

УДК 792.01

Формирование метода Брука: от шекспировской традиции к интуитивному поиску

Курбатова Светлана Анатольевна

Режиссер,
Театр движения «Люди дождя»,
1888811, Российская Федерация, Выборг, ул. Гранитно-Карьерная, 3/36;
e-mail: yes-teatr@mail.ru

Аннотация

Статья раскрывает, как формировался метод работы Питера Брука и какие идеи повлияли на эксперименты, связанные с поиском нового способа существования актера в шекспировский период его творчества. Изучение традиций елизаветинского театра, интуитивные открытия режиссера, наблюдение за уникальным способом работы Пола Скофилда и увлечение Брука учением Гурджиева стали его основой. В шекспировском театре ведущее место занимал актер. Драматург выполнял функции режиссера, являлся помощником актера. Переняв опыт шекспировской традиции, Брук делает актера со-режиссером спектакля, проводником идей драматурга и режиссера, оставляя за собой полномочия со-драматурга пространства: сценографа, композитора, художника по костюмам. Возникает «пустое пространство» Брука. Выявление особенности драматургии Шекспира - соединение прозы и поэзии - приводит режиссера к идее о единстве духовного и материального в человеке. Наблюдение за уникальным способом работы с текстом Пола Скофилда приводит к пониманию, что новые источники выразительности актера скрыты в его теле. Знакомство режиссера с гурджиевскими практиками помогают создать упражнения по работе с вниманием, ритмами - внешним и внутренним и звуковой природой текста. Работа с актером, соединяющая духовный и творческий поиск, стала основой метода Брука и главным направлением поисков в области актерского существования.

Для цитирования в научных исследованиях

Курбатова С.А. Формирование метода Брука: от шекспировской традиции к интуитивному поиску // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 9А. С. 477-486.

Ключевые слова

Метод Брука, шекспировская традиция, Пол Скофилд, интуитивный поиск, Георгий Гурджиев, гурджиевские движения, актерские упражнения.

Введение

Режиссер Питер Брук: теоретик, практик, исследователь. Его жизнь - образец бескомпромиссного служения театру, способному изменить мир. Соединив радикальные поиски с традицией, он оказал существенное влияние на развитие европейского театра XX века, открыв новый способ существования актера. Исследования в этой области режиссер осуществлял на протяжении всей жизни, но именно в первый - шекспировский период - были определены основные направления его поисков.

Питер Брук пришел в театр в начале 1940-х годов. «Преимущество английского театра того времени состояло в том, что у него не было ни школы, ни мастеров, ни примеров для подражания» [Брук, 2003, с. 209] - вспоминал режиссер о начале своего пути. Без сомнения, Брук лукавил. Одной из фундаментальных традиций английского театра была постановка пьес Шекспира на английской сцене, но каждый театр интерпретировал ее в соответствии с собственными направлениями поисков. С течением времени то, что принято было называть «шекспировской традицией», было почти утеряно и к началу 1950-х годов английский театр находился в глубоком кризисе, который, однако, тщательно скрывался. Укоренившаяся мода приглашать на роль актера-звезду рождала спектакли, где поиск авторской идеи подменялся талантом исполнителя. Проблема осложнялась еще и тем, что современные актеры-звезды не стеснялись путешествовать между коммерческим и репертуарным театром. Джон Гилгуд в заметке «Будучи звездой» оправдывает преимущества такого выбора: актер «может, конечно, играть только Шекспира в Стратфорде или в «Олд Вик», но для поддержания своего бюджета он нуждается и в коммерческом театре. Кроме того, коммерческий театр дает актеру и более широкую аудиторию, а для каждого актера это, естественно, важно» [Современный английский театр, 1963, с. 67]. Но преимущества, о которых говорил Гилгуд, были весьма сомнительны - терялись навыки владения шекспировским словом, мерк талант исполнителя, и спектакли, где была сделана ставка на «звезду», часто не оправдывали ожиданий публики.

