



Пітер БРУК

## БЕЗ СЕКРЕТІВ

### Думки про акторську майстерність і театр

#### Підступність нудьги

*(продовження, початок у "Просценіум", 1(2)/2002, 2(3)/2002, 3(4)/2002)*

Уже раніше я говорив про нудьгу як про свого великого союзника. Ось вам моя порада – коли ви йдете в театр і вас там охоплює нудьга, не ховайтесь від неї і не вважайте це своєю виною. Не дайтеся на поталу ідеям про елітарність культури. Запитайте себе: "Чогось не вистачає мені – чи вистави?" Ви маєте право брати під сумнів це зрадливе, соціально заакцентоване уявлення про культуру як про щось елітарне та високе. Ніхто не заперечує, що культура безмірно важлива, але таке розмите поняття культури, яке не переглядають та не оновлюють, стає каральним мечем, а він не дає змоги сумніватися в правомірності цього поняття.

Однак, найгірше те, що культуру починають трактувати як гарну іграшку, модну машину чи найкращий столик у престижному ресторані. Вона перетворюється на своєрідний знаковий символ соціального успіху. І саме на цьому будуються засади спонсорської підтримки. Естетичних смаків тут взагалі не беруть до уваги. Єдиною та основною мотивацією для спонсора якоїсь театральної події є можливість запросити кудись своїх клієнтів. Усе зрозуміло, і тому вистава мусить відповідати їхнім уявленням про культуру: а отже, мусить бути престижною та занудною.

"Альмаїда", такий собі невеличкий з гарною репутацією театр у Лондоні, виявив бажання співпрацювати з нами і показати трагедію "Кармен". Дирекція театру попросила фінансової підтримки у великого банку, який радо відгукнувся на прохання: "Кармен! О, яка прекрасна ідея!" І коли, врешті, робота з підготовки проекту була завершена, до менеджера театру задзвонила особа з банку, відповідальна за культуру: "Я шойно переглянула ваші проспекти, і як дивно... Театр ваш розташований не в центрі? Десь на

околиці? До вистави залучено лише чотири співаки та два актори? В оркестрі тільки чотирнадцять музикантів? А хор? Немає хору? І що ви собі гадаєте? За кого ви нас маєте? Уявіть собі, наш великий банк запрошує своїх найкращих клієнтів кудись на околицю Лондона, щоб переглянути "Кармен" без хору та ще й з утятим оркестром?" І поклали слухавку. Так ми й не зіграли в Лондоні.

Ось чому я наголошую на різниці між культурою живою і тією, іншою, дуже небезпечною культурою, яка падає в сучасному світі і завойовує нові території, користуючись тим, що існує цей згубний зв'язок між режисером та спонсором. Це зовсім не значить, що спонсори нам не потрібні. Яку б країну ви не взяли, через відсутність державної підтримки спонсорство виглядає чи не єдиною альтернативою. Театр не може залишатися динамічним та ризиковим, якщо він залежатиме від каси. Але спонсори потрібні просвітлені. На своєму шляху нам поталанило зустрітися з чудовими людьми, які нам допомогли. Отож, ми знаємо, що такі люди існують. А далі як Бог дасть: неможливо навчити просвітленню, але треба сприяти скільки стане сил, якщо десь блисне.

Оскільки професійною рисою ділових людей є хитрість, ми повинні бути готові надурити їх на їхній власній території. Колись давно я ставив "Короля Ліра" на американському телебаченні. Тоді нас підтримувало чотири спонсори, а це означало чотири рекламні блоки. Я запропонував спонсорам добровільно відмовитися від втручання в Шекспіра, що мало додати їм популярності. На той час це було явище виняткове. Передовиці всіх газет вітали нашу незвичну співпрацю. Але такий трюк спрацьовує тільки один раз. А потім увесь час потрібно вигадувати щось нове.

Мене часто просять роз'яснити, що я мав на увазі, коли писав у "Порожньому просторі" про два театри: Священний та Грубий, що об'єднуються у нову форму, яку я назвав "негайний театр". Священний театр визнає існування невидимого світу, який прагне стати видимим. Існує декілька пластів невидимого. У ХХ ст. ми відкрили психологічний пласт, таємничу територію, яка міститься між вираженим та прихованим. Майже всі сучасні театри визнають великий фрейдівський підземний світ, де за межами жесту та слова можна віднайти незримую зону Его, супер-Его та невідомого. Цей прихований психологічний пласт не має нічого спільного зі Священним театром. Такий театр припускає існування ще чогось під, над чи навколо, існування іншої зони, ще менше видимої, ще більше віддаленої від форм, що ми їх здатні відчитати чи записати. Там містилися надзвичайно потужних джерел енергії.

