



Пітер БРУК

БЕЗ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську майстерність і театр

*У жовтні 2001 р. кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського університету отримала від Пітера Брука особистий дозвіл на переклад (уперше в Україні) книжки “Без секретів. Думки про акторську майстерність і театр” (There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre. Published by Methuen Drama, 1993).
Поспішаємо поділитися з читачами цією радістю і розпочинаємо друк праці великого Майстра театру.*

Підступність нудьги

Якось, відвідуючи Англію з лекціями, що лягли в основу моєї книги “Порожній простір”, і стоячи при кафедрі в черговому університеті, я раптом усвідомив, що переді мною – велика чорна діра і десь ген там, у темряві, я ледве можу розрізнити якихось людей. Коли я почав говорити, то відчув, що все сказане не тримається купи. Мене дедалі більше пригнічувала неспроможність пробитися до слухачів.

Ці люди видавалися мені покірними семінаристами, які завмерли в очікуванні слів мудрости, готові занотовувати все почуте, а я опинився в ролі навчителя, з авторитетом, що біжить поперед нього. На щастя, мені вистачило мужности зупинитися і запропонувати пошукати інше приміщення. Організатори кинулися на пошуки і врешті віднайшли якусь маленьку комірчину, надто вузьку і дуже незручну, проте дещо придатнішу для природного та повноцінного спілкування. Виголошуючи промову за цих нових обставин, я відразу відчув, як налагоджується новий зв’язок між мною і студентами. Відтак я і далі провадив розмову вільно, та й слухачі вивільнилися також. Питання, як і відповіді, виринали невимушено. Цей потужний урок із приводу простору, отриманий того дня, став відправною точкою експериментів, які ми розпочали багато років по тому в Парижі, у Міжнародному Центрі Театральних Досліджень.

Для того, щоб з’явилося щось вартісне, спершу треба створити порожній простір. Саме простір сприяє народженню нового явища, оскільки все, що стосується змісту, значення, вираження, мови, музики, може існу-

вати тільки за умови свіжого і нового досвіду. Однак нічого такого не відбудеться, якщо не буде чистого, незайманого простору, готового прийняти цей досвід.

Один винятково динамічний режисер із Південної Африки, який спричинився до виникнення руху “Чорний театр”, що охопив декілька міст країни, якось сказав мені: “Ми усі прочитали Ваш *Порожній простір*, і це нам дуже стало у пригоді”. Мені було приємно, але й дивно водночас, оскільки значна частина матеріялу була написана до нашого знайомства з Африкою та й рясніла частими посиланнями на театри Лондона, Парижа, Нью-Йорка... Що ж такого корисного віднайшли вони для себе в цьому тексті? Яким чудом відчули вони, що ця книга і для них також? Як це в’яжеться із завданням перенести театр в умови життя в Совето? Я запитав, а він відповів: “Перше речення!”

Я, приміром, беру порожній простір і називаю це голою сценою. Людина перетинає запропонований простір, тоді як інша спостерігає за цим. Ось це і все, що мені потрібно, аби відбулася театральна дія.

Вони чомусь були переконані, що ідея створення театру за їхніх умов просто приречена на поразку, оскільки в Південній Африці не знайшлося жодного “театрального” приміщення. Вони думали, що справа не піде далі, якщо в них не буде театру на тисячу місць, із завісою, лаштунками, освітленням, як ось у Парижі, Лондоні чи Нью-Йорку. І несподівано їм потрапляє до рук книга, перше речення якої стверджує, що у них є все потрібне для того, щоб займатися театром.

