

УДК 792.054. 02.071.2.027+821.111 шек

Обейд Р.

Харьковская государственная академия культуры

## ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСИИ ПИТЕРА БРУКА В ИНСЦЕНИРОВКЕ ТРАГЕДИЙ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» И «КОРОЛЬ ЛИР»

*Обейд Р. Философско-эстетические рефлексии Питера Брука в инсценировке трагедий У. Шекспира «Гамлет» и «Король Лир». Статья посвящена рассмотрению особенностей режиссерской трактовки с позиции экспериментального театра П. Брука трагедий У. Шекспира «Гамлет» и «Король Лир». Отмечается, что П. Брук признан в современном театроведении одним из наиболее значительных интерпретаторов У. Шекспира во второй половине XX века. Режиссер очень творчески подошел к трактовке пьес знаменитого драматурга, связав их проблематику с актуальными проблемами современности. Особый интерес вызывает спектакль-эссе П. Брука «Кто идет?», поставленный на основе «Гамлета», но содержащий в себе профессиональную дискуссию о театре. В статье актуализируется идея П. Брука о том, что театр должен не просто следовать течению жизни, а предлагать ей что-то взамен. Отмечается, что шекспировские спектакли П. Брука стали новой попыткой серьезного размышления о сущности театра, о его смысле, возможностях и будущей форме.*

**Ключевые слова:** экспериментальный театр, Питер Брук, трагедии У. Шекспира.

*Обейд Р. Філософсько-естетичні рефлексії Пітера Брука в інсценізації трагедій В. Шекспіра «Гамлет» і «Король Лір». Стаття присвячена розгляду специфіки режисерського тлумачення з позицій експериментального театру П. Брука трагедій В. Шекспіра «Гамлет» і «Король Лір». Відзначається, що П. Брук визнаний в сучасному театрознавстві одним із найзначущих інтерпретаторів В. Шекспіра у другій половині XX століття. Режисер надзвичайно творчо підійшов до трактування п'єс видатного драматурга, пов'язавши їх із актуальними проблемами сучасності. Особливий інтерес викликає вистава-есе П. Брука «Хто йде?», поставлений на основі «Гамлета», але з включенням професійної дискусії про театр. У статті актуалізується ідея П. Брука про те, що театр має не просто йти за плином життя, а й пропонувати щось натомість. Відзначається, що шекспірівські*

*вистави П. Брука стали новою спробою серйозних роздумів про сутність театру, про його зміст, можливості та майбутню форму.*

**Ключові слова:** експериментальний театр, Пітер Брук, трагедії В. Шекспіра.

*Obeid R. Philosophical and aesthetic reflection of Peter Brook staged by tragedy by William Shakespeare's "Hamlet" and "King Lear". The article considers the peculiarities of the director's interpretation of W. Shakespeare's tragedies "Hamlet" and "King Lear" from the perspective of the experimental theater of P. Brook. It is noted that P. Brook found in the modern theater criticism as one of the greatest interpreters of W. Shakespeare in the second half of the twentieth century. The Director with a very creative approach interpreted the famous playwright's plays, linking their problems with the current problems of the present. Special interest is caused by the performance-essay directed by P. Brooke, "Who goes there?", directed on the basis of "Hamlet", but having a professional discussion about the theater in it. The article updates P. Brook's idea that theater should not just follow the flow of life, but to offer something in return. It is noted that Shakespeare's plays directed by P. Brooke became a new attempt to serious reflection on the essence of theater, its meaning, opportunities and future form.*

**Keywords:** experimental theater, Peter Brook, tragedies by W. Shakespeare.

**Постановка проблеми.** Отличительной чертой актуального искусства начала XXI века является его экспериментальный характер. Суть экспериментальности в искусстве можно обозначить как поиск новых, ранее не использованных методов создания художественного произведения, способствующих возникновению иных, виртуальных реальностей — реальностей художественного мира. Упоминают об экспериментальной музыке или об экспериментальном кино, но нельзя забывать и о таком неординарном явлении современного культурного процесса, как экспериментальный театр, который соперничает с театром-авангардом, театром-лабораторией, театром-поиском. Автор исследует проблему противостояния экспериментального театра коммерческому театру и театру буржуазному.

