



Пітер БРУК

БЕЗ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську майстерність і театр

Підступність нудьги

(продовження, поч. у "Просценіум" 1(2)/2002), 2(3)/2002)

Причини для постановки вистави зазвичай малозрозумілі. виправдовуючись, ми говоримо, що, мовляв, ми "обрали саме цю виставу, бо наші смаки, сподівання, культурні цінності вимагали саме цієї постановки." Але чому? Якщо ми не запитаємо себе про це, то можуть виникнути тисячі додаткових причин: режисер хоче показати свою концепцію вистави: хоче продемонструвати стильовий експеримент; підтримати якусь політичну концепцію... Тисячі ймовірних пояснень, і всі вони другорядні в порівнянні з найголовнішим: чи може ця тема прислужитися основним потребам глядача?

Коли я вперше побував в Ірані 1970 р., я побачив дуже яскравий театр, відомий під назвою Та'азі (Ta'azieh). Наш маленький дружний гурт пройшов довгий шлях через Іран до Машгаду, і тоді ми взяли таксі, звернули з головної дороги і болотяним шляхом добрались до відкритої сільської місцевості, де мала відбутись неймовірна зустріч із театральною виставою. Несподівано ми опинились за межами рудавої стіни, що оточувала селище, де біля дерева зо двісті людей творили коло. Одні стояли, інші сиділи на палючому сонці, вони створили таке довершене людське коло, що нас, п'ятьох чужинців, повністю втягнуло в ту їхню єдність. Там були чоловіки й жінки в

народних строях, молоді хлопці в джинсах із велосипедами і діти.

Селяни стояли в очікуванні, вони добре знали, що мало відбуватись, а ми, нічого не відаючи, були всього лишень публікою. Нас повідомили тільки, що Та'азі – це вид ісламської містичної вистави; існує багато таких вистав і вони розповідають про муки дванадцятьох імамів, які йшли услід за пророком. Хоча вистави шах забороняв упродовж багатьох років, їх продовжували ставити у якихось трьох, чотирьох сотнях сіл. Те, що ми мали побачити, називалося *Хосейн*, але ми нічого про *Хосейна* не знали; і навіть не мали уявлення про ісламську драму, але враз пригадали, що в арабських країнах не існувало традиційного театру взагалі, оскільки зображення людського тіла Коран забороняє. Відомо, що стіни в мечетях прикрашали мозаїкою та розписом на відміну від зображення великих голів та здивованих очей, як у християнстві.

Музика, що сидів під деревом, задав ритм на барабані, й один із чоловіків відважно вступив у коло. Він був узутий в гумові чоботи, навколо плечей звивалася стрічка священного яскраво-зеленого кольору, що символізувало родючість і вказувало на те, що чоловік був святий. Він заспівав довгу мелодію, що

складалася з декількох нот, що постійно повторювалися, та слів, які ми не встигали розрізнити, але їхній зміст був однак зрозумілий завдяки звуку, який лунав із глибини душі співака. Стан душі був нібито не його, неначе ми чули голос його батька, діда-прадіда... Він стояв упевнено, широко розставивши ноги, цілком переконаний у своєму призначенні і втілював у собі те, що для нашого театру завжди є найбільш оманливим – образ героя. Я довго сумнівався в тому, що образ героя піддається зображенню, у нашому розумінні всі герої, як і всі добрі персонажі, є слабкими та сентиментальними, черствими та смішними, і цікавість зростає з наближенням сцен лиходійства. Тої миті, коли я міркував про це, в коло увійшов ще один персонаж із червоною стрічкою. Напруженість зросла миттєво: з'явилося зло. Він не співав, йому не була дарована мелодія, він просто декламував грубим різким голосом. Так розгорталася драма.

Сюжет ставав зрозумілим: імам був у небезпеці, але мусив вирушати в путь. Він мав пройти ворожими землями, де вороги були готові до засідки. Коли вони криками сповіщали про свої лихі наміри, страх та розпач охоплювали глядачів.

