერას ინსცენირებით. პრემიერა შედგა ავინიონის ფესტივალზე); „ადამიანი, რომელსაც თავისი ცოლი ფარფლებიან ქუდად მოეჩვენა“ (ო. საქსის წიგნის მიხედვით. თეატრი „ბუფ დიუ ნორი“. პარიზი).

„საკვლევი ცენტრის“ რეპერტუარის უბრალო თვალის გადავლებითაც კი ადვილია კანონზომიერების აღმოჩენა. დასაწყისში „ცენტრის“ მუშაობა აშკარად ატარებდა ექსპერიმენტულ ხასიათს. ა. ჟარის პიესიდან მოყოლებული, ბრუკი ზედიზედ დგამს მსოფლიო კლასიკას. ეს მეტისმეტად საყურადღებო მოვლენაა, რადგან სწორედ კლასიკური ნაწარმოებების სცენური მოდიფიკაცია ბოლომდე ავლენს ბრუკის სარეჟისორო ხედვის თავისებურებებს.

რეჟისორმა, არ არის სავალდებულო, ყველაფერი წინასწარ „იცოდეს“, მაგრამ სავალდებულოა, გარკვეული ჰქონდეს ძიების „ვექტორი“. პირადად ბრუკისთვის ძიება წარმოებს კლასიკური სამკუთხედის ფარგლებში: მსახიობი, პარტნიორი, მაყურებელი. ამასთანავე, იგი სრულიადაც

არ გამორიცხავს ძიების სხვა ფორმებსაც, თვით ამ კლასიკური სამკუთხედის დარღვევის პირობებშიც კი, მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ თეატრის ჩაკეტვა საკუთარ წრებრუნვაში, მისი დასამარების ტოლფასია. ბრუკისთვის თეატრი ერთდროულად არის სიცოცხლის საზრისის, საკუთარი თავის სრულყოფის და მაყურებელზე ზემოქმედების საიდუმლოებათა ძიება. სწორედ ძიებათა იდენტირობამ დააკავშირა იგი გურჯიევის ეზოთერიკასთან. ყველა ინტუიტივისტების მსგავსად, მისთვისაც ურყევია ფორმულა: „მიხვდე – ნიშნავს იგრძნო“.

გიორგი გურჯიევის სწავლებამ, მნიშვნელოვანწილად განაპირობა პიტერ ბრუკის დამოკიდებულება თეატრალური ხელოვნების მიმართ. მაგრამ გურჯიევის სწავლებას გააჩნია კიდევ მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მხარე, რომელიც მთელი სიღრმით გამოიყენა ბრუკმა. ეს არის ადამიანის ფსიქიკის იდუმალი შრეები, რაც საფუძვლად დაედო პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას და მსახიობის პერსონაჟისადმი განწყობის შემუშავებას. რაც მთავარია, ამ სწავლების ბირთვი ბრუკისთვის აღმოჩნდა გზამკვლევი მაყურებლის ფსიქიკის შესასწავლად. მსახიობში, ლიტერატურულ მასალაში, მაყურებელში ბრუკი ეძებს ირაციონალურ საყრდენებს. ამ საყრდენებში, ფსიქოანალიტიკოსების მსგავსად, იგი გამოყოფს ადამიანის ფარულ ლტოლვებს და გაუცნობიერებელ მიდრეკილებებს.

ადამიანის ფსიქიკის არაცნობიერ ველში მიმდინარე ეს პროცესები, ბრუკისაზრით, ხშირად გამოწვეულია ჩაგონებით, რომელიც ინდივიდის მიმართ განსორციელებულია ბავშვობის ასაკში. იგი თვლის, რომ ხელოვნება ეხმარება ადამიანს, მოაწესრიგოს შინაგანი კონფლიქტი და აირჩიოს მისთვის მისაღები და ბედნიერებისაკენ მიმავალი გზა. თავის ხუთგვერდიან ესსეში სახელწოდებით „საიდუმლო განზომილება“

## თავი 6.

### დრამატული ნაპერწკალი

ბრუკის ძალისხმევა მიმართულია „ხარისხის“ მისაღებად. მაგრამ რა განაპირობებს წარმოდგენის ხარისხს? ნუთუ მხოლოდ მსახიობების ორგანული თამაში? ცხადია, თავის პროფესიას დაუფლებული დიდი მსახიობი გადალახავს ნებისმიერ ბარიერს და თავად შექმნის „ხარისხს“. თუმცა, ხომ არსებობს მსახიობისათვის ხელის შემწეობი და ხელის შემშლელი გარემოებანი. რეჟისორის ვალია უზრუნველყოს სამსახიობო შესრულების მაქსიმალური ეფექტი. ხარისხის მისაღწევად აუცილებელია – ცინცხალი, ახალი განცდა, სუფთა, უბიწო სივრცე.

სივრცის „უბიწოებას“ განაპირობებს არა თავისთავად არსებული, არამედ მოვლენასთან მისადაგებული მოქმედების არეალი. ამის უზრუნველყოფა რეჟისორის უპირველესი მოვალეობაა. მაგრამ სივრცის „უბიწოება“ მხოლოდ ნიადაგია, რომელშიც უნდა ჩაინერგოს და შემდგომ აღმოცენდეს სცენური ქმედება. ეს კი ვერ მოხდება შემოქმედებითი აღმაფრენის გარეშე. ძალიან ბევრია დამოკიდებული იმაზე, არის თუ არა ტექსტში ან თამაშში ის ნაპერწკალი, ის აალება, რომელიც გაღვივების შემდეგ, დაძაბულობას სძენს შეკუმშულ, ზედმეტობისგან გაწმენდილ მომენტს. დრამატული მომენტის მხოლოდ შეკუმშვა, მხოლოდ თავმოყრა საკმარისი არ არის. გრძელი პიესის შემოკლებით, მოწყენილობას ვერ ვუშველით. ყველაფერს განსაზღვრავს ნაპერწკალი, ის კი იშვიათი სტუმარია. ეს გვიჩვენებს, თუ რაოდენ არამდგრადი და მომთხოვნია თეატრალური ფორმა: ცხოვრების ეს ნაპერწკალი სცენაზე უნდა სუფევდეს ყოველწამიერად.

მაყურებლის მოწყენა-არმოწყენის კოეფიციენტის გასარკვევად ბრუკი ირჩევს დარბაზის არა ხმაურიან რეაქციას, არამედ სიჩუმის ხარისხს. ყველაზე ამაღლებული ფიქრები და განცდები, მისი ღრმა რწმენით, სწორედ სიჩუმეში იბადება.

თეატრალურ ხელოვნებაში არაფერი ისე არ ფასობს, როგორც გულწრფელი, ნაწარმოების შინაარსიდან

აღმოცენებული ცინცხალი განცდა. იმისათვის რომ გულწრფელი, ცინცხალი განცდა აღმოცენდეს, აუცილებელია მისთვის შესაფერისი ატმოსფეროს შექმნა. ასეთი ატმოსფერო კი იქმნება, პირველ ყოვლისა, სამსახიობო ანსამბლით, ქმედითი ურთიერთობებით პარტნიორებს შორის. სხვა ყოველივე, სცენოგრაფია, მუსიკა, ქორეოგრაფია თუმცა საჭირო და აუცილებელი, მაგრამ მაინც დანამატია და ხელს უწყობს სამსახიობო ანსამბლის სიმწყობრეს. მაგრამ რა წარმოშობს ცინცხალ, გულწრფელ ურთიერთდამოკიდებულებას მსახიობებს შორის? რაღა თქმა უნდა, დრამატული მუხტი, დრამატული ნაპერწკალი, ესოდენ მარტივი და ესოდენ რთულად მოსაპოვებელი თეატრალურ ხელოვნებაში. და რაც უფრო უწყვეტია ასეთი მუხტები, მით უფრო ძლიერია სპექტაკლის მაყურებელზე ზემოქმედების კოეფიციენტი.

