

ПИТЕР БРУК И ТРАДИЦИОННАЯ МЫСЛЬ

Традиция в эпоху догматизма –
это революционная сила,
которую следует охранять.
Питер Брук

Театр и Традиция

Углубленное исследование смысла театра, которое проходит через всю деятельность Питера Брука, неизбежно привело его к необходимости исследования Традиции. Если театр вырастает из жизни, то самой жизни и следует задавать вопрос. Понимание театральной реальности также влечет за собой и понимание действующих сил этой реальности, которыми являются участники всякого театрального действия: актеры, режиссер, зрители. Человеку, отрицающему все догмы и замкнутые системы мысли, Традиция предлагает в качестве альтернативы идеал единства. Она говорит о неизменной сути единства, хотя оно и проявляет себя в бесконечном разнообразии форм. Имея в качестве своего центра постижение единства, Традиция решает эту задачу, изучая бесконечное многообразие реальности. И, наконец, Традиция говорит о понимании, основанном на прямом опыте, а не на объяснениях и теоретических обобщениях. Тогда не является ли театральное событие как таковое, прежде всего "опытом", а не чем-либо иным?

Даже на самых поверхностных уровнях интерес Брука к Традиции самоочевиден: достаточно упомянуть о его театральной обработке "Беседы птиц" Аттара – одной из жемчужин суфийского искусства, о его фильме, построенном на книге "Встрече с замечательными людьми" Гурджиева, и о последовавшей затем работе над Махабхаратой. Очевидно поэтому, что изучение точек соприкосновения между театральным творчеством Брука и традиционной мыслью не лишено смысла.

С самого начала необходимо внести важное уточнение: слово "традиция" (от латинского *tradere*, что значит "восстанавливать", "передавать") несет в себе определенное противоречие. В своем обычном значении слово "традиция" понимается, как "способ мыслить и действовать, унаследованный из прошлого"; потому это слово ассоциируется со словами "обычай", "привычка". В этом смысле некто может принадлежать к "академической традиции", к традиции "Комеди Франсе" или к "шекспировской традиции". В театре традиция представляет собой попытку мумификации, сохранения внешних форм любой ценой, но при этом они неизбежно содержат труп внутри себя, поскольку всякая живая связь с настоящим моментом всецело отсутствует. Согласно так понимаемому значению слова "традиция", театральное творчество Брука будет выглядеть антитрадиционным или, точнее, *внетрадиционным*. Брук говорил: "Несмотря на свою древнюю историю, театр по самой своей природе является всегда искусством современности. Это – феникс, который должен постоянно воскресать к жизни. Потому, что образы, действующие в мире, в котором мы живем, и производящие эффект прямой связи между театральным действием и аудиторией, умирают очень быстро. Через пять лет театральный продукт приходит в негодность. Поэтому мы должны целиком отказаться от самого понятия театральной традиции".²

Второе, менее привычное значение слова "Традиция" – в этом значении оно и будет употребляться в нашем очерке – это "корпус доктрин и религиозных или духовных практик, передающихся из столетия в столетие посредством преимущественно устного слова или личного примера", или "корпус более или менее легендарной информации, относящейся к прошлому, передающейся от поколения к поколению посредством преимущественно

устного слова".³ Согласно этому определению, "Традиция" включает в себя различные "традиции": христианство, иудаизм, ислам, буддизм, суфизм и т. д. (Во избежание всякой путаницы между этими двумя различными значениями одного и того же слова, заглавная буква будет указывать именно на это второе значение).

Итак, Традиция обеспечивает передачу корпуса знаний о духовной эволюции человека, о его месте в различных "мирах", о его взаимоотношениях с различными "космосами". Этот корпус знаний, таким образом, *неизменен*, стабилен и постоянен, невзирая на многообразие форм, применяемых для его передачи, и вопреки всевозможным искажениям, привносимым историей и движением времени. И хотя ее передача, как правило, осуществляется устно, тем не менее, Традиция может быть передаваема посредством науки символов, а также через текст, произведения искусства, мифы и ритуалы.

Традиционное знание существует с древних времен, но было бы тщетным искать "исток" Традиции. По мере углубления в корни Традиции, она обнаруживает свою вневременность как по отношению к пространству (географическому), так и по отношению ко времени (историческому). Она вечно пребывает здесь и сейчас, в каждом человеческом существе, как постоянное и живое присутствие. То есть "исток" Традиции может быть только метафизическим. Будучи выражением самой сокровенной сути человечества, Традиция остается живой и в наше время. Работы Рене Генона и Мирчи Элиаде засвидетельствовали тот факт, что традиционная мысль способна быть в высшей степени актуальной и для нашей эпохи. Кроме того, современные исследования обнаружили точки соприкосновения между некоторыми основополагающими принципами современной науки, с одной стороны, и Традиции – с другой.

Несложно заметить и явную точку соприкосновения между Традицией и театром, ввиду культивируемого Традицией качества живой непосредственности: это как раз то качество, которое обеспечивает действенность устной передачи, и это как раз то качество, которое имеет в виду Традиция, постоянно апеллируя к Настоящему моменту и к прямому опыту, обретаемому "здесь и теперь". Брук обращается – более или менее явно – как раз к этому качеству, когда пишет следующее: "Театр существует здесь и сейчас. Это то, что происходит в тот самый момент, когда идет представление, в тот момент, когда мир актеров и мир аудитории встречается между собой. Общество в миниатюре: микрокосмы, каждый вечер сводимые вместе в едином пространстве. И роль театра заключается в том, чтобы дать микрокосмосу прикоснуться к обжигающему и мимолетному проблеску иного мира и таким образом заинтересовать его, трансформировать, интегрировать".⁴

Очевидно, театр, согласно пониманию Брука, хотя и является по самой своей природе "внетрадиционным", может быть, тем не менее, *полем изучения*, на котором возможна встреча с Традицией и ее исследование. Интерес Брука к мысли Гурджиева также очевиден: как известно, Брук посвятил несколько лет работе по созданию киноверсий одной из книг Гурджиева. Мы считаем, что существует неслучайная связь между театральным творчеством Брука, с одной стороны, и учением Гурджиева – с другой. По этой причине имя Гурджиева будет часто повторяться в настоящем очерке.

Гурджиев (1877–1949), всецело оставаясь человеком Традиции, тем не менее, сумел выразить свое учение современным языком. Он, также нашел удачный способ формулирования – почти в научной манере – законов, пронизывающих собой все уровни реальности. Эти законы говорят о "единстве в разнообразии"⁵, единстве, которое лежит в основании бесконечного многообразия форм, связанных с различными уровнями бытия. Эти законы объясняют, почему человечество не является чем-либо изолированным и привязанным к одной из тысяч реальностей, а прямо связано со всей многомерностью единой реальности.

Эстетическая реальность, духовная реальность, научная реальность: разве все они не восходят к одному и тому же центру, оставаясь при этом четко очерченными и несводимыми одна к другой? И не открыли ли современные научные исследования (и квантовые, и субквантовые) парадоксальные и удивительные аспекты природы, о которых ранее даже и

не подозревали, и не приблизило ли это научную мысль к тому, что давно было известно Традиции?⁶

Театральное творчество, традиционная мысль, научная мысль: такая встреча, возможно, и необычна, но, конечно же, не случайна. По собственному признанию Питера Брука, именно это явное противоречие между искусством и наукой и было тем фактором, который привлекал его как в театральную деятельность, так и в изучении Традиции. Поэтому вовсе не удивительно, что такая книга, как "Золотое сечение" Матила Гика (Matila Ghyka), оказала на него столь сильное влияние, так как в ней речь идет именно о взаимоотношениях между числами, пропорциями и эмоциями.

Возможный диалог между наукой и Традицией, искусством и Традицией, наукой и искусством весьма плодотворен, содержателен и потенциально способен дать средства и метод понимания нашего непрерывно усложняющегося мира.