На початку 70-х ми розпочали експериментальну роботу поза межами того, що традиційно вважається “театром”. Перші три роки безліч разів грали на вулицях, у кафе, на прадавніх руїнах Персеполіса, в африканських селищах, в американських гаражах, по казармах, поміж бетонних лавок у міських парках. Так ми багато чого навчилися. Та найважливішим здобутком для акторів було те, що вони грали для глядачів, яких бачили перед собою, на відміну від тієї невидимої аудиторії, до якої вони звикли. Більшість із них працювала у великих традиційних театрах. Тому коли вони опинилися посеред африканського селища віч-на-віч зі своїми глядачами, де єдиним підсвітленням було сонце, яке огортало всіх своїм неупередженим промінням, то пережили неабияке потрясіння. Брюс Маєрс, один із акторів, якось сказав: “Десять років свого життя я провів у професійному театрі і ніколи не бачив людей, для яких грав. А тут раптом я їх бачу. Ще з рік тому я б запаникував через це відчуття оголеності. Забрали мій найміцніший щит. “Який жах – бачити їхні обличчя”, – думав би я”. Та до нього несподівано приходить розуміння, що зовсім навпаки – те, що він може бачити глядачів, надає нового значення його роботі. Ще одним аспектом порожнього простору є той факт, що цю порожнючу ви поділяєте з іншими – один простір на всіх.

У часи, коли писався “Порожній простір”, серед шукачів “популярного театру” побувала думка, що

все, створене для народу, автоматично сповнене життєвої сили, на противагу “театрові елітарному”, позбавленому тієї сили. У той же час “елітарні” вважали себе привілейованими учасниками важливої інтелектуальної пригоди, що була така несхожа на невиразний та обділений життям “комерційний театр”. Тим часом ті, хто працював над “великими класичними текстами”, були свято переконані, що “висока культура” вприскує у кров суспільства щось якісніше за низькопробний адреналін вульгарної комедії. Однак мій багаторічний досвід показав, що все не так просто і що гарний простір – це місце перетину різноманітних потоків енергії, де знижують усі поділи на категорії.

Коли я розпочинав свою роботу в театрі, то й гадки не мав про якісь там категорії. На щастя, у ті часи Англія не відала, що таке школи, учителі чи то приклади до наслідування. Німецький театр не брали взагалі до уваги, Станіславський був практично незнаний, Брехт був просто ім’ям, Арто не був навіть цим.

Не існувало жодних теорій, тому люди, які займалися театром, плавно ковзали від одного театру до іншого. Великі актори, граючи Шекспіра, одночасно працювали над фарсом чи музичною комедією. Публіка й критика довірливо йшли услід, не переймаючись ідеями заради великого театру.

На початку 50-х ми відвідали Москву з “Гамлетом”. Пол Скофілд у головній ролі. Упродовж десятих років він був першим в Англії – найблисучіший та найдовіреніший актор свого покоління. Усе відбувалося в сталінській Росії, цілковито ізольованій від решти світу. Гадаю, ми були першими англійцями, які удостоїлись чести виступати там. Наш приїзд став знаменною подією, а Скофілда приймали як справжню знаменитість.

Після повернення до Англії ми ще якийсь час працювали разом, власне, в одній з п’єс Еліота; згодом узялися за Грехема Гріна. Врешті по завершенні нашого сезону Скофілду запропонували роль імпресаріо Кокні в одній музичній комедії, передвісниці великих рок-опер. Пол був дуже схвильований: “Як це чудово! Замість того, щоб говорити віршами в черговій Шекспірівській п’єсі, я тепер зможу співати і танцювати. І витівка ця називається “Експресо Бонго!”. Я сам йому радив пристати на цю пропозицію. Врешті-решт, усі були задоволені, і п’єса мала великий успіх.

Ще коли шоу йшло в театрі, несподівано до Лондона прибула офіційна делегація з 20 осіб із Москви, у складі якої були актори, режисери, театральні менеджери. Як у данину за той гарний прийом, який нам улаштували в Москві, я поїхав зустрічати делегацію в аеропорт. Перше запитання, що прозвучало при зустрічі, стосувалося Скофілда. Що він зараз поробляє? Чи можна його побачити? “Без проблем”, – відповів я. Ми влаштували квитки для всієї делегації, і вони пішли на шоу. Чомусь на той час серед росіян була популярна одна формула, за допомогою якої вони легко виходили з незручної ситуації, використовуючи одне-єдине слово – цікаво.

