

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РЕЖИССУРЕ П. БРУКА

Работа представлена сектором театра Российского института истории искусств.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н. А. Таршиц

В статье рассмотрен ряд спектаклей режиссера, обращенных к ритуальным истокам театра, к вековой традиции архетипа-образа, к идее «пустого» театрального пространства. Постановка проблемы «миф и театр Брука» позволила выявить устойчивые архетипические модели в спектаклях режиссера и обосновывать их принадлежность общему направлению так называемой ремифологизации – процессу возрождения старых и формирования новых мифов в искусстве XX в.

The article outlines a number of performances of P. Bruk based upon ritual background of the theatre, century-long tradition of archetype-character and the idea of «empty» theatrical space. Reviewing of the problem «myth and Bruk theatre» enabled the author to outline stable archetypal models in the director's performances and to prove their belonging to the general trend «remythologization» – a process of old myths revival and new myths formation in the art of the XX century.

Актуальность вопроса о влиянии мифа на театр в XX в. обусловлена общей культурной, социальной и исторической ситуа-

цией, сложившейся в Европе к началу века и интенсивно развивающейся на протяжении всего столетия. Повышенный интерес

к истокам театра, к его древней, ритуальной обрядности дал возможность по-новому взглянуть на существующие традиционные формы как сценического, так и драматургического искусства. Возникший в этот период режиссерский театр, во главе которого вставал режиссер-демиург, выдвигал идеи радикального преобразования сценического искусства. В свете научных открытий в области психологии, этнологии, антропологии, а также новых теорий мифа, в театре тоже возник к нему повышенный интерес.

Театр, возвращающийся к своим ритуальным истокам, обращенный к традиции архетипа-образа, маски, inferнального пространства, в немалой степени интересовал и Питера Брука, наследующего традиции великих предшественников.

Пристальный интерес Брука к понятиям ритуала, «маски» и архетипа имеет прямое отношение к его собственной теории мифа в театре. «Конечно, сейчас, как и прежде, спектакли должны носить ритуальный характер, – писал Брук в своей книге «Пустое пространство», – но если мы хотим, чтобы посещение театра обогащало нашу жизнь, ритуал должен обрести соответствующие формы»¹. Поиск этих новых форм и новых ритуалов, которые необходимы театру, не мог оставить в стороне ни обрядовую значимость «игры», ни переосмысление традиций карнавальных и древних культовых масок.

Одной из проблем, занимающих Брука, так же как и Гротовского, было воздействие мифов на актера и на зрителя. Спектакль «Оргхаст», показанный на фестивале в Ширазе (1971 г.), был во многом результатом продолжительных поисков режиссера в области сценической выразительности. Сюжет спектакля строился на архаических ситуациях: убийство, жестокость, месть, борьба за власть, жертвоприношение, а основой послужили не только древнегреческие мифы о Прометее и эсхиловские «Персы», но также самурайские легенды, древние сказки, персидские басни. Мифологическая основа сюжета требовала

нетрадиционной сценической выразительности. Особое внимание к интонациям, ритму речи вывело спектакль за пределы обычной вербальной системы в область интуитивного, сенсорного воздействия. Универсализм мифа и генетически связанная с ним маска явились для Брука тем «поэтическим предощущением форм», возникающих в «безграничной пустоте пространства», в которых Крэг видел единственно возможный способ показать в театре вселенское пространство и «монологическое» пространство одной души. Жесткую крэговскую форму сверхмарионетки, провоцирующую актера «выразить все», Брук попытался обнаружить в идее маски – неизменной и постоянно меняющейся, в том, что можно называть единой мифологемой бытия².

Брук – один из известнейших режиссеров на Западе, который принял эту «мифологему» за основу творчества и старался отразить в собственных своих постановках. Наиболее выразительными в этой области оказались его шекспировские спектакли разных лет и многочасовое представление по древнеиндийскому эпосу «Махабхарата» (1985 г.).

Понимая театр как «пустое», «разомкнутое» пространство, безграничное в значении символов и знаков, Брук нашел в таком понимании сам метод инсценировки шекспировских пьес. Драматургия Шекспира, в которой мифологизирующая критика первой половины века усматривала очевидные связи с древними архаическими верованиями и глубинные, общечеловеческие архетипы, не могла не заинтересовать режиссера. Основные мотивы «мифопоэтической» режиссуры Брука отразили все главные вопросы литературной критики в этой области. Исходя из того что подлинная метафора многозначна, Брук выражал идею своей философской режиссуры в стремлении говорить о судьбе человека, взятой на предельном уровне обобщения. Конечно, сам уникальный шекспировский стиль позволял режиссеру найти то, что он называл «реалистическим образом дей-

ствительности», явленном в очень сжатом временном и мифологическом пространстве. Мифологема бытия заключала в себе все основные части своей структуры: образ циклического времени, неизбежную и неразрешимую трагичность жизни, враждебный внешний мир и подсознательные инстинкты, владеющие мыслями и поступками человека. Эти фундаментальные мифологические образы стали центральными образами, прежде всего бруковского «Короля Лира» (1964 г.).