Театр, как поле изучения энергии, движения и взаимоотношений

Мы полагаем, что поиски Брука в театре структурированы вокруг трех полярных элементов: энергии, движения и взаимоотношений. "Мы знаем, что видимая поверхность мира - это только корка", - пишет Брук. - "А под коркой - кипящая материя, подобная той, которую мы видим, если всматриваемся в вулкан. Каким образом высвободить, выпустить наружу эту энергию?"⁷ Театральная реальность может быть определена, как движение энергии, движение как таковое, которое постигается посредством определенных взаимоотношений: взаимоотношений актеров и взаимоотношений между текстом, актерами и аудиторией. Движение не может быть результатом действия актера: актер не "делает" движения, оно само движется сквозь него (или нее). Брук приводит в качестве примера Мерса Каннингема (Merce Cunningham): "Он натренировал свое тело быть послушным, его техника - его слуга, и потому, вместо того, чтобы быть занятым "деланием" движения, он просто позволяет движению раскрыться вместе с раскрыванием музыки".⁸

Одновременное присутствие энергии, движения и определенных взаимоотношений вызывают к жизни театральное событие. В связи с Оргастом (Orgast) Брук говорил об "огне события", который является "самой удивительной вещью театрального представления, посредством которой все вещи, над которыми мы работали, вдруг попали на свое собственное место".⁹ Это "попадание вещей на свое место" означает *внезапное* обнаружение структуры, скрытой под разнообразием форм. Поэтому Брук считал сущностью театрального творчества "высвобождение динамического процесса".¹⁰ И именно тем фактом, что имеет место "высвобождение", а не "фиксация" или "схватывание" этого процесса, и обусловлена внезапность события. Линейное развертывание - это способ видения событий с позиций механического детерминизма, тогда, как здесь событие связано со структурой, которая в принципе не является линейной. Здесь событие - следствие каких-то "боковых", вторичных взаимоотношений и взаимосвязей.

Событие - другое ключевое слово, которое часто использует Брук, делая на нем ударение. Может ли быть простым совпадением, что это же самое слово проходит красной линией через современную научную теорию, начиная с Эйнштейна и Минковского? И не базируется ли реальность на едином основании, залегающем глубже бесконечного разнообразия внешних видимых форм?

В 1900 году Макс Планк представил концепцию "элементарного кванта действия" - физическую теорию, связанную с проблемой континуальности: энергия имеет дискретную, неkontинуальную структуру. В 1905 году Эйнштейн сформулировал специальную теорию относительности, открывающую новый тип взаимоотношений между пространством и временем. Она сыграла решающую роль в дальнейшей радикальной переоценке взаимоотношения "предмет-энергия". Постепенно идея предмета (вещи, объекта) вытесняется идеей "события", "взаимоотношения" и "взаимосвязи", то есть акцент переносится на энергетическую сторону бытия. Теория квантовой механики была разработана много позже, около 1930 года. Она разрушила концепцию

идентичности, общепринятую в связи с классическими представлениями о частицах. Впервые возможность пространственно-временной прерывности (discontinuum) была признана логически состоятельной. И, наконец, теория элементарных частиц – развитие как квантовой механики, так и теории относительности, включая и попытку выхода за пределы обеих, – находится в настоящее время в процессе разработки.

Подобно обоим современным ученым и Гурджиеву, Брук убежден в материальности энергии. Давая характеристику вульгарному (rough) театру, он пишет: "Сакральный театр имеет один тип энергии, а вульгарный – другой. Этот тип энергии содержит в себе радость и веселье, но он же оборачивается возмущением и враждой. Это агрессивная энергия: гнев, а временами – ненависть".¹¹

А Гурджиев сказал: "Все во вселенной материально, и именно потому высшее понимание более материалистично, чем сам материализм".¹² Он говорит о "материи", которая "всегда та же самая, но степени материальности бывают разными. И эти различия степеней материальности прямо зависят от качеств и свойств энергии, наличествующей в конкретной данной точке".¹³ Таким образом, "вещи" – это локализованные конфигурации энергии.

Но откуда приходит эта энергия? Каковы законы, управляющие трансформацией недифференцированной энергии в специфические ее формы? Является ли эта недифференцированная энергия фундаментальным субстратом всех форм? В какой мере актеры и аудитория во время театрального представления могут быть вовлечены и интегрированы в грандиозную борьбу энергий, происходящую в природе в каждый момент?

Прежде всего отметим, что в театральном поиске Питера Брука комплекс "текст-актер-зритель" несет в себе свойство природной системы: когда подлинное театральное "событие" возникает к жизни, оно является чем-то большим, нежели сумма его частей. Взаимодействие между текстом и актерами, текстом и аудиторией, актерами и аудиторией вызывает к жизни новый элемент, несводимый ни к какому из исходных, ни к их сумме. И в то же время текст, актеры и аудитория остаются целостными подсистемами, взаимораскрывающимися по отношению одна к другой. В этом смысле можно кое-что сказать о жизни текста. Брук говорил, касаясь этого предмета много раз, что пьеса не имеет раз и навсегда фиксированной формы. Она развивается посредством актеров и зрителей, вовлекая в себя и тех, и других. Смерть текста связана с процессом закрытия, то есть с прекращением обмена. В "Пустом Пространстве" есть такие слова: "Врач может сразу же определить различие между наличием в теле жизни и уже бесполезным мешком с костями, который оставила жизнь. Но мы менее компетентны в понимании того, как идея, отношение или форма проходят свой путь от жизни к умиранию".¹⁴

Итак, не обладает ли система "текст-актер-зритель" неким иным важным свойством природных систем, которое ускользает от определения природной системы как "модуля координации в иерархии природы"?¹⁵ Конечно, речь идет о том случае, когда зритель выходит из театрального события обогащенным новой информацией в сфере энергии: "Я искал движение и энергию. Телесную энергию, соединенную с эмоциональной и высвобожденную вместе с ней таким образом, чтобы вызвать у зрителя особое ощущение наполненности жизненностью, которое он не найдет в повседневной жизни".¹⁶ И как носитель этого "чувства жизненности", зритель сможет сделать другие открытия и принять участие в других взаимодействиях уже в самой жизни.

Но что существенно – это распознать на каждом из уровней действие законов, общих для всех уровней. Можно рассматривать вселенную (как это имеет место в космологии Гурджиева и в научной теории систем) как великое Целое, громадную космическую матрицу, в которой все находится в вечном движении и непрерывном переструктурировании энергий. Это единство не статично, оно предполагает дифференциацию и многообразие, но не самой субстанции, а общей организации: определяющих законов Целого. Эти законы только тогда в полной мере действительны, когда системы *взаимно открыты* по отношению одна к другой и пребывают в непрерывном и универсальном обмене энергий.

Это именно тот обмен, который создает, по словам Гурджиева, "общее гармоническое движение систем" или "гармонию взаимной поддержки во всех космических средоточиях".¹⁷ Открытость системы предохраняет ее от дегенерации и окончательной смерти. Не-отделенность сохраняет жизнь. Хорошо известно, что все закрытые физические системы попадают под действие принципа Клаузуиса-Карно, то есть содержащаяся в них энергия неминуемо дегенерирует, а беспорядок увеличивается. Следовательно, чтобы был порядок и стабильность, должны присутствовать открытость и обмен. Такой обмен может быть либо синтезом на одном и том же уровне, либо происходить между системами, принадлежащими к разным уровням.

Почти все актерские "упражнения" и "импровизации" в Центре Брука нацелены на достижение открытости и обмена. Свидетельства из первых рук о результатах этих занятий многочисленны: достаточно сослаться на опубликованные отчеты о подготовительной работе к "Беседе птиц", "Оргасту" и "Кармен".¹⁸ Брук вполне определенно говорил, что посредством этих упражнений и импровизаций актеры пытаются "добраться до самого существенного: иначе говоря, к той точке, в которой импульсы одного соединяются с импульсами другого и резонируют уже совместно".¹⁹ Майкл Ростайн описывает, как в процессе подготовки к "Кармен" один из певцов должен был поворачиваться спиной к другому, с тем чтобы попытаться воспроизвести жесты человека, с которым вместе поет, не видя его. Или актеры, сидящие кругом и пытающиеся молча "передать" друг другу жесты или слова: в конце концов, сила и ясность внутренних образов делает их "видимыми". Это неподдельно точная и строгая исследовательская работа.