**Связь с научными и практическими задачами.** Данная статья выполнена в соответствии с комплексной научно-исследовательской программой Харьковской государственной академии культуры (ХГАК) «Отечественная и мировая культура: историко-теоретические аспекты» (Государственный регистрационный номер № 0109U000511), а также в соответствии с тематическим планом научных исследований кафедры режиссуры ХГАК на 2011–2015 гг., утвержденным ученым советом ХГАК (протокол № 9 от 25.02.2011 г.) и является составляющей общей темы «Проблемы истории и теории культуры».

**Актуальность темы.** Современное театральное пространство характеризуется поиском новых форм, трактовок, нетрадиционного сценического воплощения классического репертуара. Театр в

контексте постмодерністських исканий тяготеєт к постоянной трансформации как внутренней сущности сценического произведения, так и области сценической выразительности. Период зарождения экспериментального театра определить сложно, поскольку любая новая форма может являться экспериментом театрального коллектива. Здесь важно учитывать то, что эксперимент иногда является большим, чем простое изменение формы, начавшееся с развития реализма на рубеже XIX–XX веков. Представителями экспериментального театра в определенное время можно считать классиков театрального искусства К. Станиславского, Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, Леся Курбаса, Б. Брехта, Е. Гротовского, А. Арто. Современный театр также представлен значительным количеством режиссеров-экспериментаторов, среди которых П. Штайн, Е. Гришковец, Р. Виктук, А. Жолдак, М. Захаров. Но особое место среди когорты режиссеров-экспериментаторов, по нашему мнению, занимает Питер Брук, который давно и прочно утвердился в качестве лидера мировой режиссуры второй половины XX столетия.

В марте 2015 года Питеру Бруку исполнилось 90 лет и сегодня его творческое наследие можно рассматривать в качестве философско-эстетического основоположения современных экспериментов в театральном искусстве. По нашему мнению, обращение к анализу сценических трактовок Питером Бруком классических драматических произведений в контексте творческих поисков экспериментального театра является актуальным для современного искусствоведения.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Режиссер сформулировал свое понимание искусства в нескольких книгах, которые служат источником для рассмотрения его творческих позиций. Особо актуальной в контексте современной проблематики и творческих поисков экспериментального театра нам представляется его работа «Пустое пространство» (1968) — фундаментальный труд, который повлиял на взгляды специалистов и любителей театра второй половины XX века, стал теоретическим основоположением для современных режиссеров-экспериментаторов. Как указывает А. Левина, «театр, возвращающийся к своим ритуальным истокам, обращенный к традиции архетипа-образа, маски, инфернального пространства, в немалой степени интересовал и Питера Брука, наследующего традиции великих предшественников» [9: 201].

Творчество У. Шекспира всегда привлекало внимание театрального мира. П. Брук признан одним из самых значительных интерпретаторов Шекспира в мировом театре второй половины XX века. В 1945 году тогда еще начинающий режиссер поставил пьесу «Король Джон» в «Бирмингем репертори», а на следующий год в Шекспировском репертуарном театре «Бесплодные усилия любви». За этими спектаклями последовали «Ромео и Джульетта» (1947), «Мера за меру» (1950) и «Зимняя сказка» (1951). В 1950-е годы Брук проявил себя как яркий

интерпретатор пьес Шекспира, который также привлекает зрителей постановкой малоизвестных пьес. Одной из них была пьеса «Тит Андроник» (1955).

Автор книги «Шекспир — наш современник», польский театровед Ян Котт (1914–2001) написал по этому поводу, что когда «Тита Андроника» ставят так, как поставил его Брук, современный зритель готов аплодировать сцене всеобщей резни из пятого акта с тем же пылом, с каким аплодировали ей котельщики, портные, мясники и солдаты времен Шекспира. Это, утверждает Котт, «было одним из самых крупных событий театральной жизни тех лет. Современный зритель, обнаруживая в трагедиях Шекспира свое время, часто сближается неожиданно со временем Шекспира. Во всяком случае, хорошо его понимает» [8: 14].

По мнению А. Левиной, «понимая театр как «пустое», «разомкнутое» пространство, безграничное в значении символов и знаков, Брук нашел в таком понимании сам метод инсценировки шекспировских пьес» [9: 201].

С Шекспиром связаны почти все главные режиссерские успехи П. Брука, начиная с ранних «Бесплодных усилий любви» (1948), оформленных в манере Вагто, и «Ромео и Джульетты» (1947), до получивших мировое признание «Гамлета» (1955), «Короля Лира» (1962) и «Сна в летнюю ночь» (1971). «Уникальный шекспировский стиль позволял П. Бруку найти то, что он называл “реалистическим образом действительности”, явленном в очень сжатом временном и мифологическом пространстве» [9: 202].

