

Ірина ЯРЕМЧУК

## Теорія архегри ЕВДЖЕНІО БАРБИ

[Барба Е. Паперове каное: путівник по театральній антропології / Переклад з англійської Микола Шкарабан, передмова Богдана Козака. – Львів: Літопис, 2001. – 288 с.]

Автор цієї книги називає себе щасливим самоуком, що вдячний “пращурам” за їхню щедрість, вимогливість і допомогу у відкритті “безземельної країни”, “країни перемін”, якою є, на його думку, театральна професія [1].

Скромна самохарактеристика автора не збігається, однак, з об’єктивним науковим його поцінуванням, бо в історію світового театру він увійшов як “один із видатних творців Другої реформи театру (1950–1990 рр.)”, реформи, що “закріпила” в театральній теорії і практиці принципи пластичності, гри як експерименту, нового ритуалу, імпрізації, процесуальності, об’єднавши театральний авангард в усьому світі. Його “театральна антропологія” й “інтеркультурний підхід” до театру стали важливими напрямками творчості, а загалом і способом розуміння театру в кінці ХХ століття [2].

Зачарований раз і назавжди дитинним враженням від великоднього містеріяльного дійства в рідному Галліполі, він відбув у “подорож крізь культуру віри”, бунту, а через них і в культуру театру на “паперовому каное” власного театального досвіду “підземними водами технології акторської гри” [3].

Це – італієць Евдженіо Барба, приємну зустріч з яким на сторінках його книги нам подарували кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка, Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, Міжнародний фонд “Відродження”, видавництво “Літопис” та перекладач М. Шкарабан.

“Паперове каное” узагальнює досвід Барби за період діяльності Міжнародної школи театральної антропології (з 1979 р.), увіражаючи водночас акторський пошук у 50–60-х роках ХХ ст. Книга розгортає перед читачем феномен “мандрівного чоловіка”, який добровільно обрав світ і самотність задля пошуку Знання й осягнення Істини. Як “світ ловив і не впіймав” нашого Григорія Сковороду, відкривши йому натомість мудрість буття, так і Е. Барба набув того досвіду, що кардинально змінив його долю і світогляд. “Я відчував потребу не інтегруватися, не пускати корені, не віддавати якір у першому-ліпшому порту, – а втекти, відкрити світ, який десь там назовні, і залишитися чужинцем. Ця потреба стала моєю долею, коли, маючи неповних вісімнадцять років, я покинув Італію та емігрував до Норвегії”



(с. 24). Барбу можемо сприймати і як мудреця – адже він “як проповідував, так і жив”, – і, звісно, як мандрівного філософа ХХ століття, об’єктом осмислення якого стала лише одна царина людської діяльності – театральна.

Поняття професії, фаху автор потрактує значно ширше – і як покликання, що визначає сутність особистості, і як саме життя (у цьому його міркування співзвучні з думкою українського любомудра про “сродну” працю). А той, хто обрав “фах” лицедія, – це і містик, і прагматичний “технар”, позбавлений емоцій у постійних вправляннях тіла, і науковець, якому відкриті й окультні науки, і секрети фізики (зокрема статички та динаміки), анатомії, біології, скульптури. Саме ж театральне мистецтво осмислюється як межовий вид людської творчості. Воно може бути для особистості способом співтворити світ з іншими, а також витворювати космос власної гри, “пересотворюючи” універсум світової театральної традиції. Метафізично лицедій – деміург, Бог і богоборець в одній особі, а фізично інколи – муравлик, вражений таїнством механіки свого тіла. Застосована в книзі межова термінологія підкреслює універсальність знання, яке пропонує нам Е. Барба, що, поринаючи у прадавні, на перший погляд, глибини творчого синкретизму, відкриває нам “новий ритуал”. У цьому новому ритуалі ми зможемо відчитати “енергію” людини-лицедія, з’ясувати межі його повсякденної чи національної ідентичності (а це вже і царина етнопсихології, націології), можливості деперсоналізації тощо.

Наскрізна метафоричність книги, асоціативний спосіб мислення автора, парадоксальність, притчевість викладу

апелює до давньої, що сягає біблійних часів, традиції передавати мудрість через одкровення. Та частково підзаголовок книги налаштовує нас і на протилежне – звичне стандартне наукове її трактування: це, напевно, підручник чи посібник, у якому все на поверхні – певні категорії, методи, правила. Е. Барба раз у раз дивує свого читача, який посправжньому стає співтворцем Е. Барби, співучасником його гри, його театру.

“Багато що відомо. Але що, зрештою, означає – я знаю? Що міг би я сказати про свою подорож, про її відрізки та переміни на контрастному тлі колективного порядку та хаосу, досвіду, стосунків – від дитинства до юности, від юности до зрілості, – цього щорічного перерахунку, де кожний день народження – п’ятдесятий, п’ятдесят перший, п’ятдесят п’ятий – святкується спогадами моїх колишніх досягнень?” (с. 20–21). Автор відкриває перед читачем дорожку начебто непевного, але дивовижно точного інтуїтивного пошуку, що дає нам “момент правди”, коли протилежності обнімають одна одну” (с. 22).