Ці маловідомі поля енергії породжують імпульси, що скеровують нас у бік вартості. Усі людські імпульси, спрямовані на те, що ми неточно та невлучно називаємо якістю, походять з джерела, правдиву природу якого ми цілковито ігноруємо, але яке безпомилково розпізнаємо, якщо воно ненароком проб'ється у нас самих чи в інших людей. Це передається через тишу, а ми звикли користуватись самими лише словами, тому так схильні їх сакралізувати. Залишилось з'ясувати найважливіше – чи сакральне має форму. Занепад релігій, власне, починається там, де плутають енергетичні потоки чи світло, які не мають форми, з церемоніями, ритуалами та догмами. Все це форми, що дуже легко втрачають свою значимість. Деякі з них, що були вдало підігнані під певних людей чи під ціле суспільство, протримались навіть декілька століть, і досі є з нами. До того ж ми відважно виступаємо на їхній захист. Але що, зрештою, ми захищаємо?

Завдяки тисячолітній практиці, людина нарешті збагнула, що немає нічого гіршого за створення ідолів, бо ідол – це лише шматок дерева. Сакральне – воно або є, або його немає. Просто смішно вважати, що воно десь там, на вершині гори, а не, Боже борони, у долині, або ж навідує нас у святу неділеньку чи на Сабат, але аж ніяк не в інші дні тижня.

Уся проблема в тому, що незримо зовсім не зобов'язане ставати зримим. Воно може взагалі не проявитися, або проявиться будь-де і будь-коли, через будь-кого, як тільки складуться сприятливі умови. Не думаю, що доцільно відтворювати священні ритуали минулого, які навряд чи запровадять нас у країну незримого. Єдина річ, яка нам може стати у пригоді, це – усвідомлення теперішнього. Якщо широко відчинити двері кожній миті і вітати її усім своїм серцем, то за певних сприятливих умов враз може зблиснути ледь вловима іскорка життя десь у прекрасному звукові чи в точному жесті, у відкритому погляді чи в повноцінному обміні між партнерами. Отож, у безлічі різних, найнесподіваніших форм може об'явитися незримо. Сакральне потрібно відшукати.

Незримо може проявитись навіть у банальних предметах щоденного вжитку. Пластикова пляшка з-під води,

клапоть сукна, про які я згадував раніше, можуть перетворитися просто на очак і бути запліднені незримим, але тільки за умови, якщо актор перебуває в стані всесприйняття і його талант відбув процес відповідного очищення та облагородження. Великий індійський танцюрист був здатний піднести до неба найземніші з предметів.

Сакральне – це якісна трансформація того, що не є сакральним вже від початку. Театр якраз і побудований на стосунках між людьми, які не є сакральними вже тільки тому, що ми – грішні людські істоти. Життя людини є тим видимим, через що може проявитися невидиме.

Театр Простий, або ж театр популярний, – це щось зовсім інше. Поп-театр – це свято спецефектів, які приносять із собою загибель усього, що бодай якось співставне з поняттям естетики. Хоча це не значить, що такий театр цілковито позбавлений краси. Представниками Грубого театру є ті, хто твердить: "Ми не використовуємо жодних спецефектів, ніякої бутафорії, ніяких естетських забаганок, нам немає чим заплатити за прекрасні костюми чи декорації, у нас немає сцени, все, що у нас є, – це наші тіла, наша уява і те, що потрапить під руку".

Коли під час поїздки наша група з Міжнародного центру працювала над "Виставою на килимі", про яку я згадував вище, то саме так усе й відбувалось. У багатьох країнах ми опинялись у тому ж культурному середовищі, що й трупи популярного театру, які нам зустрічалися. По всіх-усюдах ми були свідками того, як ескімоси, полінезійці, корейці – і ми також – робили точнісінько одне й те ж. Я запізнав чудову театральну трупу з Індії, сільський театр, у якому грали талановиті, винахідливі люди. Треба заграти виставу – вже і негайно? – вони тут-таки використовують усе, що бачать – подушки, на яких ми сидимо, пляшку, що стоїть на столі, склянку біля пляшки, якісь дві книжки, що потрапили під руку... бо ці речі доступні. Ось у цьому суть Грубого театру.