Но отношения Брука с Шекспиром, по мнению Ю. Кагарлицкого, «не укладываются в привычную схему: учитель и верный ученик. Брук относится к Шекспиру достаточно творчески. При этом П. Брук — меньше всего «перелицовщик» Шекспира. Бесспорно, Брук очень самостоятелен по отношению к драматургическому материалу, но самостоятельность его проявляется иначе — сложнее и плодотворнее» [2: 26].

**Цель статьи** — определить эстетические и философские закономерности сценического решения шекспировских пьес в постановке П. Брука на примере трагедий «Гамлет» и «Король Лир».

**Изложение основного материала исследования.** П. Брук считает, что «неживой театр питает особое пристрастие к Шекспиру. «Мы смотрим шекспировские спектакли с хорошими актерами и, наверное, в хорошей постановке, — спектакли как будто бы темпераментные и красочные, с музыкальным сопровождением, с прекрасными костюмами, видимо соответствующие лучшим классическим образцам. И все-таки мы втайне умираем от тоски и мысленно ругаем Шекспира, или театр вообще, или даже самих себя», — делает П. Брук неутешительный вывод [2: 37]. И объясняет неудачи тем, что Шекспиру удалось создать мир, не похожий на его собственный; мир, словно сгущенный, очищенный от «примесей» реальности; параллельный мир, где у каждого элемента — свое, органически ему при-

сущее место; мир, свободный от какого бы то ни было вмешательства со стороны автора.

По воспоминаниям режиссера, «когда я только начинал работать в Стратфорде, точка зрения режиссеров старшего поколения была предельно ясна: ставить Шекспира — значит довериться тексту, пытаться поставить свой спектакль в ряд ему предшествующих, свято веря, что пьеса заговорит сама собой, если только, конечно, никто и ничто не помешает. <...> Шекспир сегодня может быть тем источником, который в противовес нашей действительности дает образы человечные, очищенные от той пошлости и грязи, к которым мы привыкли. Ставить Шекспира — вовсе не значит искать все время увлекательные формы, но дать этим формам самим возникнуть в соответствии с внутренней природой пьесы» [3: 143].

Формы, которые сразу начинают взаимодействовать с сегодняшним залом, обнаружить несложно, считает Брук. Но нужна долгая, мучительная работа, прежде чем эти формы изменятся и наполнятся духом «скрытой» пьесы.

Брук утверждает, что Шекспир выработал уникальный стиль, позволивший ему в очень сжатом временном пространстве, сознательно и мастерски используя разнообразные средства, сотворить реалистический образ действительности. Шекспир, зная, что человек живет своей повседневной жизнью и одновременно в невидимом мире своих мыслей и чувств, нашел метод, благодаря которому мы можем одновременно видеть и лицо человека, и вибрацию его сознания. Мы можем услышать его специфическую речь, по которой сразу опознаем его как реального человека, конкретного и неповторимого, каких мы видим тысячи на улице. Но на улице лицо такого человека покажется ordinарным, а его язык — немым, в то время как стих Шекспира, его яркие метафоры, возвышенно звучащая проза, звучные фразы придают особую выпуклость и выразительность портрету.

Как режиссер, П. Брук видит свою задачу в том, чтобы постепенно, шаг за шагом, подвести актера к пониманию этого удивительного открытия, этой необычной структуры пьесы, сочетающей свободный стих и прозу. Он указывает на необходимость вырвать актера из плена ложного представления о том, что существует возвышенный способ игры — для классики, и более реалистический — для современных произведений. Режиссер подчеркивает необходимость заставить актера понять, что играть в стихотворной пьесе — значит обнаруживать глубинные слои правды, правды чувств, правды идей, правды характера — все это по отдельности и все это вместе, а затем помочь ему найти объективную форму, которая придаст всем этим обнаруженным смыслам жизнь.

Задачу современного режиссера, тем более земляка Шекспира, Брук видит в том, чтобы «освободить спектакли от всего того, что так важно было для послевоенного Стратфордского ренессанса, — от романтичности, от фантастичности, от украшательства. Тогда все это было нужно, чтобы

согнать скуку с затасканных текстов. Сейчас вместо внешней живости мы должны искать внутреннюю напряженность. Внешняя яркость может быть привлекательной, но она имеет мало отношения к современной жизни: в шекспировских текстах содержатся темы и проблемы, ритуалы и конфликты, никогда не теряющие своей актуальности. Всякий раз, когда улавливается истинный шекспировский смысл, он оказывается “реальным” и современным. Наша задача в Стратфорде и Лондоне — попытаться связать нашу работу над Шекспиром и нашу работу над современными пьесами с поиском нового стиля (я бы предпочел сказать: “антистиля”), который позволил бы драматургам синтезировать достижения театра абсурда, эпического театра и натуралистического театра» [4: 136].

