



Пітер БРУК

## БЕЗ СЕКРЕТІВ

### Думки про акторську майстерність і театр

#### Підступність нудьги

(продовження, поч. у "Просценіум" 1(2)/2002)

Я спробував провести перед аудиторією такий експеримент: попросив двох випадково вибраних осіб вийти на середину і сказати один одному "Привіт". Опісля я запитав глядачів, чи цей момент був гідний уваги, такий, щоб його пам'ятати? Звичайно, що ні.

Далі я запитав: чи можемо ми сказати, нібито ці п'ять секунд були сповнені такої чистоти, такої якості, відзначалися такою вишуканістю та витонченістю в кожній своїй миттєвості, що стали незабутніми? Чи можете ви заприсягнути, що ця ситуація залишиться у вашій пам'яті до кінця вашого життя? Якщо ви скажете "так" і водночас назвете ситуацію "досить природною", лише тоді ви можете вважати, що побачили театральне дійство. Отже, чого ж бракувало? Це і є головна проблема. Що потрібно, аби звичайне перетворити на унікальне?

У театрі НО акторові достатньо п'ятох хвилин, щоб дійти до середини сцени. Дивна річ: чому, коли таку дію виконує не актор, це нас не цікавить, однак коли те саме робить "справжній актор", навіть у дві тисячі разів повільніше, ми захоплюємося ним? Чому, спостерігаючи за ним, ми будемо зворушені, зачаровані? Ба більше, чому хода видатного вчителя НО для нас цікавіша, ніж хода актора цього ж театру – не такого видатного, але з двадцятип'ятилітнім стажем? У чому полягає різниця?

Ми говоримо про найпростіший рух – ходу, однак існує засаднича різниця між тим, що перетворює його на інтенсивне життя, і тим, що є банальністю. Будь-яка деталь руху слугуватиме нашій меті. Розглянувши під мікроскопом своєї уваги кожен деталь руху, ми б побачили, що увесь цей процес веде до конкретної меті.

"Око глядача" — найперше, що може допомогти. Коли ти відчуваєш цей прискіпливий погляд як "істинну надію", що не дозволяє партачити й розслабитись, а вимагає

постійної готовності, тоді ти розумієш, що функція глядацької зали аж ніяк не пасивна. Залі не треба втручатися чи проявляти себе. Вона є усталеним учасником дійства завдяки своїй свідомій присутності. Цю присутність слід сприймати як позитивний виклик, як магніт, що створює навколо себе активне поле. У театрі найбільшим ворогом є приблизність, брак точності.

Повсякденне життя містить у собі цю приблизність. Розглянемо три приклади. Приміром, коли ми складаємо екзамен чи розмовляємо з розумною людиною, то намагаємось бути конкретними у поглядах і висловлюваннях, але поза нашою волею тіло залишається байдужим та млявим. Зате поруч із людиною, яка страждає, ми не будемо байдужими у своїх почуттях, будемо сердечними та уважними, але думки наші водночас кружлятимуть десь далеко і тіло наше зостанеться пасивним. І третій випадок: коли ми за кермом автомобіля, то все наше тіло активне, проте в голові можуть кружляти пустопорожні думки.

Якщо актор прагне бути досконалим – правдивим, розумним, емоційним, із збалансованим, органічним тілом, то три елементи – думки, емоції і тіло мусять перебувати в ідеальній гармонії. Тільки тоді, хай навіть упродовж короткого проміжку часу, він буде на сцені значущим і виразнішим, аніж коли сидить, скажімо, у себе вдома.

У нашому першому експерименті – "людина рухається у просторі й зустрічає іншу людину, а тим часом ще одна людина це спостерігає" – є потенціал, який може бути реалізованим, а може і не бути. Розглянемо це в акторській термінології. Спершу потрібно дуже докладно проаналізувати, які елементи створюють цей загадковий рух життя, а які заважають його вияву. Головний елемент – тіло. Тіла людей усіх рас на нашій планеті є більш-менш однаковими; існує декілька відмінностей у розмірах і ко-

льорі, але ж голова завжди розміщена над плечима, ніс, очі, рот, живіт і ноги – на тих самих місцях. Інструмент тіла той самий у всьому світі, а стиль і культурний вплив – те, що нас відрізняє.