თეატრალურ წარმოდგენაში ორგანულობისა და დრამატული მუხტების დეფიციტი მაშინვე აისახება მაყურებლის მოწყენილობაში. მაყურებლის სიჩუმე მრავალნიშნადი მოვლენაა. იგი შეიძლება იყოს მოწყენილობის მომასწავებელიც, რომელსაც მაყურებელი, საზოგადოებრივი ეტიკეტიდან გამომდინარე, საგულდაგულოდ მაღავეს, მაგრამ ზოგჯერ უნებლიეთ ამხელს სავარძელში წრიალით და ხმამაღალი ჩახველებით. მაყურებლის სიჩუმე შესაძლოა გამოწვეული იყოს „შიშველი მეფის“ ეფექტით, როცა მაყურებელი, რეჟისორის ავტორიტეტის გათვალისწინებით, ვერ ბედავს, ღიად დაიწუნოს მისთვის არასასიამოვნო სანახაობა. მაგრამ არსებობს სიჩუმე, ადრული მაყურებლის განსაკუთრებული გულისყურით, სრული ემპათიით სცენაზე მიმდინარე მოვლენების მიმართ. ასეთი სიჩუმე, ისევე როგორც მაყურებელთა დარბაზის ერთობლივი რეაქცია, წარმატების მომასწავებელია და ერთგვარ ბარომეტრულადც გამოდგება.

## თავი 7.

### თეატროლოგების მოსაზრებანი ბრუკის შესახებ

ბრუკის მკვლევართა სია გრძელია, მაგრამ ჩვენ ყურადღება ბ. ნიკოლესკუზე და ქრ. ინესზე შევანერეთ. ვინაიდან ეს ის ავტორებია, რომლებმაც ბრუკის შემოქმედების ძირეულად გამოიკვლიეს. ბასარაბ ნიკოლესკუმ ბრუკის შემოქმედება საბუნებისმეტყველო პოზიციიდან შეაფასა. ეს პოზიცია გვაძლევს პასუხს ზოგიერთ ჯერაც გაუცემელ შეკითხვაზე.

ნარკვევში „პიტერ ბრუკი და ტრადიციული აზრი“ ბ. ნიკოლესკუ გამოთქვამს აზრს, რომ ესთეტიკური რეალობა, სულიერი რეალობა, მეცნიერული რეალობა: თავს იყრიან ერთსა და იმავე ცენტრში, თუმცა, ამასთანავე, რჩებიან შემოფარგლულნი და ერთმანეთისგან მკვეთრად გამოიჯნულნი. თანამედროვე მეცნიერულმა გამოკვლევებმა (კვანტურმაც და სუბკვანტურმაც) აღმოაჩინა ბუნების პარადოქსული და საკვირველი ასპექტები, რომელთა შესახებ ადრე ვარაუდებიც კი არ არსებობდა.

ყოველივე ამან დაახლოვა მეცნიერული აზრი იმასთან, რაც დიდი ხნის წინ ცნობილი იყო ტრადიციისათვის?

შესაძლო დიალოგი მეცნიერებასა და ტრადიციას შორის, ხელოვნებასა და ტრადიციას, მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის უადრესად ნაყოფიერია, შინაარსიანია და პოტენციურად შეუძლია მოგვცეს საშუალებები და მეთოდები ჩვენი სულ უფრო გართულებული სამყაროს შესამეცნებლად.

ნიკოლესკუსაც არ გამორჩა ბრუკის კავშირი გურჯიევის მიერ წამოყენებულ „ადამიანის კონცეფციასთან“. გასამებული სტრუქტურა, რომელიც აგრეთვე აქტიურია თეატრალურ სივრცეში, შეიძლება გამოვლინდეს, თუ გავიზიარებთ გურჯიევის იდეას „ცენტრების“ არსებობის შესახებ ადამიანის ფსიქიკაში. იგი თვლიდა, რომ კაცობრიობა დედამიწაზე მცხოვრებ სხვა ორგანულ არსთაგან განსხვავდება თავისი „სამცენტრულობით“. ფუძეს ქმნის ემოციონალური ცენტრი (სადაც განთავსებულია შემრიგებლური ძალა), დანარჩენი ორი მხარეა –

ინტელექტუალური ცენტრი (სადაც განთავსებულია განმამტკიცებელი ძალა) და ინსტინქტურ-მამოძრავებელი ცენტრი (სადაც განთავსებულია უარყოფელი ძალა). ჰარმონიას წარმოშობს წონასწორობა ამ სამ ცენტრს შორის.

„ადამიანის კონცეფციის“ ასეთი განმარტების შემდეგ, გურჯიევს შემოაქვს ე. წ. „მეოთხე ცენტრის“ იდეა, რამაც უნდა წარმოშვას ეს ჰარმონია. ადამიანში „მეოთხე ცენტრის“ განვითარება თვითანალიზის წყალობით ვითარდება და გულისხმობს სულიერი სრულყოფის ხარისხობრივად განსხვავებულ, განვითარების მაღალ საფეხურს, რაც მიიღწევა ფსიქიკაში თვითნაღრმავებით. ეს იოგასა და სუფიზმის ერთგვარი სინთეზია, სადაც განსორციელებულია რთული შეზავება, ერთი მხრივ, აბსოლუტური განდგომისა (იოგა) და, მეორე მხრივ, ექსტაზის შემწეობით კავშირის დამყარებისა აბსოლუტურ იდეასთან. სწორედ ასეთი „აბსოლუტის“ ძიებამ (ოღონდ თეატრთან მიმართებაში) დააკავშირა პიტერ ბრუკი გურჯიევის ეზოთერიკულ შეხედულებებთან. პირობითად ამას შეიძლება ვუწოდოთ „თეატრალური კვინტესენციის“ ძიებაც. ამასვე გულისხმობს ნიკოლესკუ, როცა წერს: „ცენტრებს შორის ჰარმონია ხელს უწყობს აღქმის ახალი ხარისხის განვითარებას, რაც გამოიხატება „პირდაპირ“, უშუალო აღქმაში, რომელსაც ვეღარ ამახინჯებს ტვინის აქტიური ცენტრი.

იმავე მოსაზრებას გამოთქვამს ი. კაგარლიცკი ნაშრომში „რეჟისორი ბრუკი“. მისი აზრით, ბრუკი შეისწავლის თეატრის კანონებს ცდისა და შეცდომის მეთოდით. მართლაც, მისი ყოველი წარმატებული სპექტაკლი – ნიშნავს ხელოვნების ობიექტური კანონის გამოცნობას, წარუმატებელი – არასწორ ჰიპოთეზას, უარყოფილს ცდის მსვლელობის დროს. ამასთანავე, იგი არ ექებს რაღაც საბოლოო, ამომწურავ, ყველა თეატრალურ მოვლენასთან მისადაგებულ ხელოვნების კანონს.

ბრუკის თეატრალური კრედოს გასაშიფრად აუცილებელია იმის გათვალისწინება, რომ თეატრს იგი



არ განიხილავს ერთ რომელიმე ჰიპოსტასში. ყოველივე ის, რასაც ახლავს სცენური სიცოცხლე, მისთვის მისაღებია როგორც თეატრალური ფორმა. ამიტომაც, რომ თეატრს ყოფს არა სკოლებისა და მიმდინარეობების, არამედ ცოცხალ და არაცოცხალ თეატრებად. ბრუკი ვერ ხედავს წყალგამკვეთს თვით ისეთ პოლარულ მხატვრულ ტენდენციებშიც კი, როგორებიცაა არტოსა და ბრესტის თეატრალური პრინციპები. ბრესტისეული „გაუცხოება“ ჩვეულებრივ განიხილება როგორც რაღაც მკვეთრად დაპირისპირებული არტოს თეატრთან თავისი უშუალო, ძლიერი, სუბიექტურობით შეფერადებული შთაბეჭდილებებით. ბრუკს არასოდეს გაუზიარებია ეს აზრი. ის თვლიდა, რომ თეატრი – ცხოვრების მაგვარად, შთაბეჭდილებათა და მოსაზრებათა, შეცდომათა და მოულოდნელ განჭვრეტათა განუწყვეტელი კონფლიქტია, რომლებიც უპირისპირდებიან ერთმანეთს, მაგრამ ამასთანავე განუყოფელი არიან. ქრ. ინესს კი ბრუკი ავანგარდისტად მიაჩნია. რაშიც მთლიანად ვეთანხმები. მითოსთან მიბრუნებით ბრუკი პოულობს ახალ შესაძლებლობებს, სპექტაკლის დადგმისთვის. ის უღრმავდება ტექსტს, ლინგვისტურ ექსპერიმენტებს ატარებს, რაც ძლიერ რთულია, მაგრამ პიტერის რეჟისორული ძიებებისთვის აუცილებელი. ამ ლინგვისტურმა ექსპერიმენტების შედეგია „ორგასტის“ წარმოდგენა პერსეპოლის ფესტივალზე 1971 წელს.