Звичайно, всі знали, що він будь-що вирушить у дорогу і буде вбитий, але здавалося, що саме сьогодні йому пощастить уникнути своєї долі. Друзі благали його залишитись. Двоє маленьких хлопчиків, його синів, співаючи в унісон, увійшли в коло і пристрасно молили його не покидати їх. Мученик знав, що очікує його. Він глянув на дітей, проспівав прощальні слова, притис синів до своїх грудей і подався геть, його ноги в великих чоботах твердо ступали по землі. Хлопчики дивились батькові вслід, їхні губи тремтіли. Але раптом діти не витримали й побігли за ним, припали до батькових ніг. Вони високими головами знову повторили своє благання, імам відповів прощальною мелодією та обійняв дітей, відійшов від них, а вони завагались і ще швидше побігли, аби ще раз припасти до його ніг під звуки мелодії. Сцена повторювалася знову й знову, вперед і назад по колу. Після шостого разу я почув шепіт навколо мене і, озирнувшись, побачив хусточки біля тремтячих уст, обличчя, охоплені почуттям печалі: старі чоловіки й жінки, діти та юнаки-велосипедисти в джинсах відверто ридали.

І тільки наша група залишалась незворушною, але, на щастя, нас було мало і ми не могли змінити перебігу подій. Заряд енергії був настільки потужним, що ми не могли впливати на неї. Рідко трапляється, щоб, придивляючись до інших культур, хтось міг

наблизитися до самої суті, без порушення правдивого образу події. Коло рухалось відповідно до певних канонів, і відбувалося справжнє театральне дійство. Подія далекого минулого була відтворена в теперішньому часі; минуле творилося тут і зараз, наміри героя стосувалися теперішнього часу, як і його страждання та сльози глядачів. Минулого ані не імітували, ані не зображували, час не існував. Усе селище брало участь у дійстві смерті реальної особи, яка померла декілька тисяч років тому. Кожен із присутніх чув або читав цю історію безліч разів, але тільки театр зміг перетворити цю оповідь на частину життєвого досвіду глядачів.

Це стає можливим, коли ми не вдаємо, що кожна складова є чимось більшим, аніж вона є насправді. Прагнення досягнути досконалості будь-якою ціною, власне кажучи, безцільне. З одного боку, ми можемо розглядати досконалість як прагнення людини до обожнення ідеалу, що передбачає демонстрацію майстерності та артизму. З другого боку, ми можемо порівняти досконалість із падінням Ікара, який спробував піднятися понад свої можливості, щоб досягти царства богів. З погляду театру, Та'азі не намагається робити щось надто добре: дії не потребують надто складної, детальної чи реалістичної характеристики. Спроба прикрашання відсутня, отож з'являється зовсім інше мірило: потреба віднайти справжній внутрішній відгук внутрішньої правди. Звичайно, це не може бути раціональна чи тверезо обдумана позиція, але у звучанні голосів був очевидний зв'язок із традицією. Секрет був зрозумілий. За цією демонстрацією стояв спосіб життя, існування, що ґрунтувалось на релігійній основі, завжди присутній і проникливий. У релігії догма чи надія, часто такі абстрактні, перетворились для селян у реалії віри. Внутрішній відгук не походить від віри: віра іде від внутрішнього відгуку.

Роком пізніше, дбаючи про імідж своєї країни, шах вирішив показати театр Та'азі світовій громадськості у рамках чергового Ширазького міжнародного фестивалю мистецтв. Перший показ Та'азі на великій сцені був приречений стати кращим із найкращих. У всі куточки країни було розіслано гінців, щоб вибрати найліпші зразки. Врешті, у Тегерані зібрали акторів і музикантів з усіх-усюд. Їх обміряли і обрядили модельєри, вишколили професійні театральні режисери, надресували диригенти, а потім запакували в автобус і відправили виступати у Шираз. І там, у присутності королеви та п'ятох сотень іноземних гостей фестивалю, розкішно одягнених та цілковито байдужих до сакрального мистецтва, цих

селян-бідолах уперше в житті випхали на сцену. Засліплені світлом прожекторів, позбавлені контакту з глядачем, вони повинні були просто робити свою справу.