У "Порожньому просторі" я пішов далі і повів розмову про "Негайний" театр. Робилося це з метою наголошувати, що все сказане мною до того, є відносним. Не трактуйте нічого написаного в цій книжці як догму, ані як вищепну класифікацію. Все тече, все змінюється. Насправді, Негайний театр, незалежно від теми, диктує негайне використання найкращих засобів з того, що є під рукою, тут і зараз, та їхнє оживлення. Очевидно, що при тому не обійтись без ретельного пошуку в кожному окремому випадку. Але шойно цю інформацію засвоєно, відразу знімаються з порядку денного всі питання про стиль та умовності, оскільки усе це зайві обмеження. А перед вами відкривається неймовірне багатство вибору. Засоби Священного театру такі ж доступні, як і засоби Грубого театру. А Негайний театр можна ще назвати Театр "усе, що потрібно", іншими словами, театр, у якому найпіднесеніші та найприземленіші елементи відверто співіснують. Як завжди, готові приклади знаходимо у Шекспіра.

Ми знову наблизилися до конфлікту двох кінцевих потребностей: абсолютної свободи у підході, прийнятті факту, що "все можливо", та, з іншого боку, чіткості й суво-

рої дисципліни, яка стверджує, що “все” аж ніяк не значить “будь-що”.

Як втиснутися поміж “усе можна” і “будь-що заборонено”? Дисципліна сама по собі може бути як позитивною, так і негативною. Вона може позачиняти геть усі двері, не впускати свободу або ж вигартувати такі необхідні якості, як ретельність і точність, що просто випірнуть з трясовини “будь-чого”. Тут не може бути жодних рецептів. Надто довго залишатися на глибинах не дуже цікаво. Затриматися на поверхні – значить збаналізуватися. Перебувати тривалий час на вершині нікому не до снаги. Потрібно весь час рухатися.

Багато культур використовують метафору гончара – людини, яка ставить перед собою одвічні, фундаментальні запитання і водночас ліпить свій глек.

Глобальне та вічне запитання, що постає перед нами: “Як далі жити?” Здебільшого, великі запитання так і залишаються запитаннями, якщо їх не уточнити. А якщо на них і знаходять відповіді, то суто теоретичні, бо відсутня ґрунтовна основа практики. Театр – це особливе місце, де сходяться воедино великі питання людства про життя та смерть із ремеслом, таким же практичним, як і виготовлення глечиків. У традиційних культурах гончар завжди був тим, кого глибоко хвилювали вічні запитання, та при цьому він не припиняв робити свої глечики. Такий двохвимірний простір можливо також створити у театрі. Правду кажучи, у цьому його найбільша вартість.

Уявімо собі, що йде робота над новою виставою і нам потрібно створити для неї декорації. Це просте завдання дуже практичне за своєю суттю: “Вдалі декорації чи не дуже? Виконують вони свою функцію чи не мають жодного ефекту?” Якщо взяти за вихідну точку порожній простір, тоді виникає єдине питання про ефективність. Чи не достатньо самого простору? Якщо ні, то перед нами постає наступне питання: “Які саме елементи є конче необхідними?” Основа шевського ремесла – пошити чоботи, що не тиснуть. Основою театрального ремесла є створення за участі глядача вистави з присутнім у ній живим взаємозв’язком.

Підійдімо до цієї проблеми з іншого боку, з боку імпровізації. Ми чомусь віддавна полюбали це слівце, яке стало одним з багатьох кліше нашого часу. По всіх-усюдах люди “імпровізують”. Але слід зауважити, що це саме поняття означає безліч різних можливостей, як добрих, так і нікудишніх.

Попереджаю вас, що в певних випадках навіть наше добре, старе “абияк” може знадобитися. Першого репетиційного дня дуже складно вигадати і вчудити щось посправжньому безглузде. Тут навіть найбезглуздіша ідея може стати у пригоді, якщо тільки вона примусить людей підвестися і почати рухатися. Я в таких випадках кажу перше-ліпше, що спадає на думку: “Встаньте! Візьміть подушки, на яких сидите, і швидко поміняйтеся місцями”. Це просто, це потішно, це краще, аніж соватися в кріслі, отож усі жваво реагують на таку пропозицію. Згодом я можу її розвинути: “А тепер усе спочатку, тільки набагато швидше,

не натикаючись один на одного, мовчки... , спокійно... А тепер сядьте у коло!” Як бачите, вигадати можна все, що завгодно. Я сказав перше, що прийшло мені до голови, і не питав себе, чи це безглуздо, чи дуже безглуздо, чи надто безглуздо. Я навіть не встиг оцінити власної ідеї у момент її з’яви.