У японських дітей тіло розвинене більше, ніж у тих, що народилися на заході. Починаючи з двох років, дитина в Японії вчиться сидіти в ідеально збалансований спосіб; від двох до трьох років засвоює етикет поклонів, що є чудовою вправою для тіла. У готелях в Токіо дуже привабливі молоді дівчата стоять цілий день перед ліфтами і вклоняються щоразу, коли двері відчиняються чи зачиняються. Можете бути абсолютно певні: якщо одного дня режисер запросив би котрись із них грати в театрі, тіло вона б мала добре розвинене.

На Заході до малої кількості людей з добре розвиненим і активним тілом належать диригенти оркестру. Усе своє життя диригент виконує рухи, що починаються із згинання торса, не вважаючи це фізичними вправами. Як і в японців, у нього повинні бути сильні м'язи живота, щоб інші частини тіла в експресії мали добру опору. Мова не йде про рухи, які виконує акробат чи гімнаст, бо їхні рухи вимагають фізичної напруги, – йдеться про єдність емоцій і чіткості думки, які виявляє тіло диригента. Він потребує цієї чіткості думки, щоб стежити за кожною деталлю партитури, а його почуття тим часом надають характеру музиці. Тіло диригента, яке перебуває в постійному русі, – це інструмент, через який здійснюється комунікація з музикантами. Таким чином, навіть диригенти похилого віку мають гнучкі тіла, хоча ніколи не виконували танцю молодого африканського воїна чи поклонів японців.

Один видатний англійський диригент початку століття сказав: “На континенті диригенти краще підготовані, бо при зустрічі з дамами вони нахиляються, щоб поцілувати їм руку”. Він радив диригентам-початківцям уклоняться, цілуючи руки дамам.

Коли я відвів свою доньку, якій минуло тоді три чи чотири роки, на танці, я був наляканий виглядом дитячих тіл. Я бачив дітей її віку – вони вже були негнучкі, вони не відчували ритму. Ритм – це не особливий дар. Ритм притаманний усім доти, доки його не блокують, і коли тобі три роки, ти маєш рухатись природно. Але сьогодні діти годинами нерухомо сидять перед телевизором, потім ідуть на танці з тілами, що вже стали негнучкими. Інструмент, тобто тіло у період дитинства в нас нерозвинене так добре, як у людей на Сході. Отже, актор із Заходу повинен усвідомлювати необхідність компенсувати цю ваду.

Це не означає, що актор мусить тренуватись як танцівник. Акторові треба мати тіло, що віддзеркалює його характер, а тіло танцівника повинно бути нейтральним. Танцівники – я маю на увазі традиційний балет, класичні танці – повинні вміти виконувати вказівки хореографа до певної міри в анонімний спосіб. Для актора ж усе зовсім по-іншому; для нього дуже важливе фізичне усвідомлення й виявлення характерів як відтворення об'єктивного образу світу: маленькі й товсті, високі й худі, такі, що рухаються швидко, і такі, що рухаються повільно. Це

необхідно, оскільки ми відтворюємо й показуємо життя, життя зовнішнє і внутрішнє в його нерозривній єдності. Щоб виявити зовнішнє життя, нам треба внутрішньо чітко побачити той чи інший характер, адже кожен із нас є певним типом чоловіка чи жінки. Важливо, щоб те грубе й незграбне тіло, і те молоде й швидке були однаково здатними до швидкої зміни, і саме в цьому полягає спорідненість з акторами Східного театру.

Наші актори виконують акробатичні вправи, щоб розвинути свою чутливість, а не задля вдосконалення акробатичної майстерності. Актор, який ніколи не виконує жодних фізичних вправ, – це “актор від плечей і вище” (тобто лише голова). Цього, може, й достатньо для кіно, але аж ніяк не для театру. Дуже легко оволодіти мовою, обличчям, пальцями, але що не дароване природою і що має бути розвинене важкою працею, то це чутливість усього тіла — спина, ніг. Чутливість для актора – це постійний контакт із власним тілом. Виконуючи рух, він відчуває кожен м'яз.