Шкіряні черевики натягли замість гумаків, що їх завжди одягав сільський крамар і виглядав у них пречудово. Майстер зі світла добре попрацював над створенням ефекту блискавки. Саморобні лаштунки поступилися складним конструкціям. Але ніхто так і не спинився та не поцікавився, що ж то мали робити ті бідолашні актори. І навіщо? І для кого? Ці питання так ніхто і не поставив, тому що відповідь нікому не була потрібна. Пролунали сурми, прогрімилі барабани, але що з того?

Глядачі, які прийшли подивитись чудову фольклорну виставу, були захоплені. Вони так і не зрозуміли, що їм замилили очі – те, свідками чого вони щойно стали, зовсім не театр Та'азі, а щось цілком звичайне, досить нудне, позбавлене найменшої іскорки життя. Достойники просто згаяли час і так нічого й не збагнули, адже подавалося все під виглядом “культура”. Наприкінці офіційні особи сяяли усмішкою і запрошували всіх до святкового столу.

Вистава була цілковито збаналізована. Проте найжалогіднішим та найприкрішим видовищем стала сама публіка. Цього вечора було наочно продемонстровано, на чому полягає увесь трагізм офіційних культурних заходів. І проблема ця далеко не перська. Вона з'являється там, де вгодовані доброчинці роблять жертвні спроби порятувати місцеву культуру і виставити найкращі її зразки на показ усьому світові. Саме такий підхід провокує зацікавленість публіки, а вона і є життєво важливою складовою театрального процесу, якою чомусь усі нехтують. Сутність театру Та'азі пізнається не в залі для глядачів. Вона захована в самому стилі життя. А життя виростає з релігії, яка вчить, що Аллах – Бог всюди-сущий. Це основа, на якій будують день, це повітря, яким дихають ці люди. І щоденна молитва, і щорічна вистава – тільки різні форми вираження однієї суті. З такої фундаментальної єдності народжується органічне та життєвонеобхідне театральне дійство. І саме публіка вдихає життя у це дійство і, як ми бачили, може поглинути чужинців, якщо їх небагато. Коли природа та мотивації публіки змінюються, вистава втрачає весь свій сенс.

Те саме трапилось у Лондоні під час фестивалю індійської культури. Бенгальські Чауу в Індії грають уночі, обов'язкові музика, дивні звуки, таємничий свист. Сільські діти тримають запалені факели, що освітлюють місце події. Усю ніч селяни перебувають у надзвичайному піднесенні, стрибають від радості,

вправно, як справжні акробати, перескакують через дітей, які аж пищать від збудження. А цього разу виставу давали в театрі Ріверсайд – гарне місце, але відбувалося усе в пообідній час перед старшими панями й панями, які передплачують англо-індійську періодику і цікавляться Сходом. Вони чемно переглянули виставу, яку щойно привезли до Лондона через Калькутту. І хоча цього разу не було жодного стороннього втручання – причепурювання чи режисерських поправок, і актори виконували точнісінько те, що й у себе на селі, але дух пропав, вивітрився, і залишилась вистава, яка не мала що виставити.

Отак я опиняюсь перед вибором, який ніколи не втрачає своєї актуальності. Якщо ви прагнете глибоко зворушити глядача і з його допомогою зазирнути у світ, дотичний до його світу і тим самим зробити цей його світ величнішим, багатшим, таємничішим за той, у якому ми живемо з дня у день, – для цього існують два методи.

Перший полягає в пошуку краси. Більшість східних театрів ґрунтується саме на цьому принципі. Найменша дрібниця не залишається поза увагою, усе працює на те, аби тільки вразити нашу уяву. Візьmemo для прикладу японський театр Кабукі чи індійський Катакалі: притаманна їм надувага до гриму, до найдрібнішої деталі декорації виходить далеко за рамки звичайної естетики. Це схоже на спробу торкнутися сакрального через чистоту деталі. У декораціях, музиці, костюмах усе покликано відобразити інший рівень існування. Вивчаються щонайменший жест, щоб звільнити його від банального і вульгарного.