Основная часть

В поисках утраченной традиции Брук обратился к истории шекспировского театра. Он подверг анализу все элементы театрального процесса от устройства сцены и роли драматурга в создании спектакля до способа существования актера и анализа драматургического материала. Главная цель, к которой стремился театр во времена Шекспира - создание живого диалога со зрителем. Этой задаче отвечало устройство сцены - восьмигранник или круг (ученые не могут прийти к окончательному выводу), который был выдвинут в центр и окружен со всех сторон стоящими зрителями. Зрители могли принимать участие в диалогах и реагировать на события, происходящие на сцене, самым активным образом - кричать, смеяться, порицать и т.д. Спектакли шли под открытым небом, без антракта, действие происходило при дневном свете, а не в погруженном в темноту зале и актеры могли следить за реакцией зрителей. Сценография носила условный характер, а декорации - прикладной (помогали артистам действовать). Во времена Шекспира не было исторического костюма. Костюм в театре использовался для смены образа, а не для эмоционального воздействия на зрителя. Такой театр органично сочетал в себе реальность и условность. Зрителю необходимо было иметь активное воображение, чтобы «участвовать» в действии спектакля.

Существенным обстоятельством было то, что все пьесы Шекспира были написаны для

актеров театра Глобус с учетом характерных особенностей этих исполнителей. Драматург в таком театре являлся своего рода режиссером, помогая актеру в создании роли: он уточнял текст, связывал его с возможностями исполнителя, занимался звуковым решением спектакля. Актер, в свою очередь, был интерпретатором авторского текста и мог его менять или дополнять в соответствии с возникающей во время действия необходимостью.

Важным обстоятельством являлось и то, что при жизни Шекспира его пьесы не издавались. Те тексты, которые дошли до современного театра, были опубликованы после его смерти и с большой долей вероятности содержали неточности. Брук пришел к заключению, что в работе над спектаклем важно опираться не только на текст, но суметь постичь и то, что заставило автора его написать. Открыть и проследить движение мысли автора с помощью текста - задача, которую увидел режиссер, перенимая шекспировскую традицию.

В театре времен Шекспира актер был владыкой сцены. Именно он оживлял ее своим присутствием. Большая степень условности максимально освобождала актера. Главным средством выразительности было слово и актер должен был владеть им в совершенстве.

Анализ текстов подарил Бруку открытие: тексты - все! - состоят из противоположных ритмических форм: прозы и поэзии. Такое соединение дает возможность его героям существовать одновременно в материальном мире, где происходят события, и в мире вымышленном, духовном, где герои пытаются осмыслить эти события и где они совершают свой нравственный выбор. Брук также понял, что во времена Шекспира потусторонние миры были так же реальны для людей, как и сами люди: «Если не признать мир духов реально существующим, то лучше сразу сжечь творения Шекспира» [Брук, 2003, с. 325] - повторяет он вслед за Гордоном Крэгом и такое понимание драматургии дает ему подсказку - какой должна быть новая техника существования актера в пьесах Шекспира: «... В шекспировских пьесах явленное сопутствует неявленному, поэтому действие в них разворачивается по горизонтали и вертикали» [Брук, 2003, с. 325]. Открытие метафизической природы текстов Шекспира оказало серьезное влияние на его дальнейшие поиски.

К началу 1950 годов Питеру Бруку удалось выявить и сформулировать основные принципы работы над спектаклем, которые во многом перенимали шекспировскую традицию: «Режиссер дополняет автора, воплощая его произведение на сцене. В его арсенале - знание психологии актера, свет, краски, музыка» [Современный английский театр, 1963, с. 190]. Работа художника подчинена режиссерской идее и именно «режиссер должен найти ответ на основные декорационные проблемы» [Современный английский театр, 1963, с. 190]. Декорации и костюмы должны быть простыми. Музыка в спектакле также находится в зависимости от режиссерского видения идеи спектакля и способа воплощения драматургического материала на сцене. Задача режиссера - «выработать собственный подход к музыкальному решению и давать композитору необходимые технические указания» [Современный английский театр, 1963, с. 186]. Режиссер отвечает за работу с текстом. Цель его работы - обнаружить «поэтическое сердце пьесы» [Современный английский театр, 1963, с.185], найти способ воплощения на сцене. Уравнивая права режиссера и драматурга, Брук предлагает следовать не только тексту автора, но прежде всего его мысли. Это же требование он предъявляет и актеру. Актер, по мнению Брука, должен полностью отдать себя в руки режиссера и драматурга, стать проводником их идей.