В одном из упражнений в процессе подготовки к Оргасту каждый актер воплощал в себе какую-то часть одной и той же личности, включая, например, "голос ее подсознания".²⁰ В другом упражнении актеры декламировали монолог из Шекспира непрерывными циклами и в три голоса, и "неожиданно актер преодолевает барьер и опытным путем обнаруживает, какая огромная свобода открывается внутри строжайшей дисциплины".²¹ И что здесь существенно - это достижение свободы посредством подчинения законам, которые позволяют открыться "неизвестному" открыться взаимоотношениям. "Быть - это значит быть во взаимоотношениях", - гласит ключевое положение основателя общей семантики Альфреда Коржибски²² (Alfred Korzybski). Упражнения и импровизации предоставляли возможность "войти во взаимоотношения с наиболее обычными и наиболее скрытыми уровнями опыта"²³, обнаружить потенциально действительную эквивалентность между жестами, словами и звуками. В этом смысле слова, которые обычно являются носителями значений, могут быть заменяемы жестами или звуками. "Вхождение в неизвестное всегда сопровождается страхом. Каждая буква является причиной последующей буквы. Часы работы могут высвободить десять букв во время процесса, когда идет поиск, ведущий к высвобождению слова, звука. Мы не пытаемся создать метод, мы хотим делать открытия".²⁴

Таким образом, упражнения и импровизации имеют ценность не сами по себе, а как вспомогательное средство для настройки театрального "инструмента", коим является само существо актера, и для создания "живого драматического потока"²⁵ внутри актерской группы. Театральное "чудо" создается впоследствии, при поддержке активного присутствия аудитории, когда открывание в сторону "неизвестного" может быть реализовано с большей полнотой. Но какова природа этого "неизвестного"? Не является ли оно другим названием единства неопределенных связей в "системе систем", как сказал бы Стефан Лупаско²⁶ (Stephan Lupasco), в парадоксальном сосуществовании детерминированного и недетерминированного, порядка и спонтанности, гомогенности и гетерогенности? Как понимать слова Аттара, когда он писал в "Заклинании": "Для каждого атома есть особая дверь, и для каждого атома есть особый путь, ведущий в таинственное Бытие, о котором я говорю... В этих безбрежных океанах мир есть атом, и атом есть мир..."?²⁷

Традиционная мысль всегда утверждала, что Реальность не привязана к пространству - времени: она просто есть. Когда Гурджиев говорил о трогавтоэгократическом процессе, который обеспечивает "взаимное

питание" всего, что существует, он называл этот процесс "нашим надежным спасителем от действия беспощадного Геропаса..."²⁸. Зная, что для него "Геропас" означал "Время", мы можем понять смысл этого утверждения: единство неопределенных связей между системами ускользает от действия времени – оно просто есть, оно вне пространства – времени. Время, этот "уникальный идеальный субъективный феномен", не существует само по себе. Пространственно-временной континуум, если его рассматривать изолированно, как вещь в себе, является некой разновидностью аппроксимации, то есть субъективным феноменом, привязанным к определенной подсистеме. Каждая подсистема, соотносясь с определенной "степенью материальности", обладает собственным пространством – временем.

В конечном итоге, в некоторых современных научных теориях²⁹ описание физической реальности потребовало введения иных измерений, нежели пространственно-временные. Физическое "событие" происходит во всех измерениях одновременно. Следовательно, на этом уровне уже нельзя говорить о линейном, континуальном времени. Здесь есть закон причинности, но событие происходит *внезапно*. Здесь нет ни "до", ни после в обычном смысле этих слов: здесь имеет место нечто подобное прерывности в самом существе времени как такового.

Можно ли понять сущность театрального "события", не имея опыта переживания времени? На это могут возразить, что сущность театрального "события", как его понимал Питер Брук, заключается во *внезапности*, в непредвиденности (в смысле невозможности точного воспроизведения по собственному желанию). Но Брук говорил по этому поводу: "Особые моменты не зависят более лишь от счастливой случайности. Хотя их и нельзя повторить. Спонтанные события поэтому всегда воспринимаются как устрашающие или чудесные. Но их можно открыть вновь".³⁰ Смысл "никогда не принадлежит к прошлому"³¹: он возникает из тайны настоящего момента, мгновения открытости к взаимоотношениям. Этот "смысл" бесконечно богаче того, который может быть постигнут посредством классической "рациональной" мысли, опирающейся (возможно, никогда это не осознавая) на линейную причинность и механистический детерминизм. В мимолетные мгновения великие актеры приходят в соприкосновение с этим новым видом "смысла". В случае Пола Скофилда (Paul Scofield), например: "...инструмент и актер являются одним целым – инструмент из плоти и крови, который сам по себе открывается неизвестному... Это выглядело так, как будто произнесение слов посыпало сквозь него вибрации, возвращавшиеся эхом обратно и нагруженные при этом таким смыслом, который был намного сложнее и глубже, чем это могло быть доступно рациональному мышлению актера".³²

Есть что-то простое, прямое и непосредственное в самой идее "настоящего момента" – разновидность абсолютной свободы по отношению к представлению, оживляющая и непосредственно ощущаемая спонтанность. "Идея настоящего момента, – пишет Пирс (Pirce), внутри которого – существует он или нет – мы обнаруживаем точку времени, где никакая мысль не может быть развернута, где никакая деталь не может быть сглажена, – это идея Первичности ...".³³ Первичность – это такой способ бытия, когда все является таким, как оно есть, самым позитивным образом, без какой-либо зависимости от чего-либо еще".³⁴

"Волшебство" театрального творчества Питера Брука, как мне представляется, связано именно с этим значением настоящего момента, высвобождающего энергии, движущиеся в гармоническом потоке и требующие от зрителя быть активным участником театрального события. Парадоксально, но мы находим все "точки схождения", которые были предметом нашего обсуждения в этом исследовании, не столько в его фильме "Встречи с замечательными людьми", сколько в таком спектакле, как "Вишневый сад". Возможно, это является следствием того различия между кино и театром, о котором Брук говорил следующее: "Существует лишь одно серьезное различие между кино и театром. Кино выплескивает на экран образы из прошлого. Поскольку сознание делает это на протяжении всей жизни, кино и кажется столь сокровенно реальным. Конечно же, это не более чем удовлетворение и приятное продолжение нереальности повседневного восприятия. Театр, с другой стороны, всегда утверждает себя в настоящем. Это и способно его

сделать более реальным, нежели обыденный поток сознания. Это же способно сделать его таким волнующим".³⁵ Тексты Чехова, "драматурга жизненного движения",³⁶ или Шекспира предоставляют возможность для выявления всех измерений театрального творчества Брука. В "Вишневом саде" есть специфические моменты, когда, казалось бы, банальные слова и жесты вдруг открывают за собой присутствие иной реальности, которая неожиданно осуществляется как единственно значимая. Поток нового качества энергии начинает передаваться зрителю, который ощущает себя вознесенным на какую-то новую высоту, где он внезапно и каким-то новым образом встречается с собственным существом. Впечатления, впечатанные в нашу память подобным образом, остаются надолго: хотя театр и является "само-разрушительным искусством"³⁷, он, тем не менее, способен производить такие эффекты, коим присуще качество определенного постоянства.

Тройственная структура театрального пространства Брука

Другая замечательная точка соприкосновения между театральной работой Питера Брука, традиционной мыслью и квантовой теорией возникает ввиду общего взгляда на противоречие, как на "двигатель" всякого процесса, имеющего место в реальности.

Роль противоречия явно просматривается в смене направлений, избираемых Бруком в течение всей его карьеры: Шекспир, коммерческая комедия, телевидение, кино, опера. "Я действительно провел всю свою творческую жизнь в поиске противоположностей", – сказал Брук в своем интервью "Таймс" (The Times). "Это является диалектическим законом нахождения реальности через противоположности".³⁸ Он подчеркивал роль противоречия как средства для пробуждения понимания, приводя в качестве примера драму Елизаветинской эпохи: "Драма Елизаветинской эпохи была разоблачением, очной ставкой, противоречием, и это вело к анализу, вовлеченности, узнаванию и, в конечном итоге, к пробуждению понимания".³⁹ Противоречие – это не разрушительная, но уравнивающая сила. Она играет важную роль в генезисе всякого процесса. Отсутствие противоречия ведет к всеобщей гомогенизации, истощению энергии и, в конечном итоге, к смерти. "Все, что содержит в себе противоречие... содержит в себе мир", – провозглашает Лупаско, чьи выводы базируются на фундаменте квантовой физики.⁴⁰ Брук отмечал конструктивную роль отрицания в театре Бекетта: "Бекетт не говорит "нет" с удовлетворением. Он выводит на первое место свое беспощадное "нет", потому что стремится к "да", и таким образом его отчаяние является негативом, из которого могут быть извлечены очертания противоположного качества".⁴¹

Противоречия также играют важную роль в произведениях Шекспира, где они "проходят сквозь многие уровни сознания": "То, что технически позволяет ему достигать этого, самая суть его стиля, – это естественность структуры текста и такое сознание, которое соединяет в себе противоположности..."⁴². Шекспир остается великим идеалом, вершиной, недостижимым эталоном для развития театра: "Именно через посредство непримиримого противостояния Вульгарного и Святого, через посредство режущего слух скрипа не вызывающих никакой симпатии ключей мы и получаем столь проникающее и незабываемое впечатление от его произведений. И потому, что противоречия так сильны, они и воздействуют на нас столь глубоко".⁴³

Брук говорит о "Короле Лире", как о "безбрежном, сложном, последовательном шедевре", достигающем космических измерений в своем откровении "силы и пустоты ничто: позитивного и негативного аспектов, сокрытых в нуле".⁴⁴

Противоречие – это необходимое условие (*sine qua non*) успешной театральной постановки. Дзами (Zeami) (1363–1444), один из первых великих мастеров театра Но – его трактат относят к "тайной традиции Но" – сказал пять столетий назад: "Примите во внимание, что совершенство в чем бы то ни было находится в критической точке гармоничного баланса между инь и ян. И если кто-либо интерпретирует ян способом ян, либо инь способом инь, то в этом случае не будет гармоничного баланса, и совершенство будет невозможно. А без совершенства – каким образом кто-либо может быть интересным?".⁴⁵

Для таких традиционных мвслителей как Дзами, Якоб Беме или Гурджиев, так же как и для ряда философов, чье мышление основывается на научном знании, таких как Пирс и Лупаско, противоречие является всего лишь только динамическим взаимоотношением трех независимых сил, одновременно присутствующих во всяком процессе: утверждающая сила, отрицающая сила и примиряющая сила. Поэтому реальность имеет тройственную динамическую, "триалектическую" ("trialectical") структуру.