Другий метод – цілком протилежний до першого, побудований на твердженні про надзвичайний акторський дар налагоджувати контакт між власною уявою та уявою всіх присутніх у залі. І ось звичайнісінький предмет перетворюється на магічне знаряддя. Велика актриса примусить вас повірити, що огидна пластикова пляшка, яку вона по-особливому тримає в руках, – це чудове дитя. Але таке до снаги тільки акторові високого класу – тільки він здатен довершити всю алхімію перетворення пляшки в дитину, щоб це міг сприйняти навіть розум, і ми змогли насолоджуватися сакральним світом стосунків матері та дитини. Таке перетворення стане можливим тільки за однієї умови – вибраний предмет мусить бути нейтральним, здатним увібрати потрібний акторові образ. Такий предмет можна назвати “порожнім предметом”.

Упродовж років група з Міжнародного центру в Парижі шукала найкращої відповідності між заданими умовами та предметом. Ось узяти для прик-

ладу анархічний і сатиричний фарс Джеррі “Король Убу”. Форма вистави, навіть у театрі в Парижі, була породжена шаленою енергією та вільними імпровізаціями. Ми вирішили здійснити турне Францією і обирали для показу найнепривабливіші місця, позбавлені навіть натяку на магічний потяг. Отож ми опинялися в шкільних актових залах і в залах спортивних, у спорткомплексах, де кожен був потворніший за попередній. Для акторів неабиякою втіхою було вмить змінювати ці безрадісні зали, наповнюючи їх життям. Ключем, що відкривав сховки життя й радості, була “грубість” – вміння хапати голими руками потворне й необроблене. Такий підхід дав результат лише в одному, окремому випадку, і було б нерозумно застосовувати цей прийом до всіх вистав, за будь-яких обставин. Та все ж коли перетворення стає реальністю, нечистота, буденність обертається на величне свято театру, на тлі якого благочестивий пошук чистоти видається безнадійно наївним.

Правди шукайте в парадоксах. Існує певна рівновага поміж тим, що прагне чистоти, і тим, що стає чистим через стосунки з нечистим, і цю рівновагу конче потрібно віднайти. А отже, очевидно виявляється вся безперспективність ідеалістичного театру, який цурається шорсткої текстури цього світу. Чисте в театрі не може виразити себе через щось, що за своєю природою є нечистим. Ми повинні пам’ятати, що театр творять люди за допомогою тільки їм доступного інструменту – людської сутності. Отже, сама форма за своєю суттю є мішаниною чистого й нечистого. Це схоже на містичний шлюб, унаслідок якого народжується істинний досвід, такий, де буденна людина і людина божественна зримі одночасно.

У “Порожньому просторі” я писав, що новостворена форма вже є мертвою. Мені важко пояснити, про що тут йдеться, тому звертаюсь по допомогу до конкретних прикладів.

Якось у 1968 р. я познайомився з одним актором з Японії – Йоші Оїда. Щойно ми зустрілись, він сказав мені: “Я навчався в Японії у театрі Но, у мене був свій учитель Но. Я працював у Бунраку і в Но. Але відчуваю, що ця велична прекрасна форма вже неактуальна сьогодні, їй бракує життєвої енергії. У Японії я б не зміг вирішити цю проблему. Глибоко шануючи все, чого навчився, я водночас потребую свіжого повітря. Тому й прибув до Європи з надією знайти шлях звільнення від цієї форми, яка хоч і прекрасна, але не відповідає запитам сьогодення. Вірю, що десь існує інша форма”.

Його переконання було таким глибоким, що докорінно змінило все його життя: найдосконаліша з

форм не завжди найкращий засіб передати живий досвід – усе змінюється зі зміною історичного контексту.