В начале 1950-х Брук мечтал о постановке пьесы Шекспира «Гамлет». Для главной роли ему требовался актер, который обладал бы техникой и был бы способен пожертвовать ею, подчинив себя режиссерскому замыслу. Этим актером стал Пол Скофилд. На остальные роли Брук мечтал

собрать лучших артистов репертуарного английского театра. Его амбициозным планам суждено было сбыться: в 1955 году он знакомится с главой организации «Г.М.Теннент лимитэд» Х.Бомоном, «Теннент лимитэд» соглашается финансировать новый спектакль Брука.

Брук и Скофилд были похожи: почти одного возраста, критического склада ума, склонностью к интуитивному поиску. Питер Брук писал о начале пути: «Я не получил систематического театрального образования и поэтому, начав работать в театре, целиком полагался на чувство и интуицию» [Брук, 2005, с. 102]. Пол Скофилд говорил о способе своей работы: «Чисто психологический подход к роли, к действию, к игре целиком мне недоступен. Чисто интеллектуальный подход кажется мне недостаточным. Я могу полностью полагаться только на интуицию. Ну и конечно на технику» [Брук, 2005, с. 4]. Пол Скофилд стал тем идеальным актером, в котором нуждался Питер Брук. Особенности его работы с текстом натолкнули режиссера на важные открытия, которые впоследствии стали основой его метода работы с актером. Скофилду «была присуща странная особенность: ему не давались стихи, но зато он создавал незабываемые стихи из прозы. Это выглядело так, словно акт произнесения слова вызывал в нем вибрации, которые отдавались значениями, гораздо более усложненными, чем те, что могло создать его рациональное мышление. Он произносил слово «ночь», а затем вынужден был сделать паузу, прислушиваясь всем существом к этим поразительным импульсам, возникающим где-то в таинственной камере внутри него» [Брук, 2003, с. 157].

Опыт работы с Полом Скофилдом подсказал режиссеру направление исследований. Он увидел, что текст, который обращен к зрителю, в период работы над спектаклем может оказывать воздействие на актера, если тот готов «пропустить» его через свое тело и прислушаться к процессам, происходящим внутри. Эти процессы требуют дополнительного изучения. Брук также понял, что только сам актер может проследить и «запомнить», но не умом, а телом то внутреннее внутреннее действие, которое вызывает в нем текст с тем, чтобы впоследствии повторить его.

В результате работы над спектаклем «Гамлет» начал складываться метод работы Брука, где режиссер становится со-драматургом, создает пространство, в котором живут люди и идеи. Сценография (в спектакле «Гамлет» Брук использовал оригинальное сценическое решение Жоржа Вакевича), костюмы, точно подобранные по фактуре ткани, музыкальное решение спектакля, сотканное из шумов, звуков, скрипов, колокольного звона - все подчинено идее живого ощущения мира. Актера Брук наделяет определенной степенью свободы, его задача - найти и удержать способ существования, который помогает ему проникать в мир автора. Он «строит» мост между прошлым - миром идей - и настоящим - миром людей. Наблюдения за Скофилдом помогли открыть оригинальный способ работы с текстом: «пропускание» текста через тело, моделирование скоростей произнесения текста. Природная самобытность актера, его доверие к режиссеру, способность целостно существовать во власти режиссерского замысла позволили Бруку продолжить поиски, связанные с новым способом существования актера и произошло это в период работы над спектаклем «Король Лир» (1962).

Спектакль «Король Лир» потребовал от Брука формирования целостного актерского ансамбля: если в «Гамлете» все действие строится вокруг личности главного героя - Гамлета, то содержание «Короля Лиры» «...складывается из восьми или десяти самостоятельных, и, в конечном итоге, одинаково важных линий повествования» [Брук, 1996, с. 112]. Для работы над спектаклем режиссер нуждался в целом ансамбле актеров подобных Скофилду. В качестве помощника режиссера он приглашает Чарльза Маровица, одного из самых провокационных режиссеров в Англии начала 1960-х. Совместный опыт работы над «Королем Лиром» стал для

Брука началом экспериментов в области актерского существования. Поскольку на этот момент в арсенале Брука был только уникальный опыт работы с текстом Скофилда, Брук решил распространить его на весь актерский ансамбль.

Маровиц вспоминал: актер постоянно «испытывал стих, чтобы проверить соответствует ли звук его эмоциональным намерениям» [Marowitz, 1967, p. 144]. «Он часто останавливался, открыто проверял интонации и акценты, не потому, что они предсказуемы, а потому, что они не соответствовали его внутреннему чувству правды» [Marowitz, 1967, p. 144].