Незабаром атмосфера теплішає. Ми вже краще знаємо один одного, ми готові просуватися далі у пошуках чогось іншого. Тут згодяться різні вправи чи ігри з тієї простої причини, що вони допомагають людям почуватися розкутими. Але цим не можна зловживати, жоден високоосвічений актор не захоче, щоб його надто довго трактували як дитину. Отож, режисер повинен бути на крок попереду і планувати заздалегідь. Тепер прийшов час дати завдання, що містять справжній виклик і знадобляться у роботі, як ось вправи, що змушують виходити на бій з тими частинами тіла, які ще сплять у летаргічному сні; або з тими куточками світу емоції, які стосуються тематики п’єси, але які актор боїться відкрити для себе. Отже, навіщо імпровізувати? По-перше, щоб налагодити контакт, створити атмосферу, де б усі почувалися комфортно, могли вставати чи сідати, не боячись осуду. Страху не уникнути, тому взаємна довіра стає предметом першої необхідності. І оскільки найбільше, що нас жахає, це мовлення, слід починати не зі слів, не з ідей, а з тіла. Звільнене тіло – це місце, де все починається і все закінчується. Звернімося до практики. І почнімо з тези про те, що все або майже все, що пробуджує нашу енергію, не може не бути корисним. Тому не займайтесь пошуками чогось особливого. Просто зробіть щось разом, і коли навіть це щось видається вам безглуздом, хіба це має значення? Отже, стали швиденько у коло. А тепер: кожен бере з підлоги подушечку, підкидає її у повітря та ловить.

Спробуйте, і ви зрозумієте, що приречені на успіх. Ви смієтесь разом. А цього вже достатньо, щоб почуватися краще. Однак, якщо ви почнете кидатися подушечками, не переслідуючи жодної мети, ваш запал швидко згасне, і ви запитаєте, навіщо це все. Щоб утримати нашу зацікавленість, необхідно знайти новий виклик. А тепер дозвольте запропонувати вашій увазі складніше завдання. Підкиньте подушечку в повітря, покрутіться довкола себе і ввіймайте її. Така забава дарує багато втіхи, бо, зазвичай, ми обов’язково проґавимо, і подушка опиняється на підлозі, і тоді ми ще заповзятливіше беремося виправляти ситуацію. Збільшуючи темп, ми тим самим підсилюємо задоволення, яке отримуємо від гри.

А тепер швиденько: помітили, що оволоділи цим рухом, отже, час додати новий елемент. Підкиньте подушечку в повітря, ступіть крок праворуч, спіймайте подушечку свого сусіда і намагайтеся чітко підтримувати ротацію, без паніки та зайвих рухів.

Але набути вправності в цій грі не є нашим головним завданням. Зазначимо лише, що ми розрухали кістки і розігріли власне тіло. Та нам ще бракує справжньої потуги. Як це здебільшого трапляється в імпровізаціях, перший крок важливий, але його не достатньо. Слід бути обережним і

знати про існування багатьох пасток, які чатують на нас у так званих театральних іграх і вправах. Коли відкривається можливість використовувати тіло ширше й вільніше, нас охоплює відчуття радості. Але якщо тут перед актором не поставити якоїсь складної задачі, набутий досвід пропаде намарно. Це твердження стосується всіх форм імпрровізації. Дуже часто театральні трупи, що займаються імпрровізацією, дотримуються принципу ніколи не переривати її аж до завершення. Якщо ви насправді хочете дізнатися, що таке нудьга, то пригляньтесь якнайпильніше до імпрровізації двох-трьох акторів, які роблять свою справу без зупинки. Вони неминуче опиняться в ситуації, де починають самоповторюватись, дуже часто з надмалою швидкістю, яка відбирає останні крихти живого зацікавлення у спостерігачів. Інколи трапляється, що найдивовижніша імпрровізація є справою лише декількох секунд, як-от боротьба сумо. Цей стиль боротьби вимагає чіткої мети, суворого дотримання правил, проте все вирішує блискавичний рух руками та ногами у перші секунди бою.