## დასკვნა

პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი მიზნად ისახავს თეატრის მეტაფიზიკური არსის გამოვლენას. ასეთი არსის გამოსაგლენად კი აუცილებელია თეატრალური ქმედების მეტაენის პოვნა. ეს სრულიადაც არ ნიშნავს თეატრში ლიტერატურული საწყისის, პიესის ტექსტის უარყოფას, მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ მისი აზრით, მეტაფიზიკურ თეატრში სიტყვა არის არა მხოლოდ მხატვრული სამკაული ან მოქმედების იარაღი, არამედ საკრალური მნიშვნელობის ფენომენიც.

ბუნებრივია, რომ თეატრის არსის კვლევა შეუძლებელი იქნებოდა მისი გენეზისის გააზრების გარეშე. მაგრამ ბრუკისთვის თეატრის ისტორიული განვითარების გააზრება არ არის საკუთრივ რაციონალური პროცესი. უფრო მეტიც, თავად კვლევის პროცესში იგი უპირატესობას ანიჭებს ინტუიციას, მოვლენის ინსტინქტურ ხედვას. იგი თვლის, რომ მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი თეატრის ჩასახვასა და განვითარებაში მიმალული წესრიგის აღმოჩენა. მისი აზრით, სწორედ აქ არის განთავსებული თეატრის მეტაენა, მისი უცვლელი სიდიდე. მაგრამ ბრუკისთვის თეატრის მეტაენის ძიება სულაც არ ნიშნავს ისტორიული განვითარების უარყოფას. მისი ღრმა რწმენით (რაც მან დაადასტურა კიდევ თავისი პრაქტიკით), თეატრი შედგება უცვლელი და ცვლადი ფასეულობებისაგან. მათი სინთეზია ის იდეალი, რისკენაც უნდა ისწრაფვოდეს თანამედროვე თეატრი. თუმცა, უპირატესობა, ცხადია, ენიჭება უცვლელ სიდიდეებს. ეს კი მისთვის ნიშნავს ისეთი ირაციონალური იმპულსების გამოსხივებას სცენიდან, რაც დაამყარებს უმჭიდროეს კავშირს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.

ხშირ შემთხვევაში, ბრუკის თეორიული ნააზრვეის არასწორი ინტერპრეტაციის გამო, ირაციონალური სცენური იმპულსების ძიება გაიგივებულია ფაბულის, სიუჟეტის უარყოფასთან. ბრუკისთვის თეატრი ნამდვილად არის ის ადგილი, სადაც ყვებიან ისტორიას და სადაც მსახიობები ერთობლივად უამბობენ მაყურებელს ცხოვრების ერთ ან რამდენიმე მნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ. მაგრამ თხრობაც არის და თხრობაც. ბრუკის აზრით, იმისათვის, რომ თეატრალური „თხრობა“ შედგეს, აუცილებელია ამბის ქსოვილის სრული განცდა და მასში განზავება. მსახიობმა „სხეულით“ (და არა გონებით) უნდა უპასუხოს პიესაში ასახულ მოვლენებს, მხოლოდ ამ შემთხვევაში წარმოიშობა სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის დამაკავშირებელი უხილავი საკრალური ძაფები.

არაერთხელ განვიხილეთ „ხარისხის“ საკითხი, რადგან ბრუკის თეორიულ ნააზრვეში მას საკვანძო მნიშვნელობა

აქვს. ბრუკის აზრით, იმისათვის, რომ მაყურებელში აღვძრათ საკრალური განცდები, საჭიროა მსახიობმა თავად იგრძნოს მოვლენის მნიშვნელობა, თავად აიყვანოს იგი სასურველ ხარისხში. ბრუკი თვლის, რომ იმისდა მიხედვით, თუ რას და რა სახით ვანიჭებთ მნიშვნელობას, წარმოიშობა ახალი ფსიქოლოგიური სიბრტყე „ხარისხის“ სახით. იგი თვლის, რომ ამის გარეშე თეატრალური ქმედება მოკლებულია ყოველგვარ მიმზიდველობას და არ შეუძლია ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე. ამასთანავე, რაკი ნებისმიერი აქტი თეატრში ხორციელდება „აქ და ახლავე“, აუცილებელია, რომ „ხარისხის“ შეგრძნება მაყურებელს გაუჩნდეს წარმოდგენის დაწყებისთანავე, გაყვეს მას მთელი სპექტაკლის განმავლობაში და მის თანამგზავრად იქცეს წარმოდგენის დამთავრების შემდგომაც. აი მაშინ კი, ბრუკის აზრით, თეატრი გადაიქცევა შეუცვლელ ადგილად, ადამიანების უპირველეს მოთხოვნილებად.

არცთუ იშვიათად კამათობენ იმის შესახებ, არის თუ არა მისტიკური ბრუკის შეხედულებანი თეატრის შესახებ. თავად ბრუკს ნაკლებად აინტერესებს საკუთარი ხედვის ფილოსოფიური მხარე. იგი პრაქტიკოსია და აინტერესებს შედეგი. შედეგებმა კი იგი სწორედ ასეთ დასკვნებამდე მიიყვანა.

საკმარისია, თვალი გადავაგვლოთ ბრუკის შემოქმედებას და ასევე მის თეორიულ ნაშრომებს, რომ თავისთავად მწიფდება დასკვნა – ყველგან და ყველაფერში იგი მიისწრაფვის პოლარული დებულებების სინთეზისაკენ. და რომ ასეთი სინთეზი შესაძლებელია, მან დაამტკიცა თავისი სარეჟისორო პრაქტიკით.

თეატრალური პროცესის დინამიკა, პოლარული მხატვრული ხერხების სინთეზი, მოვლენის ხარისხში აყვანის უნარი, წვდომა და ყოფნა – აი, ის შემადგენელი ნაწილები, რომელთაგანაც შედგება პიტერ ბრუკის სარეჟისორო მეთოდიკა. ეს არის მწყობრი სისტემა, რომელსაც მომავალი თაობებისათვის გზის გაკვლევის უნარი შესწევს.



**Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University**

**Marika Mamatsashvili**

# **Directing researches of Peter Brook**

**General description of the work**

**Presented for doctor's degree**

**Tbilisi 0108, Georgia**

**27 June  
2014**

**Thesis advisor:**

**Tamar Bokuchava**, Doctor of Arts, Professor

**Reviewers:**

**Nodar Gurabanidze**, Doctor of Arts, Professor

**Marina Kharatishvili**, Doctor of Arts, Professor

**Jack Hrkach**, Ph.D. Professor Emeritus Department of Theatre Arts  
Ithaca College NY

## Content

General description of the theme .....	40
The aim, subject and methods of the research .....	41
The main results and scientific novelties .....	43
Structure of the Work .....	45
The summary of the work .....	45
Introduction .....	45
Chapter 1. The Director's Beliefs .....	48
Chapter 2. Brook and Shakespeare .....	49
Chapter 3. The typology of Brook's theatre (Brook's creative practice in theoretical perspective) .....	51
Chapter 4. Rehearsal, Actors, Spectators .....	53
Chapter 5. "Globalization" of theatre (International Centre for Theatre Research (C.I.R.T.) and International Studio of Theatrical Experiments) .....	56
Chapter 6. Dramatic Spark .....	58
Chapter 7. Theatrologists's opinion about Brook .....	59
Conclusion .....	61

## **General description of the theme**

Peter Brook's creative work is distinguished by a spirit of searching. He is one of the most significant directors of second half of XX century. The director's interest towards the kinetic visual art is extremely wide. He is simultaneously a theatre, film and opera director. His researches are not limited to area of one art branch and at the same time they cover cultural and psychological aspects.