При первых чтениях Брук ставит перед актерами задачу отбросить прежний опыт «скандирования стиха» и искать «собственный ритм существования» [Marowitz, 1967, p. 137]. Он требует от актеров опираться на собственные ощущения и открытия в тексте. Маровиц вспоминает, как, объясняя этот принцип работы актерам, он сравнивает тексты Шекспира с музыкой, где актеры, подобно исполнителям общей симфонии, осваивают собственные партии, опираясь на звуковую и ритмическую, а не смысловую природу текстов. Брук просит актеров читать текст, находить «кульминацию строки» [Marowitz, 1967, p. 137] и запоминать, что происходит в этот момент с телом, как оно справляется с напряжением текста. Актеры пропускали вибрацию текста через собственное тело и сталкивались с вопросами, которые поставил драматург, телесно. Брук наблюдал, как внутри каждого запускается процесс, который помогает формированию образа. Работа над текстом превратилась для Брука в работу, связанную с открытием новых многоуровневых возможностей тела.

Перед началом работы над «Королем Лиром», Брук рассказал актерам восточную притчу о человеке, который обнаружил, что его жена внезапно исчезла. Он начинает ее искать, приходит сосед и видит, как он один на пустынном пляже просеивает песок. Сосед спрашивает, зачем он это делает? Тот отвечает, что поскольку он не знает, где именно пропала жена, придется искать ее повсюду [Marowitz, 1967, p. 135]. Подобным образом поступал и сам режиссер.

Еще в период постановки «Гамлета» Брук знакомится с учением Георгия Ивановича Гурджиева и это оказывает серьезное влияние на его эксперименты в области нового способа существования актера.

Упражнения Брука почти всегда носили «прикладной» характер, помогали режиссеру решать возникающие в процессе работы над спектаклем задачи.

Одно из упражнений, возникших в первый период работы Брука, выглядело так [Брук, 2003, с. 159]: трем актерам дается шекспировский монолог, который они должны прочитать на максимальной скорости несколько раз. Как только они справляются с этим заданием, режиссер ставит перед актерами следующую задачу - раскрыть смысл текста, не меняя скорости чтения. Цель данного упражнения - освободить актера от стереотипов произнесения текста и научить существовать в пространстве между дисциплиной (скорость) и свободой (индивидуальный способ передачи текста).

Еще одно упражнение, разработанное в период работы над «Королем Лиром», учило актеров удерживать общий темпо-ритм, сохраняя индивидуальное понимание, на более коротком отрезке текста - фразе [Брук, 2003, с. 159-160]. «Быть или не быть - вот в чем вопрос» произносят восемь актеров, стоящих в тесном кругу - каждый по слову. В процессе упражнения актерам необходимо чувствовать друг-друга, мгновенно реагировать на изменения и применять собственные выразительные средства (скорость, тембр, сила голоса и так далее) чтобы удержать общее действие и сохранить собственное отношение к материалу. Поиск возможностей для объединения коллективного взаимодействия и индивидуальной эмоциональной свободы - одна из основных задач, которую решал Брук этот период.

Удачный опыт перенесения уникального способа работы с текстом Пола Скофилда весь актерский ансамбль помог режиссеру сделать следующий шаг: от исследования английской театральной традиции он переходит к изучению того, что объединяет театральные традиции - национальным и религиозным корням традиции.

В 1968-м году Брук по приглашению Луи Барро принимает участие в международном семинаре «Театра Наций», собирает международную труппу и осуществляет экспериментальную постановку по мотивам Шекспировской «Бури». Спектаклю предшествовали упражнения и этюды, целью которых было найти новые способы взаимодействия между актерами многонациональной группы. Одно из упражнений заключалось в том, что два актера - английский актер Роберт Ллойд и японский актер Йоши Оида должны стоять, плотно прижавшись спинами друг к другу и произносить один и тот же текст Шекспира - один на английском, в традициях английской театральной школы, другой - на японском, в традиции театра Но. В другом упражнении Брук разделил актеров на две группы: активную и пассивную. Активная группа исполняла роль духов, которые должны были «оживить» потерпевших крушение «мертвых» через прикосновение. «Мертвые» - это те, кому с помощью ощущений тела нужно было «ожить». Новые способы взаимодействия Брук исследовал через тело, минуя интеллект.

Работа над спектаклем «Буря» привела к созданию в 1970 году в Париже Международного центра театральных искусств (CIRT).