Зараз пропоную вашій увазі нову вправу, але спершу дозвольте застерегти – не намагайтесь відтворити наш досвід в іншому контексті. Було б просто смішно, якби не було так трагічно, якщо наступного року у всіх театральних школах юні актори раптом почнуть кидатися подушками, посилаючись на відому вправу з Парижа. Існує безліч інших потішних штучок.

Отже, усі п'ятнадцятеро, які сидять у колі, – рахуйте вголос, один за одним, починаючи від дівчини зліва: один, два, три і т.д.

А тепер спробуйте поррахувати від одного до двадцяти, не беручи до уваги свого місця в колі, тобто, хто хоче, той може починати. Але єдина умова – треба дійти від одного до двадцяти і так, щоб жодного разу двоє не вигукнули одночасно. Можна тій самій людині вступати декілька разів. Почали – один, два, три, чотири, чотири.

О, ні! Двоє людей вступили одночасно. Доведеться розпочинати спочатку. І так буде, допоки все не вийде правильно; навіть якщо дійдемо до 19, а два голоси вигукнуть 20, ми вертаємося знову на початок. Для нас справою честі є вистояти до кінця.

Уважно занотуйте про що тут йдеться. З одного боку, абсолютна свобода. Кожен називає число за власним вибором. З іншого боку, два моменти, що вимагають досконалої дисципліни: треба почати там, де закінчив попередній, і мовчати, поки інший говорить. А це вимагає набагато більшої концентрації в порівнянні з першою грою. Ось вам ще одна ілюстрація взаємозв'язку між сконцентрованою, уважністю, вмінням слухати та індивідуальною свободою. А також це гарний приклад природного живого темпу, який вчить, що паузи не бувають штучними і що немає двох схожих пауз – усі вони наповнені думками та концентрацією, які прокладають мости через тишу.

Я дуже люблю цю вправу, частково через те, що прийшла вона до мене у дуже цікавий спосіб. Якось у Лондоні в одному з пивних барів один американський режисер сказав мені: “Мої актори завжди виконують вашу “велику

вправу”. Я був дуже здивований. “Що ви маєте на увазі?” – запитав я. “Та як же, оцю особливу вправу, яку ви робите щодень”. Я попросив уточнити. Він описав мені те, що ви щойно виконали. Я ніколи не чув про цю вправу раніше і поняття не маю, звідки вона взялася. Але радо прийняв такий подарунок – відтоді ми виконуємо цю вправу постійно і вважаємо її своєю. Вона може тривати 20 хвилин і більше. Ігрова напруга зростає, а якість слухової уваги одного до іншого у групі кардинально змінюється. Ось вам приклад, що можна назвати вправами для початку.

А тепер звернемося до цілком іншого прикладу, щоб проілюструвати той самий принцип. Зробіть рух правою рукою, дозвольте їй рухатися вільно, без жодного контролю з вашого боку. За моїм сигналом розпочинайте, а потім раптово зупиніться. Вперед!

Тепер затримайте цей жест, нічого не міняючи і не вдосконалюючи, тільки спробуйте відчувати, що саме ви тим жестом хотіли виразити. Пам'ятайте, ваші думки та емоції розмовляють з вами мовою вашого тіла. Ось дивлюсь я на всіх вас і читаю інформацію, закладену у вашому жесті, хоча ви не робили жодних спроб про щось мене повідомити чи щось сказати, а просто дозволили своїй руці рухатися вільно. Все містить у собі інформацію. Проведімо цей експеримент вдруге – не забувайте про рух без жодного обдумування наперед. Тепер затримайтесь – і спробуйте відчувати зв'язок між рукою, плечем і так аж до очного м'язя. Нічого не змінюйте, зосередьтесь на відчуттях. Потім дозвольте собі незначний рух, маленьку поправку, завдяки якій жест набере наповнення.

Саме цієї миті відбулася зміна у вашому тілі, яке набуде гармонійнішої і виразнішої постави. Не можна забувати, що кожна частина нашого тіла щось постійно виражає. Зазвичай ми цього не усвідомлюємо. Та однак актор, який працює без участі свідомості, ніколи цілковито не запанує над аудиторією. Все тут має своє значення. Дозвольте цьому жестові розвинути, віднайти свою завершеність через мікроруки та незначні поправки. Відчуйте, як кожна така трансформація тягне за собою зміну ще чогось у тотальності вашого тіла і як ваше повідомлення стає виразнішим та точнішим. Ви не можете не усвідомлювати, як безупинно передаєте безліч повідомлень усіма частинами свого тіла. У більшості випадків це стається без нашого відома. А в акторському ремеслі ціна відсутності усвідомлення – увага та зацікавленість аудиторії.