Например, Дзами говорил о законе, который он называл "йохакиу" (johaku), и на который часто ссылался Питер Брук. "Йо" означает "начало" или "открытие"; "ха" означает "середина" или "развитие (а также "разрушение", "раздробление", "развертывание"); "киу" означает "конец" или "завершение" (а также "скорость", "высшая точка", "пароксизм"). Согласно Дзами, не только театральное представление может быть разделено на "йо", "ха" и "киу", но те же компоненты могут быть выявлены в каждом вокале или инструментальной фразе, в каждом движении, каждом шаге, каждом слове.⁴⁶

Объяснения Дзами все еще актуально для нас и сегодня. Легко представить, например, ту скуку, которую вызывает такая постановка трагедии, которая начиналась бы кульминационной вспышкой, а затем продолжалась бы бесконечной экспозицией причин драмы. В то же время можно было бы детально проанализировать ту уникальную атмосферу, которая царит в постановках Питера Брука в результате использования законов "йохакиу", - в структурном развитии этих постановок, так же как и игре актеров. Но наиболее специфический аспект театрального творчества Брука, вероятно, заключается в разработанном и убедительно представленном *новом тройственном структурировании*.

Театральное пространство Брука может быть представлено в виде треугольника, основание которого символизирует сознание зрителя, а две другие стороны - внутреннюю жизнь актеров и их отношения с партнерами. Эта тройственная конфигурация постоянно присутствует и в театральном, и в литературном творчестве Брука. В повседневной жизни наши контакты чаще всего сводятся только лишь к взаимодействию нашей внутренней жизни, с одной стороны, и наших взаимоотношений с нашими партнерами - с другой: то есть треугольник искажен, поскольку отсутствует его основание. Тогда как в театре актеры обязаны задействовать "свою предельную и абсолютную ответственность во взаимодействиях с аудиторией, что и наделяет театр особым и фундаментальным смыслом".⁴⁷ Мы вернемся к центральной роли аудитории в театральном пространстве Брука в следующей главе.

Другая тройственная структура, которая активна в театральном пространстве, может быть выявлена, если принять идею Гурджиева о "центрах". Он считал, что человечество отличается от других органических существ, живущих на земле, своей "трехцентровостью" или "трехцеребральностью". То есть люди - существа с тремя "центрами" или "умами". Действительно, человеческое существо может быть представлено в виде треугольника: основание представляет эмоциональный центр (местоположение Примиряющей силы), две другие стороны - интеллектуальный центр (местоположение Утверждающей силы) и инстинктивно-двигательный центр (местоположение Отрицающей силы). Гармония возникает в состоянии равновесия между этими тремя центрами.

Совершенно очевидно, что условия современной жизни благоприятствуют функционированию лишь интеллектуального центра, особенно "автоматической" его части, которую можно назвать "церебральной" активностью. Этот мыслительный элемент, который, конечно же, явился мощным средством адаптации человека к среде, претерпел такие изменения, которые превратили его из "средства" в "цель", и теперь он стал всемогущим тираном. В силу этой причины, человечество, символически могущее быть представлено треугольником, оказалось под угрозой разрушения ввиду диспропорционального разрастания одной из его сторон. Театральное пространство, в свою очередь, не может не ощущать последствий этого процесса.

Джон Хельперн (John Neilpern), описывая "экспедицию" в Африку актеров С.И.Р.Т., вспоминал то удивление, которое он пережил, слушая высказывания Питера Брука о роли мозговой активности: "Он указывал на

дисбаланс внутри нас, когда золотой телец интеллекта почитается ценой игнорирования подлинных чувств и переживаний. Так же как и Юнг, он считал, что интеллект отгораживает нас от подлинных чувств, подавляя и дезориентируя дух слепым накопительством фактов и концепций. И когда Брук говорил со мной об этом, я был поражен тем фактом, что он, будучи в высшей степени интеллектуально одаренным человеком, имеет такое мнение об интеллекте".48

Поставив человеку XX века диагноз "эмоциональный запор"⁴⁹, Брук придерживается такого же невысокого мнения и о "мертвом театре", который, как он считает, является превосходным воплощением мозгового элемента, пытающегося заместить собой живые чувства и переживания: "Что еще хуже, так это мертвый зритель, который по вполне определенным причинам удовлетворен отсутствием интенсивности и даже отсутствием настоящего развлечения. Он, подобно грамотею, выходит из театра после мертвого спектакля улыбающимся, потому что ничто не поставило под вопрос его любимые теории. В своем сердце он искренне хотел бы видеть театр, который сильнее обыденной жизни, но он замещает некой интеллектуальной удовлетворенностью то настоящее переживание, которое живет невыраженным в его душе".50

Гармония между центрами способствует развитию нового качества восприятия, "прямого" и непосредственного восприятия, не искажаемого деформирующим фильтром мозговой активности. Таким образом может появиться новый ум: "Наряду с эмоциями, всегда остается место для такого типа ума, которого не было ранее, но который должен быть развит в качестве инструмента точной ориентации".51

Множество упражнений, разработанных Питером Бруком, предназначены для развития этого состояния единства между мыслью, телом и чувствами, которое достигается путем освобождения актера от излишней сосредоточенности на мозговой активности. И таким образом актер может быть органически согласованным с самим же собой и действовать как универсальное "целостное" бытие, а не как фрагментированное существо. Через посредство такой исследовательской работы постепенно раскрывается важный аспект функционирования центров: больше различия в их "скоростях". Согласно Гурджиеву⁵², интеллектуальный центр является самым медленным, а эмоциональный – самым быстрым, и получаемые им впечатления достигают нас мгновенно.

Таким образом, становится понятно, как именно подобные упражнения делают возможным открытие общего правила путем мобилизации сил более быстрых центров. Репетируя "Кармен", актеры ходили, издавая определенный звук, а затем им предлагалось изменять этот же звук от пиано к фортиссимо, не меняя при этом динамику ходьбы.⁵³ Трудность выполнения этого упражнения обнаруживала дисгармонию между центрами, состояние заблокированности более быстрых центров со стороны интеллекта. Сравните это упражнение с другими с другим подобным ему же, когда от актеров требовалось отбивать ритм "четыре-четыре" ногами, одновременно отбивая "три-три" руками. Эти упражнения создают возможность для получения некоего подобия "фотографии", запечатлевающей функционирование центров в избранный момент. Связанный определенными требованиями, предъявляемыми подобными упражнениями, актер получает возможность открыть для себя взаимные противоречия в функционировании этих различных центров, а затем экспериментальным путем найти способ их более интегрированного и гармоничного функционирования.

Есть соблазн выявить ключевые точки взаимных соответствий между двумя треугольниками: треугольником театрального пространства Брука и треугольником центров Гурджиева. В частности, этот "изоморфизм" между двумя треугольниками может существенно уточнить для нас роль аудитории как катализатора для активации эмоционального центра. Но это увело бы нас далеко от нашей непосредственной задачи, не говоря уже о том, что никакой теоретический анализ не способен заменить собой прямой опыт погружения в театральное пространство Брука.