Отож вони переглянули виставу, зустрілися зі Скофілдом і непереконливо сповістили, що їх це дуже зацікавило. Десь за рік ми отримуємо книгу спогадів про цю поїздку. Її автором був сам голова делегації, шекспірознавець із Московського університету. У книжці я натрапив на неякісне фото Скофілда в капелюсі набакир з “Експрессо Бонго” і супровідний текст: “Ми всі засмучені з приводу трагічної ситуації актора в капіталістичному суспільстві. Яке приниження для одного з найвидатніших акторів сучасності грати в якомусь дешевому шоу, аби прогодувати дружину і двійко дітей!”

Розповідаю я все це, щоб поділитися з вами однією фундаментальною ідеєю: у театрі не існує жодних категорій, єдино важлива річ тут – наявність життя – звідси треба починати, оскільки немає нічого фундаментальнішого за це. Театр – це життя.

Водночас не можна стверджувати, що різниці між життям і театром не існує. У 1968-у ми мали змогу спостерігати за людьми, “смертельно втомленими театром”, які на весь голос заявляли: “Життя – це театр”, а отже, не треба жодного мистецтва, форми, структури... “Кожен із нас є актором, ми можемо робити все що завгодно і перед ким завгодно, і це все буде театром”.

Де тут криється помилка? Ось вам простенький приклад, який усе прояснить. Попросіть кого-небудь пройти з одного кінця кімнати в другий. Будь-хто спроможний на таке. Навіть незграба-ідіот. Потрібно просто пройтися. Виконавець не докладає жодних зусиль і не заслуговує на похвалу. А тепер попросіть його уявити, що він тримає в руках коштовну вазу, і потрібно обережно пройтися так, щоб не пролити й краплі її вмісту. Тут знову ж таки будь-хто зможе напружити свою уяву і пройтися у більш-менш переконливий спосіб. Оскільки ваш доброволець докладав певні зусилля, то, можливо, він заслуговує на подяку і на винагороду в розмірі 5 коп. Наступне завдання – попросіть його уявити, що несподівано ваза вислизає в нього з рук і щент розбивається, а увесь вміст виливається на землю. Ось тут починаються проблеми. Він буде намагатися щось зіграти, його тілом завладіє штучна, убога аматорська гра і поставить свій штамп у нього на обличчі: “зіграно”, іншими словами, “вражаюче несправедливо”. Аби виконати цю, на перший погляд, просту дію, але так, щоб виглядало це однаково природно, як і просто хода, потрібно володіти усіма навиками високопрофесійного актора – ця ідея вимагає плоти й крові, а на додаток емоційної правдивості: вона повинна виходити за межі імітації, так, щоб вигадане життя стало паралельним світом, який неможливо було б відрізнити від справжнього. Ото тепер ви розумієте, чому добрим акторам платять неймовірні гонорари тільки за те, що вони дарують нам вірогідну версію буденного світу.

Ми приходимо до театру в пошуках справжнього життя, але якщо немає жодної різниці між життям поза театром і життям у театрі, тоді всі театральні поривання позбавлені будь-якого сенсу. Навіщо тоді цим займатися? Але якщо виходити з твердження, що життя в театрі краще проглядається, є зримішим та яскравішим, аніж поза сценою, то можна помітити, що ці дві реальності хоча й схожі, але суттєво різняться між собою.

Тепер настав час уточнити. Життя в театрі інтенсивніше, краще прочитується з причини його високої концентрації. Обмежений простір і спресований час утворюють концентрат.

У житті ми обмінюємося монотонними ланцюжками повторюваних слів, проте такий природний спосіб передачі інформації завжди забирає багато часу змістом переданої інформації. Ось з чого потрібно починати – з буденного спілкування. І саме так розпочинається робота в театрі, коли актор народжує виставу через імпровізацію, через непомірно довгу балачку.