Влаштуємо тепер ще один експеримент. Тут знову треба піднімати руки. Але різниця фундаментальна. Замість власних імпрровізацій, відтворіть рух, який я вам пропоную: простягніть руку вперед з долонею, розвернутою назовні. Ви виконаєте це не тому, що прагнете цього, а тому що я вас попросив і ви готові йти за мною, навіть не питаючись, куди я вас запроваджу.

Отже, ласкаво просимо у світ антиімпрровізації: раніше ви робили жест за власним вибором, а тепер виконаєте те, що вам нав'язали. Прийміть як дане, що цей жест треба виконати, не з'ясовуючи його значення, що він значить, не інтелектуалізуючи, не аналізуючи, інакше ви залишитесь

“назовні”. Спробуйте відчути, що цей жест збуває у вас. До вас прийшло щось із зовнішнього світу, і це щось цілком відмінне від вільного пориву руки, який ви здійснювали раніше. Проте, прийнявши його повністю, ви здобудете те ж саме, що й у першому випадку: жест став вашим власним, а ви – належите йому. Якщо вам вдасться перевірити це на собі, то для вас стануть неактуальними всі питання про тексти, авторство, режисуру. Справжній актор розуміє, що свобода приходить тоді, коли і зовнішнє, і внутрішнє утворюють бездоганну єдність.

Тепер ще раз підніміть руку вгору. Відчуйте, як цей рух пов’язаний з виразом ваших очей. Не намагайтесь створити комічний ефект, не насуплюйтесь, аби тільки чимось зайняти очі та обличчя. Просто довіртеся своїй чутливості, нехай вона скеровує кожний ваш м’яз.

Далі в такий самий спосіб – під музику; прислухайтеся до того, як видозмінюються відчуття руху, коли ви повільно повертаєте кисть руки. Пройдіть усе коло, всі положення від долоні, розвернутої вниз, до долоні, що дивиться на стелю. Важливо не просто відчути ці дві позиції, а вловити, як міняється значення при переході від однієї позиції до іншої. А значення тут дуже важливе, бо виражене не словами.

Спробуйте тепер знайти власні варіанти цього ж руху: долоня вгору, долоня вниз. Проартикулюйте цей жест, як вам заманеться. Віднайдіть свій власний темп. Але для того, щоб натрапити на потрібну якість, слід уловити в тілі резонансну хвилю, народжену рухом.

Те, що ми зараз виконали, підпадає під загальне визначення імпровізації. Маємо дві форми однієї імпровізації. Перша передбачає повну свободу актора. Друга задає певні елементи, які часом надто обмежують. У такому випадку на кожній виставі актор змушений імпровізувати, знову й знову уважно дослухаючись до тих резонансних хвиль, що їх збуває у ньому кожна деталь навколо, кожна людина, яка перебуває в залі. Якщо акторові вдасться це здійснити, то він побачить, що жодна вистава не схожа на іншу. І знання це забезпечить йому постійне оновлення.

Експерименти, які ми провели за ці декілька хвилин, як правило, займають кілька тижнів, а то й місяців. На репетиціях чи безпосередньо перед виставою такі вправи чи імпровізації допомагають відкрити самого себе для себе та для інших членів групи. Задоволення від роботи є величезним джерелом енергії. І тут аматор має велику перевагу над професіоналом. Він працює, коли трапляється нагода, і чинить це лише задля власного задоволення; навіть якщо йому й бракує таланту, та зате наддостатньо ентузіазму. Професіонал постійно потребує стимулювання, аби уникнути сухої ефективності професіоналізму, яка зводить нанівець результати його праці.