Первый год CIRT был посвящен исследованию ритмических и звуковых структур, результатом которого стал спектакль «Оргхаст» (1971) по оригинальному поэтическому тексту Тэда Хьюза. Опыт создания пра-языка, объединяющего смысл, звук и ритм приблизил исследователей к древней религиозной традиции, где основным элементом передачи информации является особое качество энергии, которая передается от действующего к соучаствующему.

Путешествие в Африку подарил Бруку и участникам CIRT знакомство с живой традицией. Там, где театр еще не возник, а миф еще не умер, главное место занимает ритуал, где знания передаются через человека-рассказчика, который повествует о событиях и одновременно воплощает их. Работа над спектаклем «Беседа птиц» по суфийской поэме Атгара открыла, насколько разной может быть интерпретация материала и как индивидуальность актера может влиять на способ его передачи. В 1973 году в Бруклинской Академии музыки в рамках отчета о проделанной работе участники Международного центра показали шесть версий, каждая из которых строилась вокруг актера-интерпретатора. Брук вспоминал об этом так: «Набросок, сыгранный в восемь часов вечера, представлял собой театр грубый, вульгарный, насмешливый и полный жизни. Тот, что игрался в полночь, являл собой поиск ритуала, очень интимный, вполголоса, при отблесках свечей. И последний, который начался в пять часов утра в темноте и закончился на рассвете, вылился в форму хорала, где каждое действие сопровождалось импровизационным пением» [Проскурникова, 2002, с. 357]. Очевидная связь между интерпретацией материала и актерской индивидуальностью определила направление следующего этапа работы режиссера: поиск путей к раскрытию особого рода чувствительности, проводимости актера. Ведущим качеством актерской индивидуальности, необходимой Бруку для работы, стала способность к интуитивному поиску.

Масштабным исследованием в области трансляции традиции стала работа над спектаклем «Махабхарата» (1985). Перед участниками стояла непростая задача: из материала одного из самых крупных литературных произведений мировой культуры создать спектакль, в котором

каждый из участников многонациональной труппы смог открыть свою национальную традицию. Годы знакомства с индийской культурой, занятия йогой и медитацией, экспедиция в Индию обогащали актеров знаниями и наполняли эмоциями, но не давали ответа на главный вопрос: как? Как создать современный спектакль из самой древней и самой длинной индийской поэмы? Как совместить европейское сознание и древние религиозные тексты? Когда стало ясно, что пора переходить к репетициям, Брук придумал упражнение: каждый актер должен был встать в круг и произнести слово, которое определило бы его впечатление об Индии. «Пауз не было; в быстром темпе прилагательные и существительные менялись местами, как грани кристалла: «неистовый», «цвет», «спокойствие», «возраст», «вульгарность», «голод», «вера», «фоскошь», «нищета», «матриархат» - тридцать актеров, тридцать слов, мало отражающих суть» [Брук, 1996, с. 336]. Но с помощью этого упражнения постепенно возникли очертания темы спектакля, вокруг которой сложились остальные события. «Махабхарата» возвращает нам мощную идею непрестанного конфликта внутри каждого человека и каждой группы - конфликта между возможностью, называемой дхармой, и отрицанием этой возможности». Проблема поиска и сохранения веры сделала возможным использовать материал как отправную точку для создания спектакля. Брук вспоминал об этом так: «Актер, играющий миф, должен использовать весь свой интеллект, все свое мастерство, всю свою чувствительность, чтобы служить через себя тому, что не является им самим - тому, что превосходит его. Но эти два уровня не так уж различны, и, приступая к работе над "Махабхаратой", я знал, что смогу сделать это, только если соберу актеров, которые не только обладают особыми навыками, но в которых, так или иначе, присутствует то, чего не хватает большинству актеров, а именно: желание служить истине, которая может прийти только посредством интенсивной работы» [Brook, 2015, р. 40-41]. Поиск истины предполагает духовное совершенствование человека-актера, интуитивный поиск ответов на вопросы, которые рождаются при воздействии на него литературного материала.

От гипотезы об актере - проводнике идей драматурга и режиссера Брук приходит к открытию: искусство - это проводник! В театре таким проводником может быть актер, обладающий определенными качествами, важнейшим из которых является духовный поиск. «Ибо мир театра - мир интуитивный, мир, способный чутко улавливать то, что носится в воздухе, и в этом его огромное преимущество. ... С того момента, как начинается исследование возможностей человека (хотим мы того или не хотим, стремимся ли осознать, что же представляет собой само это явление, или нет), мы должны прямо взглянуть в лицо факту: такое исследование является исследованием духовным» [Гротовский, 2003, с. 50].