Компресія полягає в усуненні всього, що не є необхідним, і в підсиленні того, що залишилось. Можна замінити нейтральний прикметник сильним, при цьому не порушуючи відчуття спонтанності. Якщо вам вдасться зберегти це відчуття, тоді ви досягнули успіху – розмова, яка в житті двом особам коштуватиме трьох годин, на сцені триватиме три хвилини. Ми можемо чітко простежити ці результати в лаконічних стилях Беккета чи Чехова.

Чехівський текст справляє враження такого, що записаний на плівку з буденного життя. Проте ви не знайдете там жодної фрази, яка не була б відшліфована, відглянцована, опрацьована надзвичай майстерно і талановито, з єдиною метою – створити враження, ніби актор говорить “так, як у житті”. Однак той, хто спробує розмовляти і поводитись на сцені як у житті, не зможе зіграти Чехова. Актор і режисер повинні пройти той самий шлях, що й автор. А це означає – бути свідомим кожного слова. Навіть якщо воно виглядає цілком безневинно, це далеко не так. Слово містить у собі, у тиші, що йому передує і за ним настає, усю невловну, незбагненну систему енергетичного взаємообміну між героями.

Якщо комусь і вдасться вловити цей момент і якщо той хтось віднайде мистецьку форму, щоб приховати цей процес від глядача, тоді йому вдасться сказати ці прості слова і створити ілюзію життя. Насправді це і є життя, але життя в концентрованішій формі, життя в часі і просторі.

Шекспір заходить ще далі. На той час існувала думка, що вірш – форма опрекраснення через поезію. Згодом, як реакція на це твердження, з’явилась ідея, що вірш – лише збагачена форма буденної балачки. Певна річ, вірш повинен звучати природно, але не побутово й не звичло. Щоб розібратись у цьому, ми повинні добре осягнути, навіщо той вірш узагалі існує і яку таку архіважливу функцію він покликаний виконувати. Правду кажучи, Шекспір, як звичайна практична людина, був змушений використовувати віршовану форму, щоб передати найглибше приховані психологічні, психічні, духовні порухи своїх героїв, але водночас не втратити їхньої земної реальності. Навряд чи можна досягнути більшого ущільнення.

А вся проблема полягає ось у чому – віднаходити, крок за кроком, пишучи твір чи граючи на

сцені, іскорку, маленький вогник, який освітлює і робить справжньою ущільнену, дистильовану мить. Тут самим ущільненням і конденсацією не обійтись. Завжди можна легко скоротити надто довгу, багатослівну п'єсу і врешті-решт отримати щось досить-таки занудне. Іскорка – у ній вся суть, а її надто уже часто можна зустріти. З цього можна усвідомити, наскільки загрозовано тендітною і вимогливою є театральна форма. Річ у тім, що ця манюсінька іскорка повинна оселитися й жити в кожній миті.

Артистична проблема такого типу є актуальною тільки для театру та кіно. Книжка може собі дозволити невдалі абзаци. Але в театрі щомиті можна втратити глядача, якщо обрати невірний темп.

Якщо зараз я перестану говорити..., ми почуємо тишу... проте всі пильно стежитимуть за цим. На якусь мить я триматиму вас на своїй долоні, проте вже наступної миті ваш розум блукатиме десь далеко. Якщо тільки... якщо тільки ЩО? Кожна наступна секунда вимагає надлюдських зусиль, щоб постійно підтримувати своє зацікавлення, віднаходити новизну, неповторність, наповненість. Ось чому світ театру видав так мало шедеврів – на протигагу іншим формам мистецтва. Оскільки постійно існує загроза, що ця іскорка життя кудись шезне, ми повинні чітко з'ясувати причини її частого зникнення. Для цього необхідно докладно розглянути це явище.