У Магабгараті ми ставили дуже небезпечну сцену. Дія відбувалася в темряві. Усі несли палаючі смолоскипи. Іскри й краплі киплячої олії могли легко підпалити шалики, що спадали з тонких шовкових костюмів. Ризик викликав у нас почуття страху. Тому ми часто виконували вправи із смолоскипами, щоб навчитися відчувати порухи полум'я. Завдяки постійному тренуванню японський актор Йоші Оїда від початку виявляв майстерність. Який би рух він не виконував, він достеменно знав, де зараз його ноги, руки, очі, голова... Він нічого не робив випадково. Проте коли ми зупинимо нашого європейського середньостатистичного актора під час руху і попросимо з точністю до сантиметра сказати, де цієї миті його нога чи рука, йому напевно буде важко це зробити. В Африці чи на Сході, де дитячі тіла не обтяжені міським життям і день за днем живі традиції змушують їх правильно сидіти, вклоняться, клякати, стримано ступати, нерухомо, насторожено стояти, – їм змалку властиве те, що ми повинні здобути з часом, постійно тренуючись. І це для нас цілком доступно, адже структура наших тіл є подібною.

Нетреноване тіло можна порівняти з ненастроєним інструментом – його звучання сповнене заплутаного й жахливого галасу, незрозумілих звуків, що заважають нам почути мелодію. Зайва напруженість і погані звички зникають, коли інструмент актора – його тіло добре натреноване. Він готовий тепер розкрити себе перед безмежними можливостями порожнечі. Але не все так легко: перед цією незнайомою пустою виникає природний страх. Навіть багаторічний досвід не рятує: щоразу, коли розпочинаєш – коли виходиш на килим, – знову з'являється цей страх порожнечі, що наповнює тебе і простір довкола. Ти одразу намагаєшся заповнити цю пустоту, щоб утекти від страху, щось сказавши чи зробивши. Потрібна неабияка впевненість, щоби всидіти нерухомо та мовчки. Значна частина наших надмірних та непотрібних маніфестацій виникає від страху, ніби відсутність наших заяв про себе означатиме неприсутність нас самих. Це жахлива проблема повсякденності, де нервові, надміру збуджені люди

можуть вивести нас із рівноваги. Натомість у театрі, де вся енергія мусить бути спрямована на досягнення однієї мети, дуже важливо розуміти, що насправді можна бути присутнім, але, як на перший погляд, нічого не робити. Для кожного актора важливо усвідомити та розпізнати ті перешкоди, які в такому випадку є природними й законними. Якби ми запитали японського актора про його гру, то він би визнав, що вже зіткнувся з цим бар'єром і переступив через нього. Його вдала гра тримається не на продуманій конструкції, а має в своїй основі стан вільної від страху порожнечі.

В одному бенгальському селі я бачив вражаючу церемонію, що називається Чау. Учасники її, мешканці села, розігрують битви, просуваючись уперед дрібними стрибками. Стрибаючи, вони цілеспрямовано дивляться вперед, і в їхньому погляді є невимовна сила і напруга. Я спитав їхнього вчителя: “Що вони роблять? На чому вони концентрують свою увагу, щоб їхній погляд став такий проникливий?” Він відповів: “Це дуже легко. Я кажу їм ні про що не думати, лише дивитись уперед широко розплющеними очима”. Я зрозумів, що вони не досягли б такої сили погляду, якби зосереджувались на своїх відчуттях чи заповнювали простір думками. Дуже важко усвідомити щось подібне людині із свідоглядом європейця, що впродовж століть визнавала розум та “ідеї” за своїх верховних богів. Лише переживши, можна це зрозуміти. А в театрі ми можемо “покуштувати” абсолютну реальність надзвичайної присутності порожнечі, порівнюючи її з тим жалюгідним безладом, який панує в голові, переповненій думками.

Що це за елементи, що втручаються у внутрішній простір? Одним із них є надмірна розсудливість. Для чого все готувати наперед? Адже майже завжди доводиться долати страх викриття. Колись я знав звичайних акторів, які воліли отримати всі вказівки режисера першого ж репетиційного дня – і щоб надалі їх залишили в спокої. Це був для них справжній рай, і якби у вас виникло бажання поправити щось за два тижні до прем'єри, то це б їх засмутило. Я не міг більше працювати з такими акторами, оскільки я люблю все змінювати, інколи навіть у день вистави. Я надаю перевагу роботі з акторами, які радо залишають простір для змін. Але навіть і серед них, трапляється, дехто скаже перелякано: “Ні, вже надто пізно, я не можу нічого змінити”. Вони переконані, що коли вже вибудували певну структуру, то, змінивши її, залишаться ні з чим, загубляться. У таких випадках марно говорити “Не хвилюйтесь”, бо це ще більше лякатиме їх. Простіше переконати, що вони не мають рації. Тільки завдяки постійним репетиціям та сценічному досвіду ви зможете показати акторові, що лише тоді, коли він готовий ризикувати, справжнє натхнення заповнює простір.