Особенно показательна работа Брука над двумя пьесами — «Гамлетом» и «Королем Лиром». Трагедию европейских монархов давних лет Брук воспринимает не просто как историю, уроки которой надо повторять. По словам театроведа Т. Бачелис, его Гамлета (в исполнении П. Скофилда) можно было понять с помощью слов Б. Пастернака, одного из лучших переводчиков и толкователей этого шекспировского текста: «Гамлет не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, несущественно, что напоминание о лживости мира происходит в сверхъестественной форме. Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» [1: 138].

Можно убедиться, что сам Брук имел в виду нечто другое. Перед гастрольями в СССР на сцене МХАТа режиссер беспокоился, что, поставленный для англичан спектакль в каких-то существенных элементах не дойдет до сознания московских зрителей. Поэтому П. Брук решил изложить для них свою творческую программу и написал в ней следующее: «Для меня Гамлет — это все люди, а вместе с ним — ни один из них. Гамлет трогает нас не тем, что есть в нем обычного, а тем, что в его исключительности каждый находит нечто свое. Характер Гамлета проявляется в крайностях, роль его требует от актера предельного напряжения всех способностей. Он должен быть благороднее всех, правдивее всех; он должен быть самым смелым, самым умудренным, самым чувствительным и самым жестоким. Трагедия Гамлета в том, что на него возложена неосуществимая задача. Призрак приказывает ему мстить, но не запятнать своей души. Сначала Гамлет думает, что это возможно. Он трагически ошибается, думая, что можно совершить убийство, внутренне не изменившись» [7: 62].

В СССР сразу же нашлись критики, которые упрекнули Брука в том, что он чересчур мягкотело воспринимает справедливое возмездие и даже приводили в пример насилие над Гитлером, как «деяние, которое совсем не пятнает душу, а закаляет и очищает ее» [7: 64].

Автор книги о П. Скофилде Ю. Ковалев справедливо замечает, что «пока речь шла о самом Гамлете, режиссерский замысел представлялся вполне логичным и, в общем, легко осуществимым. Но как только П. Брук попытался соотнести его с другими персонажами трагедии, обнаружилось, что требуется радикальный пересмотр всей образной системы, полная переориентация всех ролей в спектакле. Для этого нужно было вывести корни злодейства за пределы характера, сделать людей, окружающих Гамлета, злодеями по необходимости» [7: 68].

Для примера у Брука были образцы в английском обществе середины XX века, которые отрицали все, что не укладывалось в их представления о мире. Они не способны были трезво и объективно оценивать реальное положение вещей, признавать перемены, происходящие в жизни и потому против их «старческой глухоты», которую многие путали со злодейскими намерениями, бунтовало молодое поколение «рассерженных», и этот протест принимал самые разнообразные формы в социуме.

Возможно, что именно по этому принципу и была построена динамика спектакля: первое действие медленно набирало обороты, во втором событиях вытесняли размышления, в третьем развивалось наиболее стремительно. Замысел требовал, чтобы с этого момента страсти и эмоции выражались преимущественно через действие и движение, чтобы завершиться в сцене дуэли. Гамлет П. Скофилда со временем был расценен историками театра как предвестник того «рассерженного» поколения, которое вскоре вступило на театральные подмостки.

Следующей значительной совместной работой Скофилда и Брука стала опять пьеса У. Шекспира, на этот раз «Король Лир». Но имеет смысл рассмотреть еще одну работу Брука, связанную с «Гамлетом», к размышлениям о котором он постоянно возвращался в своем творчестве. Это спектакль-эссе Питера Брука «Кто идет?» на основе «Гамлета», но все же не «Гамлет», а результат художественного поиска на его основе. «Брука, — считает польский критик А. Журовский — интересуется вопрос, каким должен быть театр, чтобы в наступающей эпохе по-шекспировски оставаться зеркалом своего времени. И это смещение центра тяжести в его творческих поисках и интересах означает: не столько важно воссоздать на сцене мир Шекспира, который бы отвечал запросам современного театра и зрителя, но с помощью шекспировского текста поговорить о будущем» [5: 21].