Наступний приклад – з досвіду роботи над виставою “Нарада птахів”. Я завжди недолюблював маски, які для мене вже первісно мертві. Однак це питання знову постало під час роботи над цією виставою. Ми натрапили на колекцію балінезійських масок, які дуже нагадують людські обличчя та на диво не нагадують посмертної маски. Ми запросили балінезійського актора Тапу Судану попрацювати з нами. Першого дня він продемонстрував, як поводитись на сцені з маскою, роз’яснив, що кожен персонаж має свій певний відпрацьований набір рухів, продиктований самою маскою і міцно скріпленою традицією. Мої актори з великою зацікавленістю і повагою спостерігали за роботою балінезійця, але згодом зрозуміли, що жоден не здатен відтворити те, що продемонстрував Тапа. Він використовував маску так, як це ведеться в балінезійській традиції з тисячолітньою ритуальною практикою. Було б просто безглуздо, якби ми спробували бути тим, чим не були, отож врешті попросили його якось зарадити нам у цьому.

“Для балінезійця важливою є вже сама мить, коли він одягає маску, – відповів актор. – Це не просто стилістична поправка, а дуже суттєвий момент. Ми беремо маску, довго розглядаємо її, доки не відчуємо її обличчя настільки, що починаємо дихати її диханням. Тільки тоді ми одягаємо маску”. Так почалася наша робота над пошуком особистих стосунків з маскою – від простого споглядання до спроб відчути її природу. Дивовижно було спостерігати, як поза давніми, закодованими жестами балінезійської традиції існує безліч форм і нових рухів, які відображають життя маски. Несподівано увесь цей скарб став для нас доступним, і власне тому, що ми не пішли шляхом повторення закріплених традицією жестів. Тобто, ми знищили стару форму, а нова народилася сама собою, як фенікс з попелу.

Для третього прикладу я скористався своїми враженнями від перегляду танців Катакалі, що відбулися в Каліфорнійській школі драми. Вистава поділялася на дві частини. У першій танцюрист був загримований і костюмований. Він виконував традиційний танець Катакалі так, як це й має бути, – традиційно. Видовище було прекрасним, екзотичним, незабутнім. Після перерви актор зняв грим, одягнув джинси і просту сорочку та взявся за розшифрування того, що ми щойно бачили. Щоб проілюструвати свої коментарі, він раз по раз демон-

стрував своїх героїв, але без наміру точно відтворити традиційні рухи. І несподівано ця спрощена, сказати б, земна форма стала красномовнішою за свій традиційний відповідник.

Назагал ми можемо стверджувати, що “традиційне” в нашому трактуванні означає “застигле”. Традиція – це застигла форма, що тією чи іншою мірою вийшла з ужитку і відтворюється автоматично. Трапляються, правда, винятки, “коли стара форма настільки неповторна, що й досі є вмістилищем життя”, так само як бувають старі люди, сповнені життєвої енергії. Насправді будь-яка форма є мертвою. Не існує форми, включно з нами самими, яка не підкорялася б основному вселенському закону – закону смерті. Усі релігії, традиції, уся мудрість світу містять поняття народження та смерті.

Народження – це надання форми, хай би про що йшлося – про людську істоту, речення, слово чи жест. Індійці називають це сфотою. Давня індуська концепція просто дивовижна – значення присутнє вже в самому звукові. Поміж проявленим та непроявленим існує потік безформної енергії, і в певній точці стається вибух. Ось що таке сфота. Інакше кажучи, форма – це інкарнація, тобто втілення. Деякі комахи живуть тільки день, тварини – декілька років, люди можуть протягнути трохи довше, а слони ще більше. Усе існує згідно з циклами, навіть думки та пам’ять.

Усі ми є носіями пам’яті, яка і є формою. Певні форми пам’яті, як ось “де я припаркував свою машину”, протримуються заледве день. Ви переглядаєте якийсь ідіотський фільм чи виставу, а наступного дня навіть не пригадаєте, про що там ішлося. Водночас є певні форми, які зберігаються набагато довше.