Peter Brook is persistently looking for invariable values in art as well as in everyday life. He is not content with just a statement of his own observations. This explains his broadest erudition in the field of theatre, which is reflected in his theoretical writings.

The peculiarity of Brook's creative work is that he has not only shared the world theatre experience, but displayed it in a new way in his own works. He put even science at the service of art. That's why Brook is a director as well as a scientist. He is not only a practicing director, but also a tireless researcher of his own creative work as well as all theatre.

And yet, what is the topicality of Peter Brook's directorial researches: Peter Brook's creative work covers two thirds of XX century and continues in XXI century. All this time he has been meeting and still meets the requirements of the epoch and often passes ahead of it.

In the beginning of XX century, after World War I, English theatre turned its back upon William Shakespeare's dramaturgy. It was just Peter Brook who returned Shakespeare to British stage. And what is more, Shakespeare became the center of Brook's world. Brook uses global experience in order to draw a man closer to the absolute through art, science, esotericism.

If we consider his researches and practical works, it becomes obvious that Brook is an anthropologist of theatre. For him it is important to search metaphysical essence of theatre.

And finally, Peter Brook is a literary man who in his books scientifically explains essence and purpose of theatre.



## **The aim, subject and methods of the research**

During the work on the theme I used works, articles and researches of Gordon Craig, Michael Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Christopher Innes, Basarab Nicolescu, Alexey Bartoshevich, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, George Gurdjieff, etc. I analyzed the concepts that define trends of theatre in general, and in particular in Peter Brook's creative work. Based on this, I tried to identify how important are Peter Brook's theatrical studies for performing arts.

Coming from the objectives of the study the tasks were defined on the basis of which they would be implemented stage-by-stage. For this were selected the following methods: **characteristic, content analysis, historical-typological, inductive-deductive methods:**

1. **Characteristic method** - to determine the identity of the research material, creative work of the director is considered in the view of European trends, art tendencies, etc. I have considered the general directorial trends of late XIX and early XX century. From theatrical trends of XX century **search of theatre genesis** turned to be the main one for Peter Brook, that makes his conclusions universal not only on European but on the world scale. In this respect, he is directly related to the researches of Antonin Artaud in theatrical arts, but unlike Artaud he seeks and finds ways of applying theoretical findings to practice. All this creates a very interesting panorama of his activities, and one might say that in this respect Brook has no equal among the theatrical figures of the second half of XX century.

2. **Content analysis method** – during work on the topic I have used and analyzed literary works of Brook, namely: “The Empty Space”, “Threads of Time”, “The Shifting Point”, “There Are No Secrets”, two lectures on Shakespeare.

3. **Historical-typological method** - I made a periodization of Peter Brook's creative work: first period – 1942-1960; second period – 1960-1970; third period – from 1970 to present day.

The first period covers the performances staged in Birmingham theatre and work in Shakespeare Memorial Theatre “Stratford Upon Avon”. The most remarkable performances of this period are “Romeo and Juliet” and “Hamlet”.

The second period refers to 1961 when Shakespeare Memorial Theatre was renamed to the Royal Theatre and announced as the National Theatre. “King Lear” was staged which reflected Peter Brook’s program, platform and trend. It was after “King Lear” that Brook became a director of a global scale. Under influence of existential ideas the director created a picture of an empty inhuman world in this performance. For the performance design he used dirty gray canvas and rusty panels. To the same period belongs “A Midsummer Night’s Dream”, but here Brook uses a completely different manner: The performance was a magical spectacle with flashy, colorful costumes and actors standing head over heels. In 1963 Brook began to experiment on the basis of Artaud’s “Theatre of Cruelty” that was culminated by “Marat/Sade” according to P. Weiss’s play.

The third period occupies one of the important places in the list of Brook’s directorial searches. In 1968 he established International Centre for Theatre Research in Paris at the invitation of Jean-Louis Barrault.

In 1971-1974 Peter Brook continues to work in USA, and from 1974 he returns to Paris and heads the international studio of theatrical experiments. During these years he has put a lot of performances, including Georges Bizet’s opera “Carmen”, 80-minute play reduced to a chamber play and Anton Chekhov’s “The Cherry Orchard”. Over the years Brook was a follower of the mystical teachings of G. Gurdjieff. Under the influence of this teaching he staged the Persian poem of XII century “The Conference of the Birds”, and in 1984 in the repertoire there appeared a pearl of the Indian epic “Mahabharata”.

It was just in these years that Brook planned and implemented the main creative task - globalization of theatre.

**4. Inductive-deductive method** – In the work I have considered Brook’s plays such as: “King Lear”, “Marat/Sade”, “The Conference of the Birds”, “Mahabharata”, “Carmen”. These performances confirm the aspirations and searches of Brook as anthropologist of theatre. Applying the inductive method, by considering specific performances I was able to confirm Brook’s interdisciplinary approach to the art. The deductive method helped me to analyze the basic artistic processes occurring at the end of XIX century and in XX century and

the esoteric teachings of Gurdjieff. Thus it became clear how Brook's thoughts about the performing arts appear, which were reflected in his practical work.

### **The main results and scientific novelties**

Despite the fact that there is great number of researches, articles and works about Brook, up to now no fundamental study of his work has been implemented in Georgia. Thus, researchers and art lovers will have the opportunity to get acquainted with the work and thoughts of the great director in Georgian language.

The main novelty of the work is direction of scientific research towards a new perspective and a new interdisciplinary approach to the study material. This resulted in search of ritual-mystical foundations of world theatre process in recent history and their interpretation-understanding in a new light

During my research I tried to consider Brook's directorial searches within a wide range of artistic and cultural process; coordinate conceptual and spontaneous aspects of the globalization process; and think over creative way of Peter Brook in the context of theatrical avant-garde.

Besides practical work Brook created significant, specific recommendations for solving some difficult artistic problems in the process of creation of a performance. At the same time most important thing in his researches is search of **metaphysical essence of theatre** that equally considers theatrical art of all times and peoples.

Brook's theoretical works became the subject of an independent study and it is quite natural. Although he had not received systematic education in theatre field, he analyzed the main theatrical trends of XX century with scientific depth, the most important of which turned to be **search of genesis of theatre** not only in Europe but in the world, which makes his findings universal.

For Brook arts and theatre is universal means of perception of the absolute and a human's self-knowledge, which arises during theatrical communication. For him theatrical communication between actors and audience is an exchange of energy. Brook gives special attention to studying secrets of art and issue of partnership on a stage. We may

convey his communication scheme as follows: actor – actor – partner – spectator. This interrelation has become an arena where you can combine all the measurements in one life focus, as any act in the theatre is performed “**here and now**”.

Brooke gave considerable space to study secrets of actor’s skills. He raised traditional triangle - actor, partner, spectator – to a quite new level and equalized their interrelation to an **existential, esoteric act**. He called the momentary flash when the hall is bond in complete unanimity, the biggest theatrical value, and the way leading to it he called a special “quality”. This quality emerges only when spectators are in the hall.

On the whole the theme of “quality” plays a key role in Brook’s theoretical ideas. He pays special attention to this issue in his theoretical thoughts and gives great importance to it during the creative work.