Таким чином, ми наблизилися до розгляду проблеми актора як митця. Хтось скаже, що справжній митець завжди готовий на будь-які жертви заради натхнення. Посередній митець не любить ризику, саме тому він є посе-

редній. Усе звичне, усе посереднє пов'язане зі страхом. Пересічний актор ставить тавро на свою роботу, намагаючись захистити самого себе. Щоб захиститися, ми “будуємо” і ми “тавруємо”. Щоб розкритися, нам треба розбити стіни.

Питання це дуже глибоке. Те, що ми називаємо “побудовою характеру”, насправді є лицемірством. Потрібно знайти зовсім інший підхід. Скажімо, творчий підхід – це придумування серій тимчасових замінів, і якщо навіть одного дня ми віднайдемо характер, то мусимо усвідомити – це не надовго. Сьогодні це начебто найкраще, що ми здатні зробити, проте слід розуміти, що справжня форма ще не відкрита. Справжня форма з'являється тільки останньої миті, а інколи й ще пізніше. Це народження. Справжня форма не схожа на конструкцію будівлі, де кожна дія – наступний крок до мети. Навпаки, справжній процес конструювання передбачає також і руйнацію. Це означає прийняти страх. Будь-який вид руйнування створює небезпечний простір, у якому набагато менше опор і підтримок.

Навіть коли ми досягаємо моменту істинної творчості через імпровізацію, репетиції чи під час виступу, однаково на нас якраз тоді чигає небезпека розмивання меж або руйнації знайденої вже форми.

Розглянемо це на прикладі реакції глядачів. Якщо під час імпровізованого виступу ви відчуваєте присутність публіки (а ви мусите її відчувати, бо інакше ваша робота не має сенсу), яка сміється, вас раптово може відкинути в той бік, куди б ви, може, й не повернули, якби не цей сміх. Ви прагнете дати втіху, й сміх підтверджує ваш успіх, і ви чимраз більше й більше зосереджуєтесь на тому, щоб викликати новий, свіжий вибух сміху, і це триває доти, доки ваш зв'язок з правдою, реальністю і натхненням безслідно не розчиняється у веселошсах. Важливо знати про це і наосліп не втрапити у пастку. Так само, знаючи причину своїх страхів, ви можете створити систему захисту. Треба осмислювати і випробовувати все, що дає безпеку. “Механічний актор” завжди робитиме одне й те саме, і його зв'язок із партнерами не буде ані чутливим, ані витонченим. Коли він дивиться на інших акторів чи слухає їх, то це ілюзорність, насправді він удає. Він ховається у свою “механічну” оболонку, бо вона дарує йому безпеку.

Так само й режисер. Велика спокуса для нього – приготувати план постановки вистави ще до першої репетиції. Це цілком нормально, я й сам так чиню. Я роблю тисячі ескізів декорацій та рухів. Але це звичайні справи, я розумію, що жодної з них завтра не трактуватиму поважно. Та якби я попросив акторів застосувати мої заготовки, зроблені три дні чи три місяці тому, я б знищив усе, що прийде, виникне в часі репетиції. Нам потрібно готуватись, щоб потім відмовитись від зробленого, будувати, щоб опісля зруйнувати...

Головне правило – все залишається у підготовчій формі до останнього моменту, отож, треба ризикувати, пам'ятаючи, що не існує остаточних вирішень.

Одним з обов'язкових і неминучих аспектів порожнього простору є відсутність декорацій. Це не означає,

що так краще, не мені судити, я просто підкреслюю очевидне – у порожньому просторі не може бути ніяких декорацій. Декорації заповнюють простір, і він уже не порожній, і думки глядачів вже “умебльовані”. Пуста площа не розповідає історій, отже, уява, увага й хід думок глядача вільні.

Коли за таких умов двоє людей рухаються в просторі і одна людина звертається до іншої: “Привіт! Містер Лівінгтон, я гадаю...”, то цих слів буде достатньо, щоб викликати в уяві образи Африки, пальм та ін. Але якщо, приміром, сказати: “Привіт ... де тут метро?” – глядач уявив би зовсім іншу картину, це могла б бути вулиця в Парижі. Але якщо хтось питає: “Де тут метро?”, а інший відповідає: “Метро? Тут? Посеред Африки?” – відкриваються нові можливості, і образ Парижа, що виріс у нашій уяві, помаленьку зникне. Є два варіанти – ми в джунглях і один персонаж божевільний, або ж ми стоїмо на вулиці в Парижі і персонаж галюцинує. Відсутність декорацій – це передумова свободи уяви.