Коли починається робота над виставою, форми ще не існує. Є ідея чи слова на папері. Дія – це надавання форми. Те, що ми називаємо роботою, насправді є пошуком правдивої форми. Коли робота вдала, результат може прожити декілька років, але не більше. Працюючи над власною версією “Кармен”, ми віднайшли цілковито нову форму, яка проіснувала 4-5 років. Та врешті відчули, що вона себе вичерпала. Ця форма більше не містила енергії, її час просто закінчився.

Ось чому не слід плутати уявну форму з реалізованою. Реалізована форма – це те, що ми називаємо показом, чи шоу. Вона ліпиться з усіх елементів, присутніх при народженні. Та сама вистава, зіграна в Парижі, Бухаресті чи Багдаді, не буде тою ж самою самій собі. Місцевий соціальний та політич-

ний клімат, панівна ідеологія, культура не можуть не впливати на взаємопроникнення ідеї вистави та глядача.

Мене часто запитують, чи якимось пов’язані “Буря”, яку я ставив 30 років тому у Стратфорді, і моя нещодавня постановка у Буф дю Нор. Яке безглузде запитання! Що спільного може бути між виставами, поставленими в різний період у різних країнах із різними акторами? У першому випадку актори були співвітчизниками, а нинішня паризька версія об’єднала інтернаціональну компанію: японців, іранців, африканців, кожен із яких вносить власне розуміння тексту.

Форма не може бути винаходом тільки режисерським, ця сфота є наслідком спільних зусиль. Її можна порівняти з рослиною, яка розвивається, живе, плодоносить, а потім поступається місцем іншій рослині. Я особливо наголошую на цьому, оскільки існує велике непорозуміння, яке часто блокує роботу в театрі, а саме сліпа віра в те, що нібито результат праці письменника чи композитора є непопушною святинею. Ми забуваємо, що автор при написанні діалогу робить спробу виразити найглибші переживання людської природи, а коли подає вказівки, то посилається на технічні можливості тієї епохи. Тут важливо навчитись читати поміж рядками. Коли Чехов подає детальний опис інтер’єру чи екстер’єру, то тим самим каже: “Я хочу, щоб це виглядало правдиво”. Після його смерті з’явилася нова театральна форма – відкрита сцена, про яку Чехов не мав ані найменшого поняття. І успіх багатьох вистав підтвердив той факт, що трьохвимірний “кіношний” взаємозв’язок між акторами з мінімальними декораціями на порожній сцені є набагато правдивішим, саме в чеховському розумінні, аніж захищений меблями театр авансцени.

Ми не можемо тут обминути великого непорозуміння стосовно Шекспіра. Упродовж років вважалося, що виставу слід грати так, як її написав Шекспір. Сьогодні абсурдність цього твердження є більш ніж очевидною: ніхто не може сказати напевно, яким саме був задум Шекспіра. Ми лише достеменно знаємо, що він залишив на папері ланцюжки слів, і вони мають потенцію народжувати нові форми, які постійно оновлюються. Геніяльний текст містить у собі безмежну кількість віртуальних форм, а посередній має в запасі всього декілька. Великий текст, велика музика, велика опера є справжніми згустками енергії. Як електрика, як будь-які інші джерела енергії, ця енергія не має власної форми, а лише напрямок та потугу.

Будь-який текст має свою структуру, але жоден справжній поет не будує її апріорно. Він знає правила, проте рушійною силою, що спонукає його подарувати життя абстрактній ідеї, є могутній творчий імпульс. У процесі пошуку він натрапляє на правила, які відразу стають інтегральною складовою структури слова. Надрукуйте цю форму – і буде книжка. Для поета чи прозаїка цього достатньо, але для театру – це тільки пів шляху. Те, що написано чи надруковано, не обов'язково містить драматичну форму. Якщо ми скажемо собі: ці слова мусять промовлятися з такою ось інтонацією чи в такому ритмі, тоді, на жаль, або, може, на щастя, ми допустимося великої помилки. Ось вам правильна дорога до всього найжахливішого та найнеприємнішого, що є в традиції в найгіршому значенні цього слова. Безмежна кількість несподіваних форм може народитися з тих самих елементів. А людська властивість заперечувати усе несподіване завжди призводить до обмеження всесвіту.