Возможно, наиболее выразительный пример решающей, первостепенной роли переживания в театральном творчестве Брука связан с подготовкой к "Беседе птиц". Вместо того, чтобы занять актеров изучением произведений Аттара или комментариев к суфийским текстам, Брук повез их в необычную

экспедицию в Африку. Столкнувшись с трудностями, связанными с пересечением Сахары, вынужденные импровизировать во время встреч с жителями африканских деревень, актеры самым безжалостным образом были приведены к встрече с собственной сущностью: "Все, что мы делали во время путешествия, было упражнением, нацеленным на углубление восприятия на всех уровнях. Все, связанное с этим спектаклем, можно назвать "большим упражнением". Но все питает творчество, и все окружение является частью более сложного теста на тотальность включенности сознания. Назовем это "еще большим (super-grand) упражнением".⁵⁴ Действительно, встреча с собственной сущностью (self-confrontation) после долгого и трудного процесса само-инициации является основной идеей произведения Аттара. Такой способ экспериментального, органичного отношения к тексту имеет гораздо большую ценность, нежели всякое теоретическое, методологическое, систематическое изучение.

Ценность такого подхода очевидна, поскольку он способствует возникновению особого "качества", которое явственно проступает в творчестве Брука.

Его комментарии к "Оргасту" в равной мере применимы и к "Беседе птиц", и ко всем остальным его постановкам: "Результат, которого мы стремимся достичь, это не форма, не образ, а комплекс определенных условий, внутри которого может возникнуть искомое качество театрального представления".⁵⁵ Это качество напрямую связано со свободной циркуляцией энергий, возникающей в результате точной и детализированной (можно даже сказать "научной") работы с восприятием. Дисциплина находится в прямой зависимости от спонтанности, а точность от свободы.

Театр: детерминизм и спонтанность

Каким образом дисциплина и спонтанность могут сосуществовать и пребывать во взаимодействии? Откуда приходит спонтанность? Как отличить истинную спонтанность от простой автоматической реакции, возникающей из уже существующих (в подсознании) клише? Другими словами, как отличить непосредственное возникновение чего-то действительно нового от простой ассоциации - возможно, неожиданной, но, тем не менее, механической и имеющей своим источником что-либо уже виденное и знакомое?

Спонтанность вводит *неопределенный* элемент в эволюционный процесс. Знаменитый "принцип неопределенности" или «соотношение неопределенности» Гейзенберга свидетельствует о том, что спонтанность эффективно действует в природе. Согласно этому принципу, результат количественного возрастания момента квантового события через пространственное расширение, так же как результат возрастания энергии через временное продление должен быть больше, нежели константа, определяющая элементарный квант действия. Таким образом, если задать вопросом, например, о точном *пространственном* местоположении квантового события, ответ будет заключаться в бесконечном возрастании неопределенности момента, а если задать вопросом о *точной временной* локализации, ответом будет бесконечное возрастание уровня энергии. Не нужно быть особо сведущим в математике или физике, дабы понять, что это означает невозможность точной локализации квантового события в пространстве-времени. Концепция идентичности классической частицы (идентичности частицы самой себе, как некой части, отделенной от Целого) оказывается, таким образом, несостоятельной.

Квантовое событие не создается волной или частицей, оно одновременно является и волной, и частицей. Невозможность точной локализации квантового события в пространстве-времени может быть понята, как следствие не-разделенности событий. Их "случайный" или "вероятностный" характер вовсе не является выражением действия "случая". "Случайный" квант созидателен в том смысле, что он имеет направление, совпадающее с самоорганизующимися энергиями природных систем. В то же время, наблюдатель в этом случае не может оставаться "наблюдателем": он становится, по выражению Вилера (Wheeler), "участником". Квантовая теория определенным образом соотносится с "Долиной Удивления" (одной из

семи долин в "Беседе птиц"), где противоречие и неопределенность поджидают путешественника.

Можно постулировать наличие *общего принципа неопределенности*, действующего во всяком процессе, имеющем место в реальности. Он также необходимым образом действителен в театральном пространстве, прежде всего во взаимоотношениях между аудиторией и спектаклем. В "формуле" Брука ("Театр=РПП": "репетиция", "представление", "поддержка") наличие - "поддержка" - аудитории играет ключевую роль: "Единственная вещь, которая определяет собой существование всех форм, присущих театру в целом, - это зритель, аудитория. Это более чем трюизм: в театре аудитория завершает своим наличием все предшествующие фазы создания театрального целого".⁵⁶

Аудитория является частью гораздо большего целого, представляя собой проводник принципа неопределенности: "Довольно трудно понять истинную функцию зрителя, который присутствует, и в то же время внеположен, который, казалось бы, может быть игнорируемым, но в нем нуждаются. Актерская работа не предназначена для аудитории, и в то же время всегда адресована ей".⁵⁷ Аудитория открывает себя актерам в своей жажде "увидеть более глубоко себя же"⁵⁸, и потому представление обретает более полную жизнь лишь в присутствии аудитории. Открывая себя, аудитория, в свою очередь, начинает влиять на актеров, если, конечно, качество их восприятия позволяет такое взаимодействие. Это объясняет, почему целостное видение режиссера может быть разрушено присутствием аудитории: аудитория вскрывает несовместимость данного видения со структурой театрального события. Все попытки предвидеть или предопределить театральное событие обречены на провал: режиссер не может заместить собой аудиторию. Треугольник, включающий в себя "внутреннюю жизнь актеров - их взаимоотношения с партнерами - зрительское восприятие", может быть рожден только в актуальный момент непосредственно в процессе представления. Коллективная сущность, представляемая аудиторией, является "примиряющим" элементом, необходимым для рождения театрального события: "(Зрительская) реальная активность может быть невидимой, как элементарная частица, но также и неделимой".⁵⁹

Будучи невидимым, это активное участие аудитории является, тем не менее, материальным и сильнодействующим: "Когда Королевский Шекспировский Театр гастролировал с "Королем Лиром" по Европе, спектакль неуклонно совершенствовался... Качество внимания, которое предоставляла театру эта аудитория, выражалась в молчаливой концентрации: это воздействовало на актеров подобно тому, как будто бы яркий свет был направлен на их работу".⁶⁰ Тут становится очевидным, почему исследования Брука были направлены на "театр, в котором существует только практическое, а не фундаментальное различие между актерами и зрителями".⁶¹ Пространство, в котором происходит взаимодействие актеров со зрителями, является бесконечно более тонким, нежели сфера идей, концепций, предрассудков и предопределенностей. Качество совмещенного внимания аудитории и актеров позволяет произойти событию, которое является целостным выражением спонтанности.

В идеале такое взаимодействие может трансцендировать языковые и культурные барьеры. Актеры С.И.Р.Т. способны общаться с одинаковым успехом и с жителями африканских деревень, и с австралийскими аборигенами, и с жителями Бруклина. "Театр вовсе не обязан быть повествовательным. Повествовательность не обязательна. События создадут целое, создадут все".⁶²

Множество недоразумений, касающихся проблемы "спонтанности", возникает как следствие попытки рассматривать театральное событие в линейных, одномерных параметрах. Несложно поверить в существование законов, подобных "йохакви"⁶⁷ Дзами, но этого недостаточно для понимания того, каким образом театральное событие проходит через разные элементы "йохакви". Если придерживаться строгого горизонтального взгляда на действие "йохакви" ("йо"-начало; "ха"-развитие; "киу"-завершение), становится невозможным понимание того, как нечто может подняться, например, к завершённому и совершенному "ха", находясь в его нижней части, или взойти на пик "киу" от его частично проявленного состояния. Что может дать динамические "толчки", необходимые для того,

чтобы движение не останавливалось, не блокировалось? Каким образом необходимая континуальность театрального представления может быть согласованной с прерывностью, свойственной его различным компонентам? Каким образом можно привести к гармонии развитие действия пьесы, актерскую игру и восприятие, "выделяемое" аудиторией?

Другими словами, горизонтальное движение лишено смысла. Оно остается на одном и том же уровне навсегда, никакая информация не поступает. Такое движение только тогда обретает значимость, когда оно совмещается с эволюционной динамикой. Это можно представить так, как будто всякий феномен реальности в каждый момент движется одновременно в двух противоположных направлениях: восходящем и нисходящем. Это подобно двум параллельным рекам, текущим с большой силой в двух противоположных направлениях. И чтобы попасть из одной реки в другую, абсолютно необходимо внешнее вмешательство - "толчок". Вот здесь и открывается полный объем смысла понятия "непрерывность".

Но чтобы этот "толчок" был эффективен, должно иметь место некое соответствие между "толчком" (который сам по себе является предметом, рассматриваемым законом "йохакиу") и системой, на которую он направлен. Исходя из этого, становится понятным, почему каждый элемент "йохакиу" должен чередоваться с тремя другими элементами, то есть почему в "йо-ха-киу" должно перемещаться "йо", "ха" и "киу". Эти различные компоненты создают возможность для взаимодействия различных систем.