Якщо ми поставимо поряд двох людей у порожньому просторі, то кожна деталь впадатиме у вічі. Як на мене, у цьому полягає найбільша різниця між театром і кіно. Завдяки реалістичній властивості фотографування в кіно людина завжди постає в оточенні, ніколи не з’являється без довкілля. Були спроби зняти фільми з абстрактним оточенням, без декорацій, з білим тлом, однак, окрім Dreyer’s Feanne d’Arc, це рідко коли вдавалось. Якщо ми розглянемо тисячі чудових фільмів, то зрозуміємо, що сила кіно полягає у фотографуванні, а фотографування означає, що хтось десь має бути. Кіно не може обминати увагою суспільного оточення, в якому воно діє. Кіно демонструє повсякденну реальність, у якій живе актор, – живе в тому самому світі, що й камера. У театрі ми можемо уявити актора у власному буденному вбранні, у білій лижній шапочці на голові – і вже зрозуміло, що він грає роль папи. Достатньо одного слова, аби викликати образ Ватикану. В кіно це неможливо. Оповідь у кіно потребуватиме особливих пояснень, скажімо, що дія відбувається у психіатричній лікарні, де пацієнт у білій шапочці має галюцинації, пов’язані з церквою, без яких образ утратить сенс. У театрі уява заповнює простір, тим часом кіноекран відображає результат і вимагає, щоб усе в кадрі було логічно і гармонійно пов’язане.

Порожнеча в театрі дозволяє уяві заповнювати проміжки. Парадоксально, але чим менше ми скоряємось уяві, тим краще вона працює, бо уява – це м’яз, якому до вподоби ігри.

Що ми маємо на увазі, говорячи про співучасть глядача? У 60-і ми мріяли про активного глядача. Ми наївно гадали, що “участь” слід демонструвати кожним своїм рухом – вистрибнути на сцену, бігати довкола і бути частиною акторської групи. Справді, усе це можливе, і така ситуація інколи може виявитися досить цікавою, але “участь” – це щось зовсім інше. Суть її полягає в тому, що ми стаємо співучасниками дії і сприймаємо пляшку як нахилену пізанську вежу чи ракету, що летить на місяць. Уява з задоволенням зіграє в цю гру за умови, що актор буде ніде. Якщо

за ним є хоч якась деталь декорації, що зображає космічний корабель чи хмародер у Мангеттені, то кінематографічна правдоподібність відразу втрачається і ми опиняємось у замкненому просторі, обмежені довкіллям.

У порожньому просторі ми можемо припустити, що пляшка – це ракета, яка понесе нас на зустріч зі справжньою людиною з планети Венера. За секунду вона може змінитись і в просторі, і в часі. Акторові досить спитати “Скільки століть я пробув тут?”, і ми робимо величезний стрибок уперед. Упродовж декількох секунд із мінімальною кількістю слів актор може побувати на планеті Венера, потім у супермаркеті, подорожувати вперед і назад у часі, оповісти про це, знову злетіти в ракеті і т.д. Це все можливо, якщо ми перебуваємо у вільному просторі. Всі обмеження прийнятні, якщо нема тиску незмінних і строгих форм.

Експерименти, що стосуються цієї теми, ми розпочали в 70-х, назвавши їх “Вистава на килимі”. Під час наших подорожей до Африки та інших частин світу все, що ми брали з собою, – то це маленький килимок, він окреслював площу, на якій ми працювали. Саме так ми зрозуміли технічні основи Шекспірівського театру. Ми побачили, що найкращий шлях до вивчення Шекспіра полягає не в дослідженні й реконструкціях елизаветинського театру. Треба просто імпровізувати на килимі. Ми усвідомили, що цілком можливо розпочати сцену стоячи, закінчити її сидячи і, підвівшись, знову опинитися в іншій країні, в інший час і водночас не втратити темпу гри. У Шекспіра є такі сцени, де двоє людей діють у замкненому просторі – і раптово опиняються назовні без жодної відчутної паузи. Одна частина сцени відбувається у приміщенні, наступна на вулиці, без жодної вказівки в тексті, що сталася зміна.