В этой работе Брук показал ряд ключевых сцен из «Гамлета», а между ними — дискуссию о театре. В ней принимают участие Антонен Арто, Бертольт Брехт, Гордон Крэг, Всеволод Мейерхольд и Константин Станиславский. Сценические персонажи в этом спектакле в большей степени, чем шекспировские герои, — актеры, которые используют как текст и облик героев «Гамлета», так и работы создателей и теоретиков европейского театра XX века для того, чтобы могла возникнуть дискуссия. Таким образом, спектакль Брука превращается в своеобразное театральное эссе, точное по мысли и

высокохудожественное в сценическом отношении. Высказывания теоретиков европейского театра уравниваются в правах с текстом трагедии и трактуются как части единой сценической структуры спектакля. И это сводит на нет драматизм спектакля и превращает его в интеллектуальную игру. Но Брук приглашает зрителя задуматься, что такое театр, чем он может стать, а чем ему быть не стоит. Этот смысловой пласт и есть главное в спектакле.

Театральное эссе поражает прозорливостью мысли, ясностью и чистотой формы. При всех недостатках, связанных, прежде всего, с ограниченными возможностями актеров, некоторые сцены буквально потрясают. Например, в эпизоде, когда перед королевской четой актеры играют «Убийство Гонзаго», Брук устраивает так, что Клавдий, направляемый Гамлетом, своей рукой вливает яд в ухо старого короля. Эта деталь занимает одно мгновение, но его достаточно, чтобы высветить всю многоплановость персонажа: соотношение между маской и правдой, между функцией участника и наблюдателя, между ложью и истиной и т. д. Одновременно Брук развивает свое эссе о театре, вписывая в него ассоциативно связанные с ним сцены.

В конце спектакля актеры вытягивают вперед руки и сжимают пальцы в кулак, как если бы они хотели поймать воздух. Затем раскрывают их — ладонь пуста. А в этот момент в тексте сценического эссе звучит мысль Гете о том, что театр — один из способов не думать о смерти и создать себе иллюзию бессмертия. Но в конце концов, в ладонях что-то остается. Когда удается остановить мгновение и придать смысл и значение обычному ходу дня, для этого и нужен театр. Так спектакль «Кто идет?» стал новой попыткой серьезного размышления о существовании театра, его смысле, возможностях и будущей форме.

Во время репетиций «Короля Лира» в Стратфорде-на-Эйвоне в 1962 году Питер Брук отметил, что ранее он был убежден, что «режиссер должен, отыскав нечто, роднящее его с пьесой, создать те зрительные образы, которые его волнуют, и с их помощью оживить пьесу для современного зрителя» [4: 137]. Но взгляды Брука изменились, и он понял, что «всякое художественное решение спектакля намного мельче, чем сама пьеса. То есть пьеса Шекспира, а следовательно и спектакль по Шекспиру, всегда потенциально богаче того образного видения, которое может возникнуть в воображении режиссера и художника» [4: 137].

По мнению А. Левиной, «Концепция системности Брука в «Короле Лире» исходит из абсурдистской философии С. Беккета и экзистенциальной критики Я. Кота, наиболее выразительно отразивших кризис послевоенной Европы» [8: 202]. Общество «Короля Лира» первобытно. Но это нельзя трактовать буквально, потому что общество в «Короле Лире» представлено как достаточно развитое. Ведь это не люди, живущие под открытым небом среди ритуальных камней. Отнести пьесу к этому периоду значит лишить ситуацию жестокости —

речь идет о жестокости изгнания человека из дома. Люди, живущие в доме, ощущают разницу между миром стихий и миром, сотворенным руками человека, из которого изгоняется Лир. Если король привык спать под открытым небом, то изгнание теряет смысл. Кроме того, язык пьесы — язык высокого Ренессанса. Поэтому, считает Брук, тут следует показать дохристианское общество, которое современными зрителями воспринимается как общество раннего этапа человеческой истории.

Относя «Короля Лира» и к варварству, и к Ренессансу, двум противостоящим друг другу периодам, Брук подчеркивает вневременную трактовку пьесы. Она не о каком-то короле, шуте и злых дочерях. В определенном отношении она так явно поднимается над исторической конкретностью, что ее можно сравнить с современной пьесой, такой, какую мог бы написать Беккет, считает Брук. «Для меня “Лир” — превосходный пример театра абсурда, из которого вышла вся современная драматургия. Почему украшают плохую пьесу? С одной целью — украсить ее. С “Лириком» надо поступить наоборот: тут надо убрать все лишнее.