Следовательно, для возникновения гармоничного движения необходимо наличие еще одного измерения: "йохакиу" действует не только горизонтально, но и вертикально. Если каждый элемент ("йо", "ха" и "киу") чередуется со всеми тремя элементами, то в результате мы получаем девять элементов, два из которых являются своего рода "интервалом". Один из них заполняется "толчком", дающим горизонтальное движение, другой - "толчком" в вертикальном направлении. Таким образом, мы видим такую картину действия "йохакиу" Дзами, которая очень близка к точной математической формулировке "закона Семи" или "закона октавы" Гурджиева".63

Если принять к сведению это двухмерное видение действия "йохакиу", то смысл настойчивого подчеркивания Питером Бруком центральной роли аудитории в театральном событии становится понятнее. Аудитория способна сопровождать энергией своего внимания инициативы, поступающие со стороны текста пьесы, актерской игры и режиссерского замысла. Первый интервал - между "йо" и "ха" - может быть заполнен более или менее автоматическим взаимообменом, и спектакль сможет продолжить свое горизонтальное движение. Но аудитория также имеет свое собственное качество присутствия: ее культура, ее восприимчивость, ее жизненный опыт, качество и интенсивность ее внимания. Возможен "резонанс" между актерской игрой и внутренней жизнью аудитории. Потому театральное событие может возникнуть полностью спонтанно, посредством вертикального взаимообмена, который высвобождает определенное количество воли и осознания и по этой причине приводит в действие что-то подлинно новое, не существовавшее в спектакле заранее. Восхождение действия "йохакиу" на вершину представления - высшее "киу" (the kyu of kyu) - становится, таким образом, возможным. Второй интервал заполняется подлинным "толчком", создающим возможность парадоксального сосуществования континуальности и прерывности.

Мы описали то, что может считаться первым уровнем восприятия в театральном событии. Далее этот наш анализ может быть углублен и уточнен принятием во внимание древо-подобной структуры (которая никогда не завершается) "йохакиу". Таким путем могут быть открыты различные уровни восприятия, иерархически структурированные в виде "лестницы" качественностей. Это уровни спонтанности, и это уровни восприятия. "Качество" театрального представления определяется эффективным присутствием этих уровней.

Мы также говорили и о вертикальном измерении действия "йохакиу". Это измерение связано с двумя возможными импульсами: восходящим (эволютивным) и нисходящим (энтропийным инволютивным). Восходящая кривая соотносится со сгущением энергии и отражает тенденцию, направленную в

сторону единства в разнообразии и повышения сознательности. Именно в этом смысле мы до сих пор говорили о действии "йохакии".

Но несложно понять и действие "йохакии наоборот", которое показано в фильме Питера Брука "Повелитель мух", где прослежена тема прогрессирующей деградации рая в сторону ада. Идеального, невинного пространства вообще не существует. Оставленное на произвол судьбы, без вмешательства "сознания" "внимания", "законы творения" неизбежно ведут к раздроблению, механичности и, в конечном итоге, ярости и разрушению. Эти путем спонтанность проходит метаморфозу, превращаясь в механистичность.

Следует отметить, что "спонтанность" и "искренность" – понятия, близко связанные. Обычные морализаторские коннотации, возникающие в связи с понятием "искренность", свидетельствуют о редукции "искренности" до уровня автоматического функционирования, опирающегося на определенный набор идей и верований, внедрившихся в коллективное сознание случайным путем за долгий период времени. В этом смысле, "искренность" уже смыкается с ложью. Освобождая себя от груза, который внедрен в нас таким путем, мы в конечном итоге становимся "искренними": понимаем закономерности, видим себя, открываемся к отношениям с другими. Этот процесс требует работы, определенного уровня усилий: "искренности необходимо учиться".⁶⁴ По отношению к нашему обычному пониманию, этот вид "искренности" походит на "неискренность": "Со своим моральным обортоном это слово ("искренность") вызывает множество недоразумений. Например, наиболее сильной стороной актеров Брехта является высокая степень их *неискренности*. Актер может увидеть собственные штампы только путем отчуждения от них".⁶⁵ Актер обладает двойным пространством ложной и настоящей искренности, и наиболее продуктивной в его творчестве является вибрация, колебательное движение между этими двумя полюсами: "Актер должен быть полностью вовлечен и, одновременно, дистанцирован: отделен без отчуждения. Он должен быть искренним, и он должен быть неискренним: он должен учиться тому, как быть искренним, будучи неискренним, и как мать, оставаясь правдивым. Это почти невозможно, но в этом вся суть...".⁶⁶

Затруднения актера в этом смысле чем-то сродни неумению Арджунны, вызванному советом Кришны, данным в "Бхагават Гите": примирить действие с не-деянием. Но, как это ни парадоксально, оказывается, что действие, сопровождаемое пониманием, становится наполненным не-деянием.

В каждый момент актер находится в ситуации острого выбора между действием и не-деянием, между действием, видимым для аудитории, и действием невидимым, происходящим в пространстве его внутренней жизни. Дзами делает ударение на значении интервалов не-интерпретации или "не-деяния", возникающих между двумя жестами, действиями или движениями: "Духовная концентрация позволяет тебе оставаться начеку, собрав все свое внимание в тот момент, когда ты прекращаешь танец или декламацию, или при любых других обстоятельствах, когда имеет место интервал в тексте или в мимическом произведении. Эмоция, порождаемая этой внутренней духовной концентрацией, выступая наружу, как раз и является тем, что вызывает интерес и удовлетворение... Именно во взаимоотношениях с не-осознаваемым, в самоотрешении, которое, ввиду доминирования умственной установки, скрыто даже само от себя, и должно выковываться соединительное звено между тем, что предшествует, и тем, что следует за интервалом не-деяния. Это и создает внутреннюю силу, которая способна восседнить все десять тысяч способов выражения в единстве духа".⁶⁷

Только управляя состоянием своего ума и ассоциациями, которые в нем возникают, "актер способен действительно играть роль", поставив себя на место другого. "В каждый момент, – писал Гурджиев, – ассоциации меняются автоматически, одна вызывая другую и так далее. Если я нахожусь в процессе игrania роли, я должен контролировать себя все время. Невозможно с заданным импульсом начать все с начала".⁶⁸ В определенном смысле, свободным может быть только тот, кто может реально "играть роль".

В свете того, что было сказано, – а сказано было немало, – возможно ли утверждать, что между театральной и духовной работой есть очень сильная связь? Согласимся ли мы с этим или нет, необходимо ясно различать – театральное исследование от исследования традиционного с

тем, чтобы избежать возникновения цепи недоразумений, которые, так или иначе, уже существуют в творческих «поисках» современного театра.

Традиционное исследование имеет в виду человека как целое; относясь к широчайшему спектру аспектов человеческого бытия, оно бесконечно богаче исследования чисто театрального: в конце концов, это последнее имеет исключительно эстетическую направленность. Традиционное исследование тесно связано с устной традицией, с учением, непередаваемым на обычный язык. Не является ли значимым тот факт, что ни один традиционный писатель никогда не описывал процесс само-посвящения? В "Третьей серии" своих писаний Гурджиев, столкнувшись с невозможностью решения этой задачи, предпочел уничтожить рукопись*; то, что было позже опубликовано под названием "Жизнь реальна только если "Я есть", представляет собой только фрагменты этой рукописи. Нечто подобное, по-видимому, произошло со Святым Иоанном Креста [Saint John of the Cross – знаменитый средневековый христианский философ, писатель и святой, более известный как Сан Хуан де ля Крус – ред.], несколько раз говорившим о своем намерении написать трактат о "мистическом единстве", хотя никаких следов этого трактата так и не было найдено. Наконец, Аттар посвятил большую часть своей поэмы "Беседа птиц" дискуссиям птиц и описанию подготовки к путешествию; само же путешествие и встреча с Симулгом описана очень бегло.

* С этим категорическим утверждением вряд ли можно полностью согласиться. Очевидно, Гурджиев столкнулся не только с внутренними трудностями, но и с трудностями «внешними», обусловленными катастрофическим ухудшением качества социальной среды или, как говорил он сам, полным господством «объективного идиотизма» в человеческом обществе. – Прим. Ред.

Театральное исследование, очевидно, имеет иную цель: искусство, театр. Питер Брук сам всегда подчеркивал необходимость такого различия: "театральная работа – это не замена духовному поиску".⁶⁹ Сам по себе театральный опыт недостаточен для того, чтобы трансформировать жизнь актера. Тем не менее, так же как и ученый, и как любое человеческое существо, актер может пережить проблески того состояния, которое относится к "высшим уровням эволюции". Театр – это имитация жизни, но это имитация, основанная на концентрации жизни, задействованной в создании театрального представления. Таким образом, можно осознать – на уровне переживания – богатство и наполненность настоящего момента. И если театр не является сущностной встречей человека с самим собой и с другими, он, тем не менее, позволяет провести некоторое исследование внутренних пространств.