Деякі дослідники Шекспіра присвятили томи цій проблемі, і часто йшлося саме про використання в нього “подвійного часу.” Вони запитують: як же це так, що цей видатний письменник не помітив своєї помилки, коли спершу він говорить у тексті, що дія тривала три роки, потім – нібито півтора року, а насправді все це триває рівно дві хвилини. Тільки недбальством можна пояснити, що в першому реченні тексту написано, ніби ми опинились у будинку, а вже в наступному читаємо фразу: “Погляньте на це чудове дерево”, тобто цілком зрозуміло, що ми потрапили до лісу. Отож очевидно, що дія в п’єсах Шекспіра відбувається в однозначно визначених місцях, але не в однозначно визначеному часі.

Коли акцент зроблено на людських стосунках, нас не зв’язує єдність місця та єдність часу. Нашу увагу привертають взаємини між людьми; соціального контексту, завжди присутнього в житті, не показано, але він виникає в порівнянні з іншими персонажами. Якщо об’єктом дії є стосунки між багатою жінкою і злодієм, то ані декорація, ні реквізит не розкривають цього зв’язку, тільки сама оповідь, сама дія. Він злодій, вона багачка. Раптово приходять суддя. Людські стосунки між жінкою, злодієм і суддею – лише це має сенс. Контекст, тло створюється вільно, динамічно, як наслідок взаємодії персонажів. Уся гра

між ними, включаючи сам текст і політичний та соціальний підтекст, буде безпосереднім вираженням прихованої напруги.

Якби ми потрапили в реалістичне довкілля з вікном, через яке злодій має залізти, сейфом, який він має відкрити, дверима, які багата жінка має відчинити, ... то кіно було б набагато доречнішим! Коли ми імітуємо звичайне життя, ритм його буде позначений в'ялістю нашої щоденної діяльності, і саме тут за роботу береться монтувальник фільму, який відтинає своїми ножицями все нецікаве. Кінорежисер має перевагу, яку театральний режисер здобуде тільки тоді, коли вилучить реалістичне тло й повернеться до відкритої сцени. Тоді лише й можна здобути "театральність", а це й допоможе театрові знову повернутися до життя. Це приводить нас до початку: для того, щоб існувала різниця між театром і не-театром, між справжнім життям і життям театральним, необхідна компресія часу, невіддільна від інтенсифікації енергії. Саме це створює потужний зв'язок із глядачем. Саме тому в більшості сільських і народних театрів музика відіграє основну роль, підносячи енергетичний рівень вистави.

Музика розпочинається з удару. Найпростіший ритм чи удари – це вже напруга дії і загострення цікавості. Потім вступають нові й нові інструменти, і у зв'язку з дією виконують дедалі складнішу роль. Я мушу наголосити на цьому. Музика в театрі існує лише у зв'язку зі сценічною дією. Питання стилістики, що належать до основних музичних тенденцій, розвиток музики від школи до школи впродовж століть, – усе це стосується театру. Такі речі дуже легко зрозуміти музикантові-виконавцеві, якщо він зацікавлений у творчому зростанні актора. Але композиторів сприйняти це дуже важко. Я не критикую композиторів, я тільки пояснюю, як багаторічний досвід переконав мене, що найкращу музику творять музиканти, які беруть постійну участь у діяльності трупи. Звичайно, композитор може зробити величезний внесок, але тільки коли він усвідомлює, що його музика повинна стати частиною унікальної мови вистави, і не намагається повертати до себе увагу глядачів своєю власною мовою.

Театр – одна з найскладніших ділянок мистецтва. Тут необхідно досягти гармонійної триєдності. Йдеться про зв'язок між актором – і його внутрішнім життям, його партнерами і публікою.

Насамперед актор повинен мати глибокі й потаємні зв'язки з внутрішнім джерелом змісту своєї роботи. Видатні оповідачі, яких я зустрічав у чайних в Афганістані й Ірані, переповідали стародавні міфи з великою радістю, але, окрім цього, ще й з внутрішньою серйозністю. Вони весь час були відкриті слухачам не для того, щоб сподобатися їм, а щоб поділитись неповторністю священних текстів. В Індії ті, хто оповідає в храмах Магабгарату, ніколи не втрачають відчуття величчя міфу, який вони доносять до слухача. Вони налаштовані на читання як внутрішньо, так і зовні. Саме так має поводитись кожен справ-

жній актор. Це означає існувати в двох світах одночасно.