Brook’s interest towards irrational scenic moments arising during theatrical communication is obvious. He talks about the **fleeting moment** that follows the spectator forever and gives him a unique opportunity to perceive himself. It can be called an existential second or duende, but in essence they are one and the same phenomenon.

Especially noteworthy is the fact that in achieving universal communication and perception for Brook the principal thing is an actor, and not pure directorial methods. He tries to open communication skills of an actor at most by developing his intuition and creating specific energy field. For him, the “quality” depends on the willingness of an actor to master the condition, perform an irrational act of relationship. This is not a transformation into the role in the traditional sense, neither search for forms of expression. This act is much more complicated. **An actor must be able to pass through his body content of literary original, its “preaching” idea.** This is kind of an abstraction, but connected with reality.

In conclusion, it should be noted that the main novelty of this work is that I have analyzed the latest global theatrical processes on the basis of creative work and ideas of Peter Brook.

## **Structure of the Work**

The work consists of six chapters, an introduction and a conclusion. The work is accompanied by a list of references.

The main part of the thesis consists of 181 typed pages.

## **The summary of the work**

### **Introduction**

Since the last decade of XIX century new trends appear in theatrical process. Two major artistic directions are established: naturalistic and symbolic-irrational. The second is opposed to the first and by means of mental unification and return to rituals begins to study the ways of creating a new artistic reality. Direction is advanced in theatre and it assumes the role of mediator between theatrical arts and public.

During these researches a new direction in art shows up – modernism. The main task of modernism is special perception of the environment, penetration not only in a man's consciousness, but unconscious, explanation of forms of memory. Conveyance of a stream of human consciousness – this became the main characteristic of modernists' work. They seek to capture and place in one focus movement of thoughts, impressions and feelings of a man, his past, present and possible future.

By 1930 the first wave of modernist experiments gradually weakens in western theatre. It is replaced by traditional, realistic performances. Only few playwrights - Luigi Pirandello (Italy), Thornton Wilder (USA), Jean Cocteau (France) –acquire considerable reputation by plays, which can really be called modernist. The main works of Brecht and Artaud's theoretical writings have appeared in 30s, but acquired the appropriate value only in 50s – just when the second wave of modernism emerged. This period coincides with success of Peter Brook as a theatre director.

The second half of XX century is full of different political, social and cultural events. Diversity of understanding and perception of conflicting, incompatible forms and contents, imputing to them a new value, the paradoxical nature of social and cultural life was clearly reflected in a new direction, called postmodernism.

Brook's first steps in theatre arena coincided with the last era of

heyday of modernism, its last stage. Naturally since the beginning Brook's researches were directed towards understanding the foundations of modernism. Such aspiration was not the result of realities of modern English theatre. Quite the contrary, English theatre, considering conservatism of the country, comes under the influence of modernism least of all. Despite this, the performance of Ch. Marlowe's "Doctor Faustus" realized by 17-year old Brook in the Torch Theatre in London was distinguished by its original vision and concept.

We may boldly talk about Brook's connection with Brecht's theatrical aesthetics. He did not share Brecht's views about spectators' indifferent, distant attitude towards events. Nevertheless, he borrowed a lot of Brecht's theoretical postulates, such as comprehension of events in a historical context, non-canonical forms of grotesque expression of characters. Like Brecht, Brook chose theatrical conventionality as universal language of scenic facial expression. He partially shared alienation effect, though only in the field of intellectual understanding of a personage. On the other hand, Brook does not agree with Brecht's theory of dissociation of a spectator and a personage and believes that empathy is the most effective means of theatre. Unlike Brecht, Brook is interested in a man not in social, but in general psychological, philosophical aspect. In this respect, there is more difference than similarity between Brook and Brecht. Perhaps this explains the fact that he did not put any play by Brecht. (The exception is the performance staged in 1995 on the texts by Brecht, Artaud, Craig, Meyerhold, Stanislavski – "Qui est là".) Despite such inward contradiction Brook borrowed from Brecht lots of things. Especially valuable to him appeared to be the theory and practice of "a playing actor."

Influence of Brecht's theatrical aesthetics revealed in Brook's play "Marat/Sade", staged by him in 60s. According to this play later he created a very interesting film version. Brooke himself admits that **"Marat/Sade" could not be created before Brecht**. Peter Weiss devised the play "Marat/Sade" at different levels of alienation: Events of the French Revolution can be perceived in conformity, as the play is represented by crazy people. Their behavior, in its turn, is dubious, because their director is Marquis de Sade!

Brook is rightly considered one of the first apologists of

postmodernism. He found a key for a so-called “tired”, “entropic” (uncertain) era, where according to existentialists, eschatological mood prevails. Brook also applies a method of aesthetic mutation, but does not share the principle of eclectic mix of styles. **His performances are always based on the “rule of united play”**, monolithic nature of artistic expression.

Specificity of postmodern aesthetics implies non-classical understanding of classical traditions. Brook already openly takes this path. He moves away from the classics, but avoids conflict with it and tries to adapt it to new theoretical principles.

Postmodern aesthetics is essentially anti-systemic, adogmatic phenomenon, standing beyond the conceptual schema. Its main character is a labyrinth. This is followed by orientation on assonance, asymmetry. Sublime is replaced by surprising and tragic by paradoxical. The central place is given to comicality in its ironic hypostasis.

Thus, based on the genesis of the theatre, Brook’s creative aspirations were identified by searching the metaphysical essence of drama. It certainly implied discovery by instinct of a hidden order in diversity of theatre.

A collective narration declared by Brook and then implemented in practice, of course meant the union of theatre schools and directions. But the main thing here was implementation of existential, esoteric acts in theatre that could be achieved by rhythmic ordering of an actor’s body, voice, movement in space and pause. That is what Brook means when talking about momentary flash appeared from nothing.

Brook’s observations on exchange and interrelationship of energies in theatre are extremely interesting. This is a prerequisite for search of theatrical quintessence that should lead us to the ancient principles of sacred theatre. That’s why cooperation of scientific findings and esotericism is necessary. Brook sees no verge between these two disciplines. That’s why he shares the idea that already became a truism in the theatre - to understand means to feel.

## Chapter 1.

### The Director's Beliefs

All the creative biography of Brook shows that he never gave himself the right of the slightest relaxation. Although he was led to the theatre because of love to cinema (this step has been compulsory for him, and he openly admits this in his writings.), it was just theatre that became a source of his endless experiments. Moreover, his directorial vision, style of working with actors, the specificity of mastering a stage space, methods and ways conveying literary material, means of establishing contact with spectators, all this was established in the theatre.

All this formed Peter Brook's directorial beliefs, his credo in dramatic and opera theatre as well as in cinematography. But for him the director's work was more than what may be got from staging a performance or shooting a movie. Directing became for him searching of meaning of life, existence. So it did not matter in what area would be conducting these searches. The main thing was the searching process. Here he found such "values" the purpose of which is study of theatre genesis and finding universal theatrical language.

One of these values became **the rhythm**, once and for all recognized as axis of dramatic arts yet by Aristotle in his brilliant "Poetics".

The second "value" acknowledged by him is the concept "**here and now**", which became a constant concomitant of his creative work. According to Brook, the action in the theatre requires constant, continuous pulsation. Because of this success is momentary. The sum of these momentary successes creates an overall impression, evaluation criterion. Therefore it is necessary that all the flashes in the play are implemented "here and now".

The third "value" is **placement of action in time and space**, ways and means of its distribution. This theatrical phenomenon is for him the irrefutable truth and his opinion has never changed about that. Brook strongly believes that nothing has meaning in theatre without transforming the scenic actions into the movement language.

The fourth "value" in Brook's creative work may be named his special attitude to scenography. It is not accidental that he named his main book "**Empty Space**". His first steps in the theatre are connected



with just filling such spaces.