Эта фундаментальная двойственность постоянно проявляется в подходе Гротовского (Grotowski), по крайней мере, в том виде, в каком ее описывает Брук: "Театр, как он понимает, не может быть целью в самом себе: подобно танцам или музыке определенных суфийских орденов, театр является "движущим средством", способом само-исследования и само-осознания".⁷⁰ Согласно концепции Брука, театр, с учетом своих целей и средств, не может претендовать на внутреннее единство. Но, конечно, это положение вещей может измениться в один особый момент: "В определенный момент этот разделенный на фрагменты мир становится единым, и на короткое время он может вновь явить чудо органической жизни. Чудо единства".⁷¹ Но театральная работа слишком эфемерна, она слишком подвержена влияниям окружения. Эта неустойчивость, мимолетность не дают возможности создать "точки динамической концентрации". Отвечая на вопрос об "Оргасте", Брук говорит, что театральная работа "саморазрушительна, подобно волне... Вы идете по определенным линиям к определенным точкам. Линия, которая проходит через "Оргаст", должна прийти к замкнутому пункту, к данной точке, и в этой точке должна происходить работа... Очевидно, здесь происходит кристаллизация энергии в концентрированной форме. Речь всегда идет об этом – о способах перехода к точке концентрации".⁷²

О возможности универсального языка

Когда А.К.Х. Смит спросил его о возможности "универсального языка", Питер Брук отбросил этот вопрос как бессмысленный. Его реакция отражает страх "забалтывания" жизненно важного вопроса посредством бесконечного теоретизирования и создания вымученных абстракций. Сколько предрассудков и клише возникают автоматически, стоит только произнести два слова: "универсальный язык"! И тем не менее, вся работа Брука свидетельствует о его поиске нового языка, способного соединить слово с жестом и звуком и тем самым освободить смысл, который не может быть выражен никаким иным способом. Но это, прежде всего, – экспериментальные исследования: нечто живое возникает в театральном пространстве, и не слишком важно, как это нечто назвать. "Что происходит, – спрашивает Брук, – когда жест и звук превращаются в слово? Каково подлинное место слова в театральном действе? Что это – вибрация? Понятие? Музыка? Есть ли какие-либо указания на этот счет в древних традициях и языках?"⁷⁴

Тот факт, что слова, сами по себе, не могут обеспечить полный доступ к реальности, был хорошо известен уже давно. В конечном итоге, любое аналитическое определение слова посредством других слов всегда основано на неопределенных терминах. Так где же начинается лингвистический детерминизм и где он заканчивается?! Может ли он быть охарактеризован одной величиной, конечным числом величин или бесконечным? И если, согласно Коржибскому, "карта – это не территория"⁷⁵, тем не менее, карта имеет существенное структурное подобие с территорией, которую описывает. Как может это подобие стать оперативным?. "Слово – это малая видимая частица гигантской невидимой формации", – пишет Брук.⁷⁶ Как, начав с этой "малой видимой частицы", можно достичь "гигантской формации" универсума как целого? Театральное событие, как это всегда предполагалось, определяет возникновение ступенчатой структуры различных уровней восприятия. Как может одно слово вместить в себя сумму этих уровней?

Релятивизация восприятия дает нам возможность найти место в реальности для любого явления, а также понять, как оно связано со всем остальным. Слово, жест, действие – все они связаны с определенным уровнем восприятия, но в реальном театральном событии они, также, связаны с другими уровнями, присутствующими в событии. Относительность, релятивность помогают нам открыть *инвариантность*, скрытую за множественностью форм явления в системах различной природы. Такое видение вещей близко к сформулированному Гурджиевым "принципом относительности."⁷⁷

Относительность обуславливает видение: без относительности не может быть видения. Драматург, выдающий свою собственную реальность за реальность всеобщую, дает образ рассеченного и мертвого мира, не смотря на ту "оригинальность", которую он мог иметь в виду. "К несчастью, драматурги редко пытаются соотнести субъективные нюансы своих пьес с любой структурой большего масштаба – похоже, они без всяких вопросов рассматривают свою интуицию как полное знание, свою реальность как все, существующее во Вселенной".⁷⁸ Сама смерть может стать относительной в случае принятия противоречий. Брук обращается к Чехову: "В пьесах Чехова смерть присутствует всюду... Но он научился удерживать сострадание на дистанции... Это познание смерти и осознание драгоценности каждого момента, который может быть прожит, наполняет его пьесы чувством относительности; другими словами, в них присутствует и та точка зрения, с которой трагическое всегда выглядит слегка абсурдным".⁷⁹ Не-идентификация – это иное слово для видения.

Театральная работа может быть постоянным поиском одновременного восприятия актерами и зрителями каждого уровня, представленного в постановке. Брук описывает свое собственное исследование в следующей сжатой формулировке:

"... простое взаимоотношение движения и звука, которое происходит непосредственно, и "звучание" каждого элемента, имеющего неоднозначность

и плотность, на многих уровнях – вот два главных пункта моего исследования".⁸⁰

Принцип относительности проясняет то, каким может быть "универсальный язык". С точки зрения Гурджиева, это новый точный, математический язык должен основываться на идее эволюции: "Фундаментальным свойством этого нового языка является то, что в нем все идеи концентрируются вокруг одной идеи; иными словами, они рассматриваются в их многочисленных взаимных отношениях с точки зрения единственной идеи. И эта идея – идея эволюции. Но, конечно, не в смысле механической эволюции, поскольку таковой не существует, а в смысле сознательной и исполненной воли эволюции индивидуума. Это – существенный возможный ее вид... Язык, который дает возможность подлинного понимания должен быть основан на знании "места" того или иного явления на эволюционной лестнице".⁸¹ Таким образом, все священное может пониматься как то, что непосредственно связано с эволюционным процессом.

Этот новый язык включает в себя тело и эмоции. Человек как тотальное существо, как "образ и подобие" Целого, может выковать новый язык. Мы живем не только в мире действий и реакций, мы живем, также, в мире спонтанности и сознательного мышления.

Символический язык Традиции является пра-образом этого нового языка. Говоря о различных учениях, передающих идею единства, Гурджиев отмечал:

"Символ никогда не может рассматриваться как однозначный, обладающий фиксированным смыслом. Ввиду того, что он выражает закон Единства, проявленного в бесконечном разнообразии форм, символ в самом себе содержит это бесконечное разнообразие, бесконечное число аспектов, в которых он может рассматриваться. От каждого, кто приближается к символу, требуется способность видеть его с различных точек зрения. Символы, "переведенные" словами обычного языка, меркнут, становятся менее ясными; они легко могут превратиться в свою противоположность, они могут быть привязаны к узкому и догматическому смыслу, что не позволит человеку свободно и адекватно их интерпретировать даже на уровне логики. Рассудок способен дать только буквальное понимание символа, связать с ним один единственный смысл".⁸²

Но тот факт, что символ обладает бесконечным числом аспектов, вовсе не означает, что он не точен в своей сути. В действительности именно "чтение" его на бесконечном числе уровней дает его точное понимание.

В своих комментариях к драматургии Сэмюэля Беккетта, Брук отмечал:

"Пьесы Беккетта символичны в самом точном смысле этого слова. Фальшивый символ мягок и податлив, подлинный символ тверд и ясен. Когда мы говорим "символический", мы часто подразумеваем нечто смутное и темное, но подлинный символ специфичен: это единственная форма, которая в состоянии отразить определенную истину... Мы никуда не придем, если будем ожидать, что нам объяснят его смысл, но все же мы ясно чувствуем, что он определенным образом с нами связан. Если мы примем этот факт, символ раскроет в нас огромное восхищенно-удивленное "О!!!".⁸³

Очевидно, достижение относительности восприятия требует огромной работы и значительных усилий. Оно требует, также, внутреннего безмолвия, возникающего как своего рода "раскаяние". Безмолвие играет интегрирующую роль в работе Брука, начиная с его ранних театральных постановок, где исследовалась связь безмолвия и человеческих взаимоотношений, и заканчивая кульминацией в виде тишины и скрытого ритма, присутствующего в самом ядре его фильма "Встречи с замечательными людьми". "В безмолвии огромный потенциал: хаос и порядок, сумятица и структура, – все присутствует здесь в напряжении, невидимое-становящееся-видимым указывает на сакральное"... Безмолвие всеобъемлюще, и оно содержит в себе бесчисленные "уровни".