Тут дуже важливо неупередженим оком глянути як на класичний, так і на комерційний театр, на актора, який має проби місяцями, і на такого, що готовий до виходу вже за кілька днів, порівняти, чого можна досягнути, коли в когось купа грошей, і коли їх майже немає – інакше кажучи, подивитись на акторське мистецтво за різних умов.

Я хотів би порівняти те, що відбувається на традиційній сцені з декораціями та освітленням, і що може трапитися десь на вулиці, коли немає прожекторів та театральної зависи, щоб продемонструвати, що феномен живого театру не залежить від зовнішніх умов. Можна завітати до традиційного театру і переглянути банальну п'єску з посереднім сюжетом, яка проте користується шаленим успіхом і приносить великі прибутки, і таки віднайти в ній іскорку значно яскравішу, ніж у роботах артистів, вихованих на Брехті чи Арто, які, працюючи з добрим текстом, видають на суд виставу, гідну шани, але цілковито позбавлену принадности й чару. Потрапивши на таку виставу, ви проведете жахливий вечір, споглядаючи витвір, який містить у собі все, окрім життя. Тут важливо є навчитися оцінювати такі речі чітко, стримано й безжально, особливо якщо прагнеш уникнути впливу снобізму так званих мистецьких критеріїв.

Саме тому я наголошую, що ставити великих авторів, як, наприклад, Шекспіра, чи великі опери – річ у край небезпечна. Культурна вартість цих творів посилить найкраще або ж найгірше. Чим достойніший твір, тим більший жах тебе охоплює, коли виконання та інтерпретація не сягають того ж рівня.

Тим, хто довго мучився і шукав способу, у який би донести серйозний твір до байдужого глядача, важко з цим погодитися. Як правило, ми змушені ставати на захист таких

спроб, а в результаті нас чекає розчарування, як то публіка (у якій країні ви б не перебували) завжди ігнорує таку роботу, а надає перевагу творам, що, на вашу думку, є далеко не вищої проби. Якщо пригланутися уважніше, можна помітити недоліки. Великий твір, шедевр подається на стіл глядачеві, але цій страві бракує одного-єдиного складника, який, власне, підкорив би публіку – нестримної присутності життя, яка й повертає нас знову до порожнього простору.

Якщо ви й далі вперто вірите в те, що театр починається зі сцени, декорацій, світла, крісел у партері, знайте: ви на хибному шляху. Цілковито можливо, що для того, аби зняти фільм, вам знадобляться камера, плівка, все причандалля, щоб її проявити. Але для того, щоб займатися театром, вам необхідна тільки одна-єдина річ – людина. Це зовсім не значить, що решта неважлива, проте цією речкою не повинні надто перейматись.

Колись я висунув таку думку, що театр починається там, де зустрічаються двоє людей. Одна людина підводиться з крісла, а друга за цим спостерігає – ось вам і початок. Якщо потрібне продовження, залучіть третю особу, щоб відбулася зустріч. Потім життя бере своє, і дорога відкрита – проте тут слід пам'ятати про три суттєві моменти.

Розглянемо для прикладу репетицію двох акторів, коли немає глядачів: на них чатує велика спокуса – думати, начебто існує лише те, що відбувається між ними двома. Вони можуть потрапити в полон задоволення від цього двостороннього зв'язку, цілковито забуваючи, що займаються вони всією цією справою заради тристороннього обміну. Надмірне захоплення репетиціями може закінчитися втратою тієї унікальної складової, яку додає цей третій елемент. Тієї миті, коли відчуваємо, що хтось за нами спостерігає, весь репетиційний простір видозмінюється.

У нашій роботі ми часто використовуємо килим як репетиційну зону заради однієї мети – поза килимом актор живе звичайним життям, він може робити, що йому заманеться – витратити на марне свою енергію, робити рухи, які нічого особливого не виражають, чухатися, спати... Але як тільки він опиняється на килимі, він просто зобов'язаний чітко усвідомлювати свої наміри, бути пробудженим і особливо живим з однієї простої причини – на нього дивиться глядач.

(Далі буде)

Переклала з англійської Ярина Винницька