The main motive of Brook's directing is fighting with boredom. For him, **boredom is a monster in the theatre, and defeat of this monster means victory of the performance.** Brook is far from the idea that defeat of boredom may be gained by strengthening external effects, growth of tempo and rhythm, dynamics of movement. Yet in the beginning of his directorial career he comes to the conclusion that **only dramatic charge can fascinate a spectator** and give him unforgettable moments of theatrical experience. Here he poses the problem of energy release that least depends on external movements on the stage. That's why he said that "energy and restlessness are not the same thing".

**The only value of a theatrical performance is people who created it.** This postulate belongs to Brook. It implies necessity of mutual cooperation. Craig's theory of "super-marionette" is alien to him, where the actors are only performers of a director's design. Brooke turned relations of actors into a source of exchange of creative energy, resulting into the main value in theatre – creative atmosphere. In his opinion, such atmosphere may be created only by sincere joint creative work. He began to think out loud. For Brooke it acquired a deep meaning. Rehearsals have taught him that it is possible to think out loud together. And it is much more productive than making decisions alone.

Recognition of rhythm as a source of theatrical activity, creation of instantaneousness by motto "here and now", unification of different times and spaces - that is in Brook's opinion a weapon to defeat the monster of boredom. Collective co-creation, where a director, a set designer, a musician and a performer are imbued with one aspiration, reaching spiritual depths of characters - that's what according to Brook creates dramatic charge.

## **Chapter 2**

### **Brook and Shakespeare**

If we consider the fact that Brook staged about 90 performances, one third of which are created by Shakespeare's plays, it is not hard to guess how important was for the director solution of works of this

playwright, passing new versions of the plays to spectators.

Brooke returned Shakespeare to British stage. In early XX century, after World War I, English theatre turned away from his own playwright. Staging Shakespeare was considered even as bad taste, was regarded as unprofitable, unfashionable.

In 1947 Brook staged “Romeo and Juliet” in the Royal Shakespeare Theatre. The vanguard solution of the play caused a big stir in modern theatre-goers. It was quite a sensation in British theatre circles. The performance became the subject of dispute and controversy for British critics. The main thing happened, Shakespeare as a dramatist became relevant again for England.

In 1961 “King Lear” was staged in the National Theatre, where Brook’s program, platform and direction were reflected. Just after “King Lear” Brook became a director of global scale.

During staging “King Lear” Peter Brook conducted some preliminary work. The concept was developed: while staging “Romeo and Juliet” and other plays of Shakespeare Brook entirely relied on emotions, in case of “King Lear” he did not give himself the right to act only by emotions... Besides the fact that he had been thinking over the ways and forms of the play for a long time, he has been look for a performer of Lear’s role for long time as well. Finally he chose Paul Scofield. Scofield’s debut took place in 1944 in Birmingham. Since then he was considered as a refined performer of classical repertoire. He did not declare the text, but offered spectators deep intellectual interpretation. Brook was not mistaken. Tandem of Scofield and Brook was realized. The world theatre got another unforgettable masterpiece.

The tragedy presented a wretched world where one could see no way out. It was a performance that left a sense of hopelessness in the audience and at the same time gave a spark of hope. And yet what was this hope about? – In full knowledge of human nature ... That there does not exist just good and evil. There are no righteous and guilty personages in Brook’s “King Lear”. Here, reasoning from their own point of view, each of them is both righteous and guilty, as each of them brought his share of evil in the world. In this performance we are in fact dealing with “moral neutrality”. However, while Brook did not

blame the personages, he becomes a ruthless judge of the whole world, in which they live. Brook's radical vision in scenic interpretation of "King Lear" was expressed not only in new conceptual understanding of the tragedy, but in the form and visual-spectacular solution of the performance.

Shakespeare's world can not be fit within a single theatre system. The same can be said about Brook. He does not submit to any theatre system either (despite the fact that in his performances synthesis of many styles and schools is achieved).

### Chapter 3

#### The typology of Brook's theatre

#### Brook's creative practice in theoretical perspective

In his famous book Brooke divides theatre in three kinds: **deadly, holy, rough**. At first glance it may seem that he offers a theoretical scheme-model of the theatre. But actually, if we observe his work in theatre, we will see that this is a program of work on a performance, a certain methodology that can not be avoided by any director. Attempts to classify the theatre are not a novelty, but the types of theatre differentiated by Brook are not only theoretical generalization, but practical recommendations.

He begins to discuss about the "deadly theatre" not with description of similar theatres (which is expected in a theoretical work), but talks about the means of its revival. For him is it important that in a living theatre each day the rehearsals should start with putting yesterday's discoveries to the test, as there is no assurance that true understanding of a play is reached. But the Deadly Theatre approaches the classics from the viewpoint that somewhere, someone has found out and defined how the play should be done. Thus appears a problem which is obscurely name as a problem of style.

In Brook's opinion all works of art have their own style. Each epoch has its own style as well. **But as soon as a creative team tries to state one or another style it passes a death sentence on itself.**

In Brook's consideration there are several notable theses which have a close connection with each other:

1. Rehearsal is an attempt of true understanding of a play;

2. It is necessary to fight against stereotypes;
3. Style is a constantly changing phenomenon.

All this can be summarized as follows: **the desire of true understanding of a play destroys stereotypes that leads to stylistic changes.**

Brook's words "all works of art have their own style" bring some vagueness. But this vagueness disappears when in these words we imply "nature of feelings" of a play. Indeed, high-quality plays first of all differ from each other by nature feelings. But observance of nature of feelings of course does not mean preservation of stereotypes, as in every age attitude towards "nature of feelings" change. Peter Brooke wants to say just this.

In the list of the theatrical scheme-models Brook named one of the directions "holy", 'sacred". This is a Latin word (*sacer, sacris*) and means holy, a mystical ritual associated with some religious cult. Later he gives us his own vision-definition of the word in connection with a theatre. He calls sacred for the purpose of abridgement. It should be called a theater where the **invisible becomes visible**.

Brook gives a theatre mystical significance. He does not say directly that theatre should affect spectators unconscious; neither he says that a theater should connect spectators with the other world. "The invisible becomes visible" – in this formula are already given both psychological effects I named.

In Brook's whole idea it is clearly seen nostalgia for the ritual theater. He wants to return theater its original meaning, though he clearly sees the difficulty of this task. He thinks that modern theater, with its limited resources, has less opportunity to become sacred. Of course, now as before, performances should have a ritual character. But if a director wants to enrich our lives, rituals should acquire appropriate forms. Finding these forms is difficult, and no conferences and revolutions will help to get them.

Brook partly identifies the "rough theatre" with sacred theatre. If the sacred theater is a pursuit for invisible realized by visible, then the rough theatre is also a serious blow to the ideals which lost value. Both of them have a strong need to have audience. Both have an endless reserve of energy of various kinds. But both end up creating

zones, and each of them is enclosed in its way. If in sacred theater prayer sounds more real than swearing, it is quite opposite in the rough theater. Swearing and foul language are acceptable here, but prayer sounds comical. It seems that rude theater does not have a style, given conditions, has no borders - but in fact it has all of them – the first, the second and the third one.

In Brook's thinking it is clearly visible an object about which he constantly thinks. First of all it is a theater of open satire and banal comedy. At the same time, of course it does not imply the so-called high comedy. On the contrary, Brook implies Atellans, histrions, strolling troupes of all times and nations, fair and boulevard theaters. He repeats the well-known thesis that **comedy shows how and to what extent people are drawn away from the ideal**. Of course he attributes these theaters to a number of live theatres.

In the same category he considers the notion introduced by Brecht – “alienation effect”, as well as happening. For him both belong to the rough theater and serve to revival of the theater.

## Chapter 4

### Rehearsal, Actors, Spectators

Brook is strongly against pre-designed schemes and thinks that **a play should be born in a course of joint work with actors**.

Joint play – this is a process that brings a certain results, such as trust, friendship, relationship with ease. Even during an audition we should play something to create a light atmosphere.

An actor's perception becomes a “searchlight” of a director's perception and he moves forward or clearly realizes that he could not still discover anything valuable.