Таким чином, ми підійшли до суті нашої проблеми: ніщо в цьому житті не існує поза формою – ми змушені щомиті кидатися на пошуки форми. Яскравий приклад – процес спілкування. Але запам'ятайте: саме форма може стати на заваді життю, яке за своєю суттю безформне. Ніхто не уникне цієї проблеми, і війна триває далі: форма необхідна, але самої форми недостатньо.

Якщо ця проблема для вас актуальна, немає сенсу вдавати з себе пуриста й чекати, коли досконала форма звалиться на вас із небес. Таке ставлення до справи не дасть жодних результатів. А отже, ми знову опинилися віч-на-віч перед запитанням про чисте й нечисте. Чистої форми не дарують небеса. Її народження – це завжди компроміс, на який треба погодитись, не забуваючи при цьому, що це тільки тимчасово і потребує доопрацювання. І тут перед нами постає безмежне поняття динаміки.

Коли ми почали роботу над “Кармен”, єдина річ, яка не викликала заперечень, звучала так: якби великий Бізе був нашим сучасником, то не конче надав би своєму творінню тієї форми, з якою він нас залишив. Складалося враження, що Бізе виконав роль голлівудського сценариста, якому платять за те, що він ліпить епічне кіно з банальних мелодрам. Сценарист, який знає всі правила гри, приймає той факт, що змушений керуватися у своїй роботі критеріями комерційного кіно. Саме про це йому щодня нагадує продюсер. Ми відчували, що Бізе сильно вразило прочитане. Оповідання Меріме гостре, без жодних прикрас, ускладень чи хитрощів. А це протилежний

полос щодо пишнот стилю бароко. Оповідання дуже просте й коротке. І хоча Бізе спирався у своїй роботі саме на нього, проте був змушений писати оперу для свого часу і для конкретного театру (Театр Опери та Комедії), де існував, як у Голлівуді сьогодні, певний кодекс правил, які слід шанувати, як-от яскраві декорації, хори, танці та урочисті процесії.

Усі зійшлися на тому, що постановки “Кармен” є часто-густо дуже нудними, і взялися дослідити природу цієї нудьги та її причини. Ми дійшли висновку: велика кількість людей, що раптово заповнює сцену, співаючи при тому, а потім сходять зі сцени без жодної на те причини, – справді доволі нудне видовище. Отож ми запитали себе, чи справді такий уже необхідний хор, аби переповісти історію Меріме.

Потім ми пішли далі і замахнулися на святая святих: музика впродовж вистави не є однаково високої вартості. Винятковими були лише ті місця, які передавали стосунки між протагоністами. Ми були просто вражені, коли виявили, що саме в ці музичні рядки вклав Бізе свої найглибші почуття і тонке розуміння емоційної правди. Ми поміркували й зробили витяг найсуттєвішого з чотирьохгодинної партитури, того, що ми назвали трагедією Кармен, беручи за приклад концентрат взаємостосунків невеликої кількості протагоністів у грецькій трагедії. Тобто ми відкинули всі декорації заради виявлення сили та трагізму взаємостосунків. Виникло відчуття, начебто саме тут можна віднайти найглибші музичні пасажи, оцінити які вдасться тільки за умови інтимного, камерного виконання. Коли велику оперу ставлять на великій сцені, вона може бути яскравою та живою, але не обов'язково високоякісною. А ми шукали музику, яку можна виконувати м'яко та легко, без надмірностей та зовнішніх ефектів, і яка не вимагала б великої технічної підготовки. Ось так, рухаючись у напрямі камерности, ми віднаходили якість.

(Далі буде)

Переклала з англійської Ярина Винницька