Ще одну відмінність між аматором та професіоналом можна чітко прослідкувати на прикладі кінематографа. Актори-аматори, як то дитина чи хтось випадковий з вулиці, часто дають собі раду зі своєю роллю так само добре, як і професійні актори. Однак стверджувати, що всі ролі у всіх фільмах можуть зіграти рівноцінно і аматор, й професі-

онал, було б великою помилкою. У чому ж полягає різниця? Якщо ви просите аматора виконати перед камерою якісь певні дії, що він їх робить щодня, то аматор добре впорається з цим завданням. Сюди входить безліч розмаїтих видів діяльності: від ліплення горщиків до шастання по чужих кишнях. Надзвичайний випадок стався у фільмі “Битва за Алжир”. Алжирці, які прожили життя у стані війни чи в підпіллі, багато років по тому спроможні були точно відтворити рухи вояків, а це, своєю чергою, спровокувало відповідні емоції. Але, якщо попросити непрофесіонала відтворити рухи, не глибоко вкорінені в його тілі і тим самим збудити в собі відповідний емоційний стан, то аматор здебільшого просто розгублюється. Унікальна здатність професійного актора, власне, й полягає в умінні викликати відповідний емоційний стан, який належить не йому, а його героєві, без жодних видимих протиріч та натягненості. Але таке трапляється рідко. Зазвичай, відразу дається взнаки прірва між власне актором і тим станом, який він намагається більш чи менш вдало “сфабрикувати”. У руках справжнього професіонала все видаватиметься природним, навіть штучне і таке, що немає жодних відповідників у природі.

Вважати, що буденні жести автоматично є правдивішими за жести, що їх використовують в опері чи балеті, буде грубою помилкою. Варто тільки раз глянути на продукцію традиційних акторських студій, аби пересвідчитись, що вся їхня надприродність чи гіперреалізм – це лише умовності, такі ж штучні, як і спів у великій опері. Усі без винятків стилі та умовності є надуманими. Будь-який з них може виявитися підробкою. Завдання перформера, власне, і полягає в тому, щоб зробити кожен стиль природним. Тут треба взяти до уваги такий принцип: вам дано слово чи жест, і ваше завдання – перетравити його, зробити його природним. Але що, зрештою, означає “природним”? Природність – це відсутність будь-якого аналізу чи коментування у момент дії. Сама тільки чиста дія без домішок.

Якось на телеекрані я побачив уривок з фільму, у якому Жан Ренуар промовляє до своєї партнерки: “Я запозичив один метод у Мішель Сімон, хоча те ж саме можна знайти у Луї Жуве, та вже, напевно, у Мольєра та Шекспіра: для того, щоб зрозуміти свого героя, необхідно відкинути геть усі наперед заготовлені уявлення. А щоб цього досягнути, потрібно повторювати текст ще і ще, раз за разом, цілком нейтрально, аж поки він не увійде у вас, аж поки розуміння тексту не стане особистісним та органічним”. Це просто геніальна теза, але як і всі тези на світі, грішить неповнотою. Я чув про одного великого постановника п’єс Чехова, який тижнями пошепки проводив репетиції. Він примушував читати текст м’яко, аби уникнути гри та засмічування слів незрілими і протизаконними імпульсами, такими як показ, експресія, ілюстрування, – або навіть кайфування від репетиційного процесу. Він змушував акторів тижнями муркотіти собі під ніс, аж поки роль глибоко не вкоріниться. Такий підхід дав гарні результати у роботі з чеховським текстом, але надалі я був би обережний у використанні цього підходу й ризикнув би періоди тиші та

інтимної роботи чергувати з енергійними вправами та імпровізаціями.

Якось я надивав американську групу, яка возила по країні п'єсу Шекспіра. Актори з гордістю поділилися методами своєї роботи: під час турне Югославією вони щовечора блукали вуличками міст і вигукували один рядок із своєї ролі – наприклад, “бути чи не бути”, не впускаючи жодної іншої думки. Актори у такий спосіб досягали стану заплідненості своїм текстом. Я переглянув виставу – і що за безглузда мішанина з цього усього вийшла! Очевидно, тут ми маємо справу з технікою, доведеною до абсурду.

Насправді, потрібно постійно комбінувати два підходи. При першому знайомстві з текстом важливо спробувати його на смак безпосередньо, а для цього потрібно встати і почати грати, як у імпровізації, коли ще сам не знаєш, чого шукаєш. Вивчати текст треба динамічно та активно – це найкращий спосіб дослідити і збагнути його. Але я тремчу від жаху на одну лише думку про середньоевропейську техніку, яка полягає у тому, щоб сидіти тижнями за столом, розбираючи контекстуальне значення слів, перш ніж дозволити собі відчуття цей текст тілом. Такий підхід передбачає, що спершу потрібно накреслити якийсь інтелектуальний ескіз тексту, а вже потім вам дозволять встати, так ніби без такого ескізу актор не знатиме, що робити. Такий принцип, без сумніву, дуже схожий на військову операцію – добрий генерал неодмінно збере всіх своїх союзників за круглим столом, перш ніж наслати танки на ворожу країну. Однак театр – це щось цілком інакше.