Можно предположить, что события и безмолвие конституируют внутреннюю структуру любой театральной постановки. Безмолвие возникает в конце действия, как в "Беседе птиц". Насыщенность безмолвия приводит в замешательство, поглощает и тревожит, и все же оно содержит в себе открытую радость, ту "странную иррациональную радость", которую Брук находил в пьесах Беккетта.

Не случайно слова "пустое пространство" являются заголовком одной из двух книг Брука о театре. Нужно создать пустоту, тишину внутри себя, чтобы проявление полного потенциала реальности стало возможным. Этому всегда учила нас Традиция.

Не безмолвие ли является "предварительным условием и "знаком" подлинного "универсального языка"?! В "Пустом пространстве" Брук пишет: "... все - это язык чего-то, ничто - это язык всего". Не это ли ничто - "бесформенное", "бездонное", как называл его Якоб Беме - есть основа всех форм, процессов и событий?! И можно ли соединить это бесконечное богатство, бесформенную тишину с эстетической формой иначе, чем посредством непрестанного поиска, постоянного исследования и безжалостного вопрошания, подобного лезвию бритвы?! Наверное, это, прежде всего, то мастерство "канатоходца", которое утрачено современными исследованиями в области искусства и искусством как таковым. Как замечает Брук в "пустом пространстве":

"Мы можем пытаться поймать невидимое, но мы не должны утратить связь со здравым смыслом... Образцом здесь может быть Шекспир. Его цель всегда сакральна, метафизична, но он никогда не допускает ошибки, состоящей в слишком долгом пребывании на высшем плане. Он знает, как трудно человеку быть в компании с абсолютом, и он постоянно опускает нас вниз на землю... Мы должны принять тот факт, что мы не в состоянии увидеть и постичь все. Поэтому после невероятных усилий и смутных проблесков Реального, мы должны принять свое поражение, упасть на землю, - и начать сначала".

Перевел с английского Ю.Щербак

Примечания

1. Petit Robert, Paris, S.N.L., 1970, p. 1810.
2. Peter Brook in Gerard Montassier, *Le Fait Culturel*, Paris, Fayard, 1980, p. 121.
3. Petit Robert, op. cit., p. 1810.
4. Peter Brook in *Le Fait Culturel*, op. cit., p. 122.
5. P.D. Ouspensky, *Fragments d'un enseignement inconnu* (hereafter *Fragments ...*), Paris, Stock, 1978, p. 393. (Русский перевод: П.Д. Успенский. В поисках чудесного. - СПб, Изд-во чернышева, 1994)
6. Basarab Nicolescu. "Phyique contemporein et Tradition occidentale", in *Zeme Millenaire* no.2, May/June 1982 pp.4-13.
7. Peter Brook. *The Empty Space*. - Penguin Book, 1977, p.58.
8. Peter Brook, *ibid.*, p. 64
9. A.G.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, London, Eyre Methuen, 1972, p. 257/
10. John Heilpern, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, Harmondsworth, Penguin, 1979, p. 103.
11. Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 79.
12. G.I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle a ses eleves*, Paris, Stock/Monde ouvert, 1980, p. 35. (Русский перевод: Г.И. Гурджиев. Беседы с учениками).
13. P.D. Ouspensky, *Fragments...*, op. cit., p. 133.
14. Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 13.
15. Ervin Laszlo, *Le systemisme - vision nouvelle du mond*, Paris, Pergamon Press, 1981, p. 59. This is an excellent introduction to systems theory.
16. Peter Brook, *Le Fait Culturel*, op. cit., p. 111.
17. G.I. Gurdjieff, *Recits de Belzebuth a son petit-fils*, Monaco, Rocher/Literature, Vol. I, pp. 84, 166, 167, 254. (Русский перевод: Г.И. Гурджиев. Рассказы Вельзевула своему внуку. - М. Фаир-Пресс, 2000).
18. See A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, op. cit.: John Heilpern, *Conference of the Birds*, op. cit.: Michel Rostain, 'Journal des repetitions de La Tragedie de Carmen' in *Les Voies de la Creation Theatrale*, Vol. XIII, Peter Brook, Paris, Editions de C.N.R.S., 1985.
19. Peter Brook, in the programme for *La Conference des Oiseaux*, Paris, C.I.C.T. 1979, p. 75.
20. A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, op. cit., p.33.
21. Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 127.
22. Alfred Korzybski, *Science and Sanity*, Lakeville, Connecticut, The International Non-Aristotelian Library Publishing Co., 1958, p. 161.
23. A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, op. cit., p. 255.
24. *Ibid.*, p. 123.
25. Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 128.
26. See for example Stephane Lupasco, *Les Troil Matieres*, Strasbourg, Coherence, 1982.

- 27 Farid ud-Dion 'Attar, *Conference of the Birds*, Boulder, Shambhala, 1971, pp. 4-6: translation by C.S. Nott.
- 28 G.I. Gurdjieff, *Recits de Belzebuth a son petit-fils*, op., cit., vol. 2, pp. 14-15.
- 29 See for example, articles in the review *Zeme Millenaire*, nos. 1-2, 1982, and no. 7, 1983.
- 30 John Heilpern, *Conference of the Bird*, op. cit., p. 136.
- 31 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 14-15.
- 32 Ibid., p. 124.
- 33 Charles S. Pierce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978, pp. 23-24.
- 34 Ibid., p. 22.
- 35 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 111.
- 36 Peter Brook, in the programme for *La Cerisaie*, Paris, C.I.C.T., 1981, p. 109.
- 37 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 18.
- 38 Peter Brook, interviewed by Ronald Hayman, *The Times*, 29 August 1970.
- 39 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 40.
- 40 Stephane Lupasco, *Les trios matieres*, op. Cit., p. 138.
- 41 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 65.
- 42 Ibid., p. 98.
- 43 Ibid., p. 96.
- 44 Ibid., p. 105.
- 45 Zeami, *La tradition secrete de No.*, Paris, Gallimard, 1960, p. 77.
- 46 See for example John Heilpern, *Conference of the Birds*, op. cit., pp. 120-21.
- 47 Peter Brook in *Le Fait Culturel*, op. cit., pp. 115-16.
- 48 John Heilpern, *Conference of the Bird*, op. cit., p. 69.
- 49 A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, op. cit., p. 250.
- 50 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., pp. 12-13.
- 51 Ibid., p. 132.
- 52 P.D. Ouspensky, *Fragments...*, op. cit., pp. 275-77.
- 53 For a fuller description of such exercises, see Michel Rostain, '*Journal des repetition de La Tragedie de Carmen*' op. cit.
- 54 John Heilpern, *Conference of the Bird*, op. cit., p. 50.
- 55 A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, op. cit., p. 108.
- 56 Peter Brook, *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, p. 154.
- 57 Ibid., p. 142.
- 58 Ibid., p. 57.
- 59 Ibid., p. 152.
- 60 Ibid., p. 144.
- 61 Ibid., p. 25.
- 62 Ibid., p. 150.
- 63 John Heilpern, *Conference of the Bird, The Story of Peter Brook in Africa*, Harmondsworth, Penguin, 1979, p. 165.
- 64 P.D. Ouspensky, *Fragments...*, op. cit., 216.
- 65 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 130.
- 66 Ibid., p. 131.
- 67 Zeami, *La traditions secrete du No*, Paris, Gallimard, 1960, p.131.
- 68 G.I. Gurdjieff, *Gurdjieff parle a ses eleves*, Paris, Stock/Monde ouverte, 1980, p.230.
- 69 A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, London, Eyre Methuen, 1972, p. 251.
- 70 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 66.
- 71 A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, op. cit., p. 52.
- 72 Ibid., p. 264.
- 73 Ibid., pp. 255-256.
- 74 Ibid., p. 42.
- 75 Alfred Korzybski, *Science and Sanity*, Lakeville, Connecticut, The International Non-Aristotelian Publishing Co., 1958, p. 58.
- 76 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 15.
- 77 P.D. Ouspensky, *Fragments...*, op. cit., 111.
- 78 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 40.
- 79 Peter Brook, in the programme for *La Cerisaie*, Paris, C.I.C.T., 1981, p. 110.
- 80 A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, op. cit., p. 248.
- 81 P.D. Ouspensky, *Fragments...*, op. cit., 112.
- 82 Ibid., pp. 400-401.
- 83 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., pp. 64-65.
- 84 Peter Brook, in the programme for *La Cerisaie*, op. cit., pp. 107-108/
- 85 A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, op. cit., p. 27.
- 86 Peter Brook, interview published in *American Theatre*, 1970-1971: quoted in A.C.H. Smith *Orghast at Persepolis*, op. cit., p. 40.
- 87 Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit., p. 64.