Завдання, звичайно, дуже важке й складне. Але звідси шлях до наступного виклику. Якщо актор грає Гамлета чи Короля Ліра і прислухається в найприхованіших куточках душі до відгуку власної психіки, він однаково повинен відчувати зв'язок із партнерами. Одна частина його творчого буття під час гри повинна бути звернена всередину. Чи може він досягнути цього насправді на сто відсотків, водночас ані на мить не відмежовуючись від людини, яка стоїть перед ним? Це настільки важко, що саме зараз може виникнути спокуса вдатися до обману. Ми часто бачимо дуже відомих акторів, зокрема оперних співаків, захоплених тільки самими собою, власною величиною, – вони лише вдають, ніби грають зі своїми партнерами. Це заглиблення в самих себе не можна розглядати лише як марнославність чи нарцисизм. Навпаки, воно може походити від глибокого мистецького прагнення самовияву, але, на жаль, без участі в цьому акті іншої людини. Король Лір вдаватиме, що він грає з Корделією, дуже вміло показуючи, що він слухає її і дивиться на неї, але насправді він лише вихований партнер. Це зовсім не те, не той стан, коли почуваєшся невід'ємною частиною дуету, який сукупно виголошує слова. Якщо це лише дисциплінований актор, який частково відключається під час чужих реплік, то він не зможе виконати своїх основних обов'язків, які полягають в утриманні рівноваги між зовнішньою поведінкою на сцені і особистими бажаннями. Цю байдужість можна завше запримитити, хіба що за винятком тих сцен, у яких з Божою ласки не видно напруження й розмежувань у трупі, де всі грають бездоганно.

Під час репетиції ми повинні стежити за тим, щоб не зайти занадто далеко. Актори, які завчасу виснажують себе емоційно, часто стають байдужими до пошуку правдивих стосунків із партнером. Я мусив часто звертати на це увагу у Франції, де актори ладні негайно занурюватись з головою у дію. Навіть якщо текст передбачає голосну інтерпретацію, репетицію слід починати в інтимній атмосфері, щоб не розсіяти нашу енергію. Натомість коли актори звикли розпочинати репетицію за чашкою кави, життєво необхідно вивільнити творчий потенціал тіла, вдаючись до вправ та імпровізації. Щоб бути достатньо вільним, щоб відчувати контакт між персонажами, часто корисно замінити текст іншими словами, скористатися іншими рухами. Але, звичайно, це все тимчасовий процес, його слід пройти, щоб досягнути тієї надзвичайно складної, невловимої речі, що полягає в усвідомленні своєї внутрішньої сутності – і одночасно бути здатним на повний голос говорити про найінтимніше. Як розвивається цей внутрішній вияв аж до того моменту, коли він може без обману заповнити обшир? Як можемо ми піднести голос, не руйнуючи правди взаємин із партнером? Це надзвичайно важко: у цьому полягає парадокс акторського мистецтва.

Спробуймо вдати, що два попередніх випробування не дуже важкі, й поговоримо про третю необхідність. Два актори, які є партнерами, повинні одночасно бути й персонажами, й оповідачами подій. Стократ помноже-

ними оповідачами, що мають безліч голів, – адже коли вони відтворюють внутрішні, інтимні зв'язки, вони одночасно звертаються до глядачів. Король Лір і Корделія не тільки взаємодіють як король і донька, але, як хороші актори, повинні усвідомлювати, що при тому вони впливають на глядачів.

Отже, ми постійно повинні намагатись відкривати й підтримувати цей потрібний зв'язок з самим собою, з іншими акторами і з глядачами. Дуже легко запитати – як? Ми не маємо втішного рецепту. На думку спадає, що потрібний баланс – це ніби образ чоловіка, що ступає по туго натягнутому канату. Він усвідомлює небезпеку, він тренується, щоб бути готовим зіткнутись із нею. Кожен раз, коли він робить наступний крок, ця рівновага може бути або знайдена, або втрачена.

Найголовніший принцип, яким я керуюсь у своїй роботі, – раз по раз перевіряти, чи я сам не змудився. У театрі нудьга може з'явитись у будь-який момент як найпідступніший чорт. Найнікчемніший випадок – і вона насакає на вас, вона чекає на вас, вона ненаситна. Вона завжди готова непомітно прокрастись у дію, жест чи репліку. Якщо ви знаєте про цю небезпеку, то все, що вам потрібно, – це довіряти власній вродженій здатності вловити відчуття нудьги і вміло використовувати цю здатність. Ця властивість спільна для всіх живих істот на Землі. Це чудово, якщо під час репетиції чи тренування я кажу собі: “Якщо мені нудно, на те має бути причина”, і тоді, незважаючи на відчай, я мушу шукати причину. Отже, я підштовхую себе, і з'являється нова ідея, вона дає поштовх іншим, а ті підштовхують мене. Як тільки нудьга з'являється, вона нагадує засвічене червоне світло.