Повернімося ще раз на хвилику до питання про відмінності між аматором та професіоналом. Якщо справа стосується співу, танців чи акробатики, різниця очевидна, оскільки тут усе вирішує техніка. У співі нота або чиста або ні, танцюрист збивається з ритму або ж ні, акробат або витримує рівновагу, або ж падає. Для актора вимоги настільки ж грандіозні, наскільки й важкоосязні. Всі відразу помічають, що десь щось не так, але що потрібно для того, щоб було так, – це вже надто складно й важкодоступно. З цієї, власне, причини, якщо бажаєте віднайти правду в стосунках між двома героями, відмовтесь від аналітичного військового методу. Такий підхід не може підвести вас до того, що ховається за концепцією і лежить поза визначеннями у неосязному просторі людського досвіду, захищеного в сутінках.

Особисто мені подобається поєднувати упродовж одного дня різні завдання, але такі, щоб взаємодоповнювалися: вправи на розігрів, що їх кожен повинен виконувати регулярно, як поливають квіти, потім практична робота над п'єсою, без жодних попереджень – кинутись з моста у воду і віддатися експериментові; і, нарешті, третій етап – раціональний аналіз, який допоможе краще збагнути уже пройдений шлях.

Така ясність дуже важлива, але тільки за умови, якщо вона невіддільна від інтуїтивного розуміння. Робота за столом підсилює важливість роботи ментальної, а тим самим послаблює позиції інтуїтивного підходу. Інтуїція – справа

тонка і сягає далі, ніж аналіз. Однак у чистому вигляді вона може бути навіть небезпечною. Коли ви натрапляєте на проблемне місце у п'єсі, то вам просто необхідні інтуїція та аналітична думка одночасно.

Вище ми розглядали експерименти, у яких максимальні інтенсивні емоції передавалися мінімальною кількістю засобів. Дивовижно, як найменший елемент, нехай то слово чи жест, може бути наповненим або ж порожнім. Можна побажати комусь “доброго дня”, зовсім нічого не відчуваючи, навіть не глянувши на людину, з якою привітались. Можна потиснути руку автоматично, а можна бути просто втіленням привітності.

Ми вже обговорювали це питання з антропологами в час наших подорожей. Для них різниця між європейською традицією потискання рук і складеними разом долонями в індійській манері або ж рукою на серці, як це роблять сповідники ісламу, лише культурна. З погляду актора таке міркування абсолютно безпідставне. Ми знаємо, що можна залишатись лицеміром чи правдомовцем, незалежно від жесту. Ми самі наповнюємо жест якістю і значенням, навіть жест, узятий з чужої культури. Актор повинен знати, що який би рух він не виконував, у його владі перетворити цей рух на порожню мушлю або ж наповнити його справжнім значенням. Вибір тільки за ним.

Якість відкривається в деталях. Присутність актора – ось що надає змісту його поглядів, його вмінню слухати. Факт присутності є субстанцією містичною, але тільки до певної міри. Вона частково підвладна свідомості та волі актора. Він знайде її у тиші, що у нього всередині. Те, що називається священним театром, театром, де проявляється невидиме, бере свій початок з тієї тиші. З неї народжуються усі знані та незнані рухи. Саме завдяки емоції, що присутня у русі, ескімос вмить відрізняє жест привітання від агресивного руху індійця чи африканця. Яким би не був код, значення заповнить форму, і все відразу стане зрозумілим. Театр – це завжди пошук значень і шляхів донесення цих значень до інших. У цьому його таїна.

Дуже важливо усвідомити присутність цієї таїни. Коли людина губить відчуття благоговіння, життя втрачає свій сенс. Не забувайте, що театр вийшов з містерії, і це таємниче походження дається взнаки. Але театральне ремесло не може залишатись у таємниці. Якщо рух руки з піднесенням молотком неточний, то молоток влучить у палець, а не у гвіздок. Цю давню функцію театру варто пошанувати, але не тою шаную, від якої хочеться спати. Завжди є драбина, щоб підняти нагору, від одного рівня якості до іншого. Але де відшукати цю драбину? Її шаблі – це деталі, найдрібніші деталі, мить за миттю. Деталі – ось вам дорога, яка веде до самого серця великої таємниці.

*Переклала з англійської Ярина Винницька*