Наши зрители часто с настороженностью воспринимали некоторые нетрадиционные решения, но, к счастью, к концу спектакля они соглашались с нами. Их удивляло то, что Лир у нас не слабый, а сильный старик, что он не жалок и сентиментален, а тверд и упрям, властен и зачастую неправ. Они увидели, что Регана и Гонерилья не просто злодейки, а женщины, показанные во всей своей глубине, которые, не подлежа оправданию по мотивам своих действий, всегда находят очевидные и естественные основания для своих мелких поступков, перерастающих в конечном итоге в жестокость. Зрителей поражало наличие нескольких сюжетных линий в спектакле, потому что по традиции это была всегда история Лира; здесь же они видели историю Эдмунда, Эдгара, Глостера и так далее. У Корделии обнаружилась сила и значительность, как и у ее сестер, и стало очевидным их генетическое сходство. Все они — дочери Лира; доброта Корделии бескомпромиссна и тверда, это она унаследовала от Лира.

Последние слова “Короля Лира” необычны для Шекспира. Все его другие пьесы располагают к некоторому оптимизму: как бы ни были ужасны происшедшие события, всегда остается надежда, что они больше не повторятся. В последних словах “Лира” таится загадка. Эдгар говорит: “Нам, младшим, не придется, может быть, ни столько видеть, ни так долго жить”. Объяснить простыми словами, что за смысл скрывается в этой реплике Эдгара, никому не удается» [4: 227].

По нашему мнению, центральными образами «Короля Лира» в трактовке П. Брука стали такие фундаментальные мифологические образы, как образ циклического времени, враждебный внешний мир, неразрешимая трагичность жизни, подсознательные инстинкты, владеющие мыслями и поступками человека.

**Выводы.** Причиной, которая побуждает каждый раз при обращении к Шекспиру искать новые формы, Брук считает отсутствие так называемого шекспировского стиля. Каждый спектакль по пьесам великого драматурга — это новый образ, возникающий только в данном зрительном зале, для данной группы актеров, в данный момент времени. Каждая новая попытка поставить Шекспира есть уже возможность открыть пьесу заново, но нет такого открытия, которое сохраняло бы свой смысл вечно. Поэтому Шекспир неисчерпаем, считает Питер Брук.

Много лет назад совершив настоящую революцию в постановках Шекспира, в «Тите Андронике» и, прежде всего, в «Короле Лире» с П. Скофилдом и в «Гамлете» П. Брук создал новый образ Шекспира второй половины XX века. На наш взгляд, Питера Брука можно считать теоретиком и практиком современного экспериментального театра, приобретающего все большую популярность не только в Европе и Америке, но и в странах Арабского мира.

**Перспективой дальнейших исследований** считаем рассмотрение влияния эстетических и философских взглядов Питера Брука на становление и развитие современного экспериментального театра в арабских странах, а именно в Тунисе, Марокко, Алжире, Ираке, Сирии, где в последнее десятилетие отмечается возросший интерес к эксперименту в искусстве, и, в частности, — в театре.

#### Литература:

1. Бачелис Т. И. Образ Гамлета в искусстве XX в. / Т. И. Бачелис // Современное западное искусство. XX век. Проблемы комплексного изучения. — Москва: Наука, 1988. — С. 112-144.
2. Брук П. Пустое пространство / Питер Брук. — Москва: Прогресс, 1976. — 236 с.
3. Брук П. Деля Шекспира с миром / Питер Брук // Театр. — 1992. — № 5. — С. 143-144.
4. Брук П. Блуждающая точка. Статьи и выступления. Интервью [пер. с англ. С. Стронина] / Питер Брук. — Санкт-Петербург: Акад. малый драм. театр; Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1996. пр. — 270 с.
5. Журовский А. Эссе Питера Брука о театре при некотором участии Шекспира / Анжей Журовский // Театральная жизнь. — 1996. — № 9. — С. 21-22.
6. Карапетян Г. Питер Брук / Г. Карапетян // Неделя. — 1988. — № 406. — С. 13.
7. Ковалев Ю. В. Пол Скофилд / Ю. В. Ковалев. — Ленинград: Искусство, 1970. — 215 с.
8. Котт Я. Шекспир — наш современник / Ян Котт. Пер. с польского В. Л. Климовский — Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2011 — 351 с.
9. Левина А. В. Мифологические мотивы в режиссуре П. Брука / А. В. Левина // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — 2007. — № 43 — Т. 17. — С. 200-203.