Звичайно, кожній людині властивий інший коефіцієнт нудьги. Те, що ми повинні розвивати в собі, не має нічого спільного з нетерпеливістю чи невмінням зосередитись. Нудьга, про яку я веду мову, полягає в тому, що ми втрачаємо інтерес до дії, яка розгортається.

Упродовж багатьох років ми створювали у Паризькому Центрі традицію, яка стала дуже важливою для нас. Приблизно після двох третин репетиційного періоду ми показуємо глядачам виставу такою, якою вона є, тобто незакінченою. Як правило, ми йдемо в школу і граємо перед невідготованими глядачами – дітьми: вони переважно не знайомі з сюжетом вистави і не знають, чого чекати. Ми йдемо без костюмів, без декорацій. Імпровізуємо з тими предметами, які можемо знайти у порожньому просторі, тобто класі.

Ми не можемо зробити це на початку репетицій, всі занадто налякані, закриті й невідготовані, і це цілком природно, але як тільки значний шмат роботи зроблено, ми намагаємось випробувати те, що відкрили: адже потрібно побачити, де ми пробуджуємо інтерес у людях, не схожих на нас, а де ми просто викликаємо нудьгу. Діти – найкращі критики; діти не мають упереджень, вони або зацікавлені, або нудьгують, вони або розуміють акторів, або втрачають терпеч.

Коли ми стикаємось із прем'єрним глядачем, то найкращий барометр – міра мовчання. Якщо ми уважно слухаємо, то можемо довідатись все про виставу залежно від рівня тиші. Інколи якісь почуття хвилиною прокочуються у залі, і це відображається на якості тиші. Та через декілька секунд вже можна відчувати зовсім іншу тишу, а далі, при переході від особливо напруженого моменту до менш напруженого тиша обов'язково послабиться. Хтось кашляне, поворухнеться, і як тільки нудьга прийде, вона проявиться через короткий шурхіт, у звуках, характерних для зміни положення тіла, коли стілець заскрипить, а найгірше – у звукові, який сповістить нас, що хтось відкрив програмку. Саме тому ми не повинні вдавати, що вся наша робота є апріорно цікава, і ніколи не переконувати себе, що публіка невдячна. Це правда, інколи вона буває дуже невдячною, але ми повинні жорстко відмовляти себе говорити про це, бо не маємо права сподіватись на хорошу аудиторію. Публіка буває тільки проста чи складна, і наше завдання – зробити кожного глядача добрим. Коли глядач легкий, це дарунок неба, але складний глядач – не ворог нам. Навпаки, глядачі за суттю своєю суперечливі, і ми завжди зобов'язані шукати те, чим можемо захопити їх і зацікавити. Це здорові засади комерційного театру, але справжній виклик – це не намагання досягти успіху, а спроба пробудити внутрішнє зрозуміння без намагання будь-що задовольнити глядача.

У театрі традиційному, з авансценою, коли репетиція відбувається без присутності глядача, до прем'єри немає жодної підстави для завчасного виникнення контакту між глядачами і тими, хто на сцені презентує свою історію. Вистава часто розпочинається в одному темпі, а глядач налаштований на інший. Вистава зазнає фіаско ще в день прем'єри, якщо актори мають свій внутрішній ритм, а глядач існує у своєму ритмі, отож між ними не може виникнути бодай натяк на гармонію.

У народних театрах, навпаки, з першим ударом бубна перед музикантами, акторами і глядачами відкривається один і той самий світ. Вони існують у унісон. Перший момент, перший жест витворюють зв'язок. Від цієї миті й далі вся історія триває в одному ритмі. Ми часто переживали це не тільки під час наших африканських експериментів, але й тоді, коли грали у будинках культури чи гімназіях. Це забезпечує чітке відчуття зв'язку і показує, від чого залежить ритм видовища. Як тільки ми з'ясуємо цей принцип, ми відразу ж зрозуміємо, чому вистава у будь-якому нетрадиційному круглому театрі, де глядачі надовкіл оточують акторів, часто відрізняється від вистави фронтального театру, чому вона сповнена природности і життєвої радості.

*(Далі буде)*

*Переклала з англійської Марта Козак*