Метод Брука - от постижения шекспировской традиции к интуитивному поиску истины - уникален. Его трудно перенять (Брук всегда был против канонизации его упражнений и техник), но возможно проследить, как происходило его формирование.

Первый - шекспировский период - заложил основы. От шекспировской традиции Брук перенял самое важное: актер - главная фигура театрального процесса. Отдав актеру полномочия со-режиссера, проводника идей драматурга и режиссера, за собой он оставил себе полномочия драматурга пространства - художника по костюмам, композитора и сценографа.

Особенности драматургии Шекспира - столкновение двух ритмов - прозы и поэзии - в едином пространстве пьесы - подарили Бруку открытие: Шекспир нашел ритмическое отражение духовного и материального в человеке! Жизнь человека происходит одновременно в двух мирах - мире духовном, где совершаются духовные поиски, и мире материальном, где человек действует в соответствии с жизненными обстоятельствами. Этим мирам соответствуют

ритмы: один - гармоничный, организованный, созидающий, другой - грубый, постоянно меняющийся, разрушающий. Один ритм внешний, другой - внутренний. Столкновения противоположных ритмов влияют на человека, на его эмоции, мысли и поступки. Это открытие помогает Бруку создать серию упражнений по работе с ритмическими структурами - текста, внутренних переключений, смены образов.

Наблюдение за особенностями работы с текстом Пола Скофилда (пропускание) и увлечение идеями Георгия Гурджиева приводят к открытию: тело актера способно проводить - идеи, ритмы, вибрации, мысли, энергию. Актер - это проводник! Исследованиям, связанным с изучением новых возможностей тела актера был посвящен второй - экспериментальный период.

Открытие мифологической природы текстов Шекспира подарили Бруку открытие, которое Чарльз Маровиц сформулировал так: «правильное понимание текста может вызвать у актеров понимание истин, которые были им по сути неведомы» [Marowitz, 1967, p. 146]. Исследования CIRT продолжили работу, связанную с метафизической природой мифологических текстов и помогли определить особое качество работы человека-актера, связанного с внутренней интенсивностью. Миф воздействует на человека напрямую, но человеку необходимо сделать усилие - совершить работу по принятию опыта прошлого. Подобным образом на человека воздействуют и другие тексты, музыкальные ритмы, звуки. Человеку важно работать над качеством проводимости своего тела, чтобы услышать, почувствовать, провести и понять то, что несет в себе миф. Качество проводимости связано с качеством энергии человека. Следовательно, актеру следует совершать *работу* (курсив мой) по изменению проводимости своего тела. Особые качества проводимости актера-человека формируются путем интенсивной работы, в которой в равной степени задействованы ум, тело и дух: работы внешней, над голосом, гибкостью и проводимостью тела, работы внутренней, духовной, подобной той, что совершается в религиозной традиции, связанной с внутренним выбором, и самонаблюдение над процессами работы, фиксация и накопление результатов. Внешнее и внутреннее в человеке неразрывно.

Заключение

Искусство - одна из возможностей передачи знаний от прошлого к будущему. Искусство - это проводник. И человек, а в случае театра это актер - является проводником. Можно дерзнуть сформулировать суть поисков нового способа существования актера, к которому пришел Питер Брук - открытие новых возможностей проводимости тела... А образ идеального актера Питер Брук сам описал в предисловии к книге Йоши Оида «Блуждающий актер»: когда «...творческий поиск связан с поиском смысла жизни...» [Brook, p. 1].

Библиография

1. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. / Перев. с англ. М.Ф.Стронина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 376 с.
2. Современный английский театр. М.: Искусство, 1963. 259 с.
3. Брук П. Нити времени: Воспоминания / Перев. с англ. М. Ф. Стронина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. 384 с.
4. Ковалев Ю.В. Пол Скофилд. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1970. 240 с.
5. Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью / Перев. с англ. М. Ф. Стронина, предисл. Л. А. Додина. СПб.; М.: Малый драматический театр; Артист. Режиссер. Театр, 1996. 270 с.
6. Marowitz Ch. Theatre at work. London: Methuen & CO LTD, 1967. 185 p.
7. Проскурникова Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. – СПб.: «Алетейя»: Москва. Государственный институт искусствознания, 2002. 472 с.