Брук поставил «Лира» как трагедию людей, помещенных в механизм слепого и безжалостного мироустройства. Отказ режиссера от повествовательного изложения причинно-следственных событий пьесы обнаружил в данном случае схожесть задач литературной критики и практики театра. Основной прием исследования человеческой культуры не в рамках временной последовательности, а в безграничном развертывании в пространстве ставит Брука в непосредственную близость с теориями Нортропа Фрая и его методологией, основанной на системе взаимосвязи всех элементов единого универсума бытия³. Это координирующий принцип, призванный выявить связь литературного времени с первичными формулами, типами, и структурами (у Фрая), стал основным принципом у Брука, который он применил к театру.

Разумеется, режиссер не имеет в виду прямые ссылки на ритуально-мифологическую школу и нигде не опирается непосредственно на Фрая. Здесь можно говорить о едином направлении мысли творческой и прежде всего философской, отрицающей «наивные индуктивные методы» позитивистского сознания с их хронологическим и формалистическим подходом к жизни.

Концепция системности Брука в «Короле Лире» исходит из абсурдистской философии С. Беккета и экзистенциальной критики Я. Котта, наиболее выразительно отразивших кризис и разочарование послевоенной Европы. Мир, низведенный до состояния хаоса, лишенный смысла и какой-либо твердой опоры для блуждающего в нем че-

ловека, стал для бруковского спектакля той универсальной мифологемой, в которой существовали все его персонажи. Режиссер строил спектакль «по принципу системы топологических обратных связей, распространяющихся в понятийном пространстве от некоего центра»⁴. Этот «центр» режиссер находит в мифологии, которая есть надличностная и обобщенно-символическая характеристика бытия. Причем «мифология» понимается в самом широком и неоднозначном аспекте. Прежде всего это миф-архетип, в который возведен сам сюжет о короле Лире. Поэтому пустое пространство сцены у Брука, на которой нет ничего кроме листов ржавого железа, это мировое пространство, «пространство трагедии», где нет прошлого, будущего, а только настоящее, включающее всю историю человечества и весь его опыт – мир, пришедший к распаду после «смерти Бога».

Одним из центральных образов бруковского спектакля стал циклизм. Миф природы, соединенный с мифом людей, очертил тот круговорот-ритуал, который является одной из мифологических и неотъемлемых форм самой жизни. «В спектакле специально подчеркивается, что перед нами был властелин – и вот он уже нищ, наг, бесприютен. Насильник и его жертва местами меняются быстро»⁵. Этот «вселенский карнавал» – переворачивания «верха» и «низа», который является генеральной метафорой шекспировских пьес, придал спектаклю Брука «безудержную двойственность» абсолютно всех отношений и состояний. Такая зыбкость, изменчивость, стремительность колеса фортуны была призвана обозначить внешний мир трагедии, который существовал раньше героев и как бы помимо них. Образ времени (в крэговском понимании «трагического времени») отразился в спектакле Брука с тем же мифологическим значением, какое усматривали в нем современное литературоведение и психоанализ.

Абсурдность мира стала одной из ведущих тем этого спектакля. И Лир П. Скофилда был тоже абсурден. Он стал вопло-

щением мира заговоров, коварства, лжи и зла, его сосредоточием, его «архетипическим» образом. Его путь от разнузданного правителя-варвара до помешанного страдальца в финале – это путь познания и обретения истины, путь искупительной жертвы. Будучи творцом бескомпромиссного, страшного мира, Лир Скофилда становился в конце и его жертвой, и его спасителем. В спектакле отчетливо звучала тема искупления и возмездия. «Начинается путь Лира Скофилда на Голгофу. Крест чужих и своих страданий берет он на себя, чтобы дотащить его до самого конца»⁶. Таким образом, и у Брука в спектакле появляется сюжет крестного страдания-искуп-

ления с его глубоким архетипическим значением.

К «мифическим первоэлементам» обращался режиссер и в таких спектаклях, как «Буря» (1968 г.), «Сон в летнюю ночь» (1970 г.) и, безусловно, в «Махабхарате» – уникальной постановке древнеиндийского эпоса, показанной на Авиньонском фестивале в 1985 г.

Общие идеи этих и других постановок режиссера, касающиеся неожиданной трактовки пространства, авторского сюжета, вольного обращения со временем и т. п., поставили театр П. Брука в непосредственную близость к самой сущности мифа, не имеющего временных и пространственных границ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 88.

² См.: Frye N. The Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

³ См.: Frye N. The Anatomy of Criticism. Princeton, 1957; Frye N. Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romances. Princeton, 1965.

⁴ Frye N. The Anatomy of Criticism. Princeton, 1957. P. 17.

⁵ Зингерман Б. И. Шекспировский театр в Москве // Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994. С. 377.

⁶ Там же. С. 329.