In the process of preparation of a role Brook tries to seize the moment when the actor is ready to carry out an act of transformation, and the director is ready to create a mental metaphor, to bring together an ensemble, to give a play a unified sound. In other words here he also addresses the inner voice, intuition, hidden layers of creativity.

Brook considers unacceptable to repeat a style found once in following performances. In his opinion, the style, as well as other theater components should be produced in the process of working on

a performance. Each new performance is a new blank page, a new “empty space”, and it should be filled with a theatrical text unexpected to all.

And what leads us to such a novelty? First of all understanding of “a nature of feeling” of a play. This is also a process of turning the invisible into the visible and a key role here is given also to creative mood. To comprehend the invisible desire of a playwright, mentality of personages and impulses of action - means to grasp the “nature of feelings” of a play. From here there’s only one step towards the birth of form and style.

Yes, theater is constantly moving, changing form of art and it changes according to challenges required by time and epoch. But there are invariable values of a theater, essence of a theater, artistic foundation, which should not be reconsidered regarding time and epoch. And if someone wants to reject its constant value, he certainly will get to a deadly theater.

In acting art, as in all other forms of creativity, Brook gives preference to intuition, the unconscious, irrational impulses of creativity. At this time everything may become an impulse, even an insignificant detail.

Finding a thread on which every word and action of the personage will be built – that’s what Brook reckons as the most important moment in acting art. This is the basis of organic action on the stage. And this is what Brook regards as the main value of the theatre.

Brook is categorically against pre-designed schemes not only in directing, but also with respect to the artistic image, and for him it is a matter of principle. He considers unacceptable disclosure of directorial visions in the process of scenic creation, since this approach does not ignite an actor’s energy, but rather suppresses it.

In Brook’s opinion a theatre is a field of exchange of energies and here the same role is given to an actor, a director and a spectator. Only under such conditions reunion of thoughts and feelings is possible. Therefore for him a theater is a continuous process of creativity.

Brook pays great attention to procedures of actors’ preparation. He totally conceives and envisages the experience of predecessors. His book “The Empty Space” pays great attention to actors’ mentality

and body training.

Actors' training is the main thing for Brook. It's the only way to establish complicated psycho- technique of an actor. But this is only the beginning. The most difficult "split" awaits actors ahead. Theatre is perhaps one of the most complex arts, as it should unite absolutely harmoniously three components: an actor with his inner life, his partners and spectators.

For Brook possibility of playing a hero on a stage is questionable. It's a common idea that heroes, as positive characters, are mostly weak and sentimental, or dry and uninteresting. But when villains enter the scene, the action becomes more dynamic and attractive. **During true feeling unsolved mixture of real and fictional persons arises, whom we perceive simultaneously.**

In order to bring back its original state to the theatre, first of all the process of joint creativity should be recovered. A playwright, a director and actors in complete unanimity, together create a performance where spectators are not just observers, but full participants. And this is possible if they seek the truth together, protest together against the perverse events. A spectator should comprehend all that theater seeks and aspires. Then barriers between the stage and the auditorium will break down, and unanimity will be created, that is so necessary for people. That is why stagnation of theatrical forms, putting them into once and for all established frames is unacceptable. A stage-box should not be an uncontested field of theatrical action. Such fixed forms lead to alienation, create contradiction between an artist in the theater and his estimator. Spiritual mission of a theater is much more than just an entertaining show or narration of a banal story from a stage.

That's why the first task of a theater is to not cease searching of expressive means and new theatrical ways. And then, sooner or later, a way to hearts of spectators will be found. And the only beacon of this way is such artistic reality that is created and designed in order to find an ideal. In such circumstances, separation from the ideal already implies search of the ideal.

## **Chapter 5**

### **“Globalization” of theatre**

#### **(International Centre for Theatre Research (C.I.R.T.) and International Studio of Theatrical Experiments)**

In 1971-1974 he continues to work in the United States, and in 1974 returns to Paris and heads the international studio of theatrical experiments.

During these years he had planned many creative tasks the most significant of which is globalization of theatre. They invited in the Center and experimental studio representatives of different theatrical traditions (systems) from the west as well as from the east. They refuse a stage-box as the only “playing field” for theatrical actions. They used any empty space, abandoned a scenic word as uncontested means of monologues and everyday dialogues between personages. In performances of the Center the word became means of expressing theatrical intonation, it acquired a sacred sounding. They rejected the traditional accessories of a performance, props, historical and everyday life details. The Center accessories – fire, stick, stones, etc. - acquired symbolic and mystical significance. They denied literary plot. A plot was built on one of the themes - love, jealousy, hatred, greed, etc. Both studios implemented full sacralization of a theater.

At the same time, the studios paid great attention to preparatory phase which Brook describes this way: “We are here (International Centre for Theatre Research – M.M) not to learn, but in order to leave off, get rid of the acquired skills and get what the members of our studio have, that are free of theatrical skills.

In 1970-1991 lots of performances were implemented in accordance with Brook’s methodology, the most significant of which turned to be T.Hughes’ “Orghast” (presented at Shiraz International Arts Festival, Persopol, Iran); Demonstrating of exercises and improvisations based on P.Handke’s play “Kaspar” (Paris); “The Conference of the Birds” according to Attar’s Persian poem (The Center’s experimental work in cooperation with “El Teatro Campesino”, USA); “The Iks” (by C.Turnbull. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris); A.Jarry’s “Ubu” (Théâtre des Bouffes du Nord, Paris); A.Chekhov’s “The Cherry Orchard” (Théâtre des Bouffes du Nord, Paris); G.Bizet’s “The



Tragedy of Carmen” (with Paris National Opera. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris); ancient Indian epic poem “Mahabharata” (by staging of P.Brook’s and Jean-Claude Carrière. The premiere took place at Festival d’Avignon); “The Man Who Mistook His Wife for a Hat” (by O.Sacks. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris).

It is easy to detect regularity even by simple revision of the repertoire of the Center. At the beginning the Center’s work was evidently experimental. Starting from A.Jarry’s play Brook consecutively stages the world classics. This is especially significant, as it’s just scenic modification of classic works that fully reveals peculiarities of Brook’s directorial vision.

It is not necessary that a director should “know” everything in advance, but it is necessary that he should have clear vision of a “vector” of search. For Brook the process of searching takes place within the framework of the classical triangle – an actor, a partner, a spectator. At the same time, he does not exclude other forms of search, even with the condition of violation of this classic triangle. But we should also consider that the conclusion of the theater in his own cycle is equivalent to its burial. For Brook the theatre is search simultaneously for meaning of life, self-improvement and secrets of impact on spectators. Just the identity of these searches related him to Gurdjieff’s esoteric. Like all the intuitionists, the formula – “to understand means to feel” is steadfast for him.

George Gurdjieff’s teaching had a large influenced on Peter Brook’s attitude to theatrical arts. But Gurdjieff’s teaching has another important aspect which Brooke has used intensively. This is mysterious layers of a human’s mentality, which became the basis of the psychological description of a personage and development of an actor’s mood towards a personage. The main thing is that, for Brooke the core of this study turned to become a guide to explore spectators’ mentality. Brook looks for irrational basis in actors, literature, spectators. In this basis, like a psychoanalyst, he highlights a man’s hidden desires, his unconscious inclinations.

The processes occurring in an unconscious field of human mentality, according to Brook, often are caused by inspiration that was carried out in childhood. He thinks that art helps people to resolve internal conflicts and choose acceptable for him path leading to happiness.

## Chapter 6

### Dramatic Spark

Brook's efforts are aimed at obtaining "quality". But what determines the quality of a performance? Can it only be an organic play of actors? Of course, a great professional actor can overcome any barriers and create "quality" by himself. But there are circumstances that promote or hinder an actor. A director's responsibility is to ensure maximum effect of an actor's play. To achieve the quality **fresh, new feelings, clean, pure** space is needed.