8. Brook P. Z Grotowskim. *Teatr jest tolko forma*. Wroclaw, Institut im. Jerzego Grotowskiego, 2015. 121 p.
9. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. Сб. ст. / Пер. с польск., вступ. ст. и примеч. Н.Башинджаган. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
10. Marowitz Ch. *Theatre at work*. London: Methuen & CO LTD, 1967. 185 p.
11. Brook P. Foreword / Oida Y. *An Actor Adrift*. 2011 256 p.

The Formation of Brook's Method: From Shakespearean Tradition to Intuitive Search

Svetlana A. Kurbatova

Director,
Movement Theater "People of the Rain",
1888811, 3/36, Granitno-Kar'ernaya str., Vyborg, Russian Federation;
e-mail: yes-teatr@mail.ru

Abstract

The article reveals how Peter Brook's working method was formed and what ideas influenced the experiments related to the search for a new way of actor's existence during the Shakespearean period of his work. The study of Elizabethan theater traditions, the director's intuitive discoveries, observations of Paul Scofield's unique working methods, and Brook's fascination with Gurdjieff's teachings became the foundation of his approach. In Shakespearean theater, the actor held a leading role. The playwright performed the functions of a director, serving as the actor's assistant. Adopting the experience of the Shakespearean tradition, Brook makes the actor a co-director of the performance, a conductor of the playwright's and director's ideas, while retaining the authority of a co-playwright of space: set designer, composer, and costume designer. This gives rise to Brook's concept of "empty space." The identification of the peculiarity of Shakespeare's dramaturgy—the combination of prose and poetry—leads the director to the idea of the unity of the spiritual and material in a person. Observations of Paul Scofield's unique approach to working with text lead to the understanding that new sources of the actor's expressiveness are hidden in their body. The director's acquaintance with Gurdjieff's practices helps create exercises for working with attention, rhythms—external and internal—and the sonic nature of the text. Working with the actor, combining spiritual and creative search, became the basis of Brook's method and the main direction of research in the field of actor's existence.

For citation

Kurbatova S.A. (2024) Formirovanie metoda Bruka: ot shekspirovskoi traditsii k intuitivnomu poisk [The Formation of Brook's Method: From Shakespearean Tradition to Intuitive Search]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (9A), pp. 477-486.

Keywords

Brook's method, Shakespearean tradition, Paul Scofield, intuitive search, George Gurdjieff, Gurdjieff movements, actor's exercises.

References

1. Brook P. (2003). Pustoe prostranstvo. Sekretov net [Empty space. No secrets]. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 376 p.
2. Sovremennyi angliiskii teatr [Contemporary English theatre]. M.: Iskusstvo, 1963, 259 p.
3. Brook P. (2005). Niti vremeni: Vospominaniya [Threads of time: Memories]. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 384 p.
4. Kovalyev Yu.V. (1970). Pol Skofild [Paul Scofield]. L.: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 240 p.
5. Brook P. (1996). Bluzhdayushchaya tochka: Stat'i. Vystupleniya. Intervyu [Wandering point: Articles. Speeches. Interviews]. M.; SPb.: Malyi dramaticheskii teatr; Artist. Rezhisser. Teatr, 270 p.
6. Marowitz Ch. (1967). Theatre at work. London: Methuen CO LTD, 185 p.
7. Proskurnikova T.B. (2002). Teatr Frantsii. Sud'by i obrazy. Ocherki istorii frantsuzskogo teatra vtoroi poloviny XX veka [Theatre of France. Fates and images. Essays on the history of French theatre in the second half of the 20th century]. SPb.: "Aleteya": Moskva. Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya, 472 p.
8. Brook P. (2015). Z Grotovskim. Teatr jest tolko forma [With Grotowski. Theatre is only a form]. Wroclaw: Institut im. Jerzego Grotowskiego, 121 p.
9. Grotowski E. (2003). Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku [From Poor Theatre to Art as a conductor]. Sbornik statei / Per. s pol'sk., vstupl. stat'i i primechaniy N. Bashindzhagyan. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 351 p.
10. Marowitz Ch. (1967). Theatre at work. London: Methuen CO LTD, 185 p.
11. Brook P. (2011). Foreword / Oida Y. An Actor Adrift, 256 p.