"Purity" of a space is determined not by just an existing area, but by an area fitted to some event. A director's first duty is to ensure this. But "purity" of a space is just a soil in which scenic action should be instilled and then spring up. And this can not happen without creative inspiration. Much depends on whether there is a spark in a text or in a play, which after kindling gives tension to a moment cleared from excessiveness. Only compression, gathering of a dramatic moment is insufficient. Abridging a long play does not help to avoid boredom. **Everything is determined by a spark, and it is a rare guest.** This shows how unstable and demanding theatrical form is: **the spark of life should be present on the stage every second.**

To determine the coefficient of spectators' boredom or non-boredom Brook chooses not noisy reaction of a hall, but quality of silence. In his conviction, the most sublime thoughts and feelings are born in silence.

Nothing is more appreciated in theater art as sincere, fresh feeling sprung up from content of a work. In order sincere, fresh feeling to appear, it is necessary to create the right atmosphere. Such atmosphere is created first of all by actors' ensemble, effective relations between partners. Everything else – scenography, music, choreography – is necessary and important, but they are a supplement and contribute to the ordering of actors' ensemble. But what generates fresh, sincere relationship between the actors? Certainly dramatic charge, dramatic spark which is so simple and so difficult to get in theatrical art. And the more continuous is such charge, the greater is influence on spectators.

Deficiency of organicity and dramatic charge is immediately

reflected in boredom of spectators. Spectators' silence is a multiple-valued phenomenon. It may also mean boredom that in accordance with the etiquette, a spectator hides industriously, but sometimes discovers unintentionally by fidgeting in a chair or coughing loudly. Silence of spectators may be caused by the effect of a "naked king", when a spectator taking into account authority of a director, does not dare to openly reject an unpleasant performance. But there is a silent caused by spectators' special attention, by complete empathy to events happening on a stage. Such silence, as well as common reaction of a hall is a guarantee of success and may even serve as some kind of a barometer.

## **Chapter 7**

### **Theatrologists's opinion about Brook**

List of Brook's researchers is long, but we shall focus our attention on B. Nicolescu and Ch. Innes, as these are authors who studied Brook's creative work thoroughly. Basarab Nicolescu assessed Brook's creative work in terms of natural science. This position provides answers to still unsolved issues.

In his essay "Peter Brook and Traditional Thought" B.Nicolescu expresses idea that the aesthetic reality, spiritual reality, the scientific reality gather in the same center, but at the same time remain confined and detached from each other. Modern scientific studies (quantum and subquantum) have found paradoxical and surprising aspect of nature, and there did not exist even suppositions about them.

Does all this advance scientific opinion towards things that had long been known for tradition?

Possible dialogues between science and tradition, art and tradition, science and art are very productive, substantial and potentially give us tools and methods for understanding our increasingly complicated world.

Brook's connection with the "human concept" presented by Gurdjieff did not escape Nicolescu's attention. The triple structure, which is also active in the theater space, may be revealed if we share Gurdjieff's idea about existence of centers in human mentality. He believed that mankind differs from other organic beings living on earth

by its three centers. The basis is created by emotional center (where there is the reconciliatory power), the other two sides are intellectual center (where there is the strengthening power), and instinctive-moving center (where there is the denying power). Harmony is created by balance between these three centers.

After such explanation of “a human’s concept”, Gurdjieff introduces the idea of so-called “fourth center” which should create harmony. Development of “the fourth center” in a human occurs by means of introspection and means qualitatively different, high level of spiritual perfection, which is achieved through contemplation of mentality. This is some synthesis of yoga and Sufism, where complex mixture is implemented, on the one hand the absolute alienation (yoga) and on the other hand, formation of a relation with the absolute idea by means of ecstasy. Just this search for absolute (but in respect of the theater) related Peter Brook with Gurdjieff’s esoteric beliefs. It may be called “search of theatrical quintessence”. The same thing implies Nicolescu when he writes: “Harmony between the centers promotes development of a new quality of perception that is expressed directly in perception that can not be distorted by active center of the brain.

The same opinion was expressed by I.Kagarlitsky in his work “The Director Brook”. According to him, Brook studies the theatre laws by method of experiments and errors. Indeed, his each successful performance is the objective law of art and unsuccessful performance - an erroneous hypothesis rejected during the experiment. At the same time, he is not looking for some final, comprehensive law of art, suitable to all theatrical events.

To decrypt Brook’s theatrical credo it is necessary to take into account that he does not consider the theater in one kind of hypostasis. Everything that is accompanied by theatrical life is acceptable for him as a form of theater. That’s why he divides theaters not according to schools and trends, but as live and deadly theaters. Brook sees no verge even in such polar artistic tendencies as theatrical principles of Artaud and Brecht. Brecht’s “alienation” is usually seen as something opposite to Artaud’s theater by its direct, powerful impressions colored by subjectivity. Brook never shared this opinion. He believed that a theater like life is a continuous conflict of impressions and

opinions, errors and unexpected provisions which contradict each other, but at the same time are inseparable. Innes considers Brook is an avantgardist, and I completely agree. Returning to the mythos Brook finds new possibilities for staging a performance. He absorbs in a text, holds linguistic experiments, which is quite difficult, but necessary for Peter's directing searches. The result of these linguistic experiments is "Orghast" presented in Persepoli festival in 1971.

### **Conclusion**

Peter Brook's directing searches are aimed at identifying the metaphysical essence of theater. To detect such essence it is necessary to find a metalanguage of theatrical action. This does not mean rejection of a text of literary origin, a play. But it should also be noted that, in his opinion, in metaphysical theatre word is not only artistic decoration or a tool of action, but also some phenomenon of sacred significance.

Of course, research of the essence of theater would have been impossible without understanding of its genesis. But for Brook understanding of the historical development of the theater is not just rational process. Moreover, in the course of research he gives preference to intuition, instinctive vision of things. He believes that it's the only way to detect the order hidden in origin and development of the theater. According to him, the theatre metalanguage, its invariable value is located just here. But for Brook search of a theater metalanguage does not mean rejection of its historical development. In his conviction (which he confirmed with his practice), the theater consists of constant and variable values. Their synthesis is an ideal for which contemporary theater should strive. But advantage of course is given to constant values. For him this means radiation of irrational impulses from the stage that creates close connection between a stage and spectators.

In many cases, due to misinterpretation of Brook's theoretical thoughts search of irrational scenic impulses is identified with the denial of a plot. For Brook theatre is really a place where some story is narrated and actors together tell spectators a story about one or more important events of life. But there are different kinds of narration.

Brook believes that to achieve theatrical “narration”, it is necessary to completely feel a fabric of a story and to dissolve in it. An actor should react to the events described in a play with his body (and not mind). Only in this case invisible, sacred threads arise between stage and auditorium.

I have more than once discussed the “quality” issue, as in Brook’s theoretical thinking it has a crucial value. In Brook’s opinion, in order to arise sacred feelings in spectators, it is necessary that an actor himself feels importance of events, and he brings them to the desired quality. Brook thinks that, depending on to what and in what form is given significance, a new psychological level appears in the form of “quality”. He believes that without this theatrical performance is devoid of any attraction and can not have influence on spectators. At the same time, as any act in theater is performed “here and now”, it is necessary that feeling of “quality” appears in spectators at the beginning of the play. This feeling should be present during the whole performance and follow him after the performance. And then, according to Brook, theater will become an irreplaceable place, a man’s main necessity.

Quite often they argue about whether Brook’s ideas about theatre are mystical. Brook himself is less interested in philosophical side of his ideas. He is a practical man and is interested in the result. And the result has led him to this conclusion.

It is enough to reconsider Brook’s creativity and his theoretical works and the conclusion appears itself. Everywhere and in everything he seeks for synthesis of polar theses. And by his directorial practice he proved that such a synthesis is possible.

Dynamics of the theatrical processes, synthesis of polar art methods, the ability to bring the phenomenon to quality, understanding and existence - these are the components that make up Peter Brook’s directorial methodology. This is a well-ordered system that may pave the way for future generations.