Яким же є театр Е. Барби згідно з його антропологією? Це передусім “будинок, який складається з тіла і голосу актора”. Театральні вистави – “метаморфози живої пам’яті”, усієї театральної культури, пропущеної через індивідуальний досвід.

Викликає захоплення і подив концепція євразійського театру, витворена з допомогою деконструктивістських ідей, у якій автор по-дерридівськи досяг незалежного мислення і як наслідок – внутрішньої свободи, навіть якщо наша свідомість засмічена різноманітними мовними кліше, що сприймаються як даність [4]. “Але водночас якщо б хтось хотів поділитися конкретним досвідом, не відомим нікому, то мусив би уникати створених раніше понять, вербальних мереж, які є лише паразитичною імітацією мов інших наук і вчень. Точна наукова мова, щоб створити ефект конкретності чи набути серйозного вигляду чиїх-небудь аргументів, стає щитом не зрозумілішим, ніж ліричні сугестивні чи емоційні образи” (с. 78).

Відповідно й театр Е. Барби деконструктивістично оперує і тим, чого немає, що залишає слід у вигляді фігур, на перший погляд “неприсутніх, однак які засвідчують здатність гри до “просторуння” [5]. У цьому полягає велика цінність “утримання від дій”, тобто не-дія на сцені, як доводить Е. Барба, дозволяє театрові вийти за свої межі. Наприклад, припалюючи цигарку, актор може тримати сірник так, начебто той був важким, як великий камінь, або ж розпеченим, чи, тримаючи рот легко відкритим, передавати зусилля, потрібні для того, щоб розкусити щось тверде”. Цей процес виконання малої дії так, начебто вона була набагато більшою, – вважає автор, – приховує енергію і наповнює життям усе тіло лицедія, навіть якщо воно не рухається” (с. 60). Очевидно, саме тому чимало лицедіїв перетворюють свою не-гру у великі сцени: коли вони припиняють гру і чекають обабіч, поки інші репрезентують основну дію, – у майже непомітних рухах акумулюється вся сила прихованої акції”.

Е. Барба зміщує “центр” і “маргінес” у власній теорії архетри. За мотто він обрав строфу Гете: “Той, хто знає себе

та інших, свідомий також і цього: Схід і Захід не можуть більше бути відокремленими. Я увів за правило перебувати в рівновазі поміж цими двома світами, так щоб завжди вибирати рух поміж Сходом і Заходом” (с. 79). Для представника західної театральної традиції вона буде закономірним центром театральної структури, а маргінесом – усе інше: азійський, африканський і т.п. театри. Автор відкидає західно-східну модель лицедійства, обираючи театр Північного і Південного полюсів, у сприйнятті яких він – ні на жодній стороні: “Театр ХХ сторіччя пливе в русі, у пошуку нового значення для археологічного релікту, яким є його теперішній стан. Станіславський, Мейерхольд, Копо, Крег, Арто, Брехт, Декру, Бек, Гротовський, якщо бути точними, не належать до так званої “західної традиції”. Як і не належать, очевидно, до східної традиції. Вони – євразійський театр” (с. 78). Таким чином, театр постає не лише як статична, національна, колективна чи індивідуальна традиція, а як театр у міжкультурних вимірах, у потоці “традиції традицій”. Євразійський театр, за Е. Барбою, не має на увазі географічних параметрів, а пропонує ментальний і технічний виміри, активну ідею в сучасній театральній культурі (с. 84). А синтезована термінологія з практики театрів Балі, Індії, Китаю, Японії із системою Станіславського, Мейерхольда максимально розширює межі індивідуальної акторської техніки і водночас підкреслює тотожність театральних пошуків у різних країнах Північного і Південного полюсів.

Книга доповнює літопис життя і творчості Єжи Гротовського, у якого Е. Барба був у 1962–1964 роках “першим закордонним стажистом в “Театрі 13 рядів” [6]. Свого вчителя – Є. Гротовського, як і Станіславського та Мейерхольда, Барба зараховує до когорти повстанців, еретиків або реформаторів театру, бо їхні твори “розбили всі погляди і способи роботи в театрі та зобов’язали нас сприймати минуле і теперішнє зовсім з іншого погляду. [...] Новизна значень, якими вони окреслили свої театри в контексті свого часу, є незаперечною” (с. 26) Упевнена, що це визначення стосується і самого Евдженію Барби – мандрівного філософа театру.

1. Барба Е. Паперове каное: путівник по театральной антропологии / Переклав з англійської Микола Шкарабан, передмова Богдана Козака. – Львів: Літопис, 2001. – С. 17. Далі при посиланні на основний текст цього видання вказуватимемо у круглих дужках сторінку.

2. Braun K. Kieszonkowa historia teatru na swiecie w XX wieku. – Lublin: Norbertinum, 2000. – S. 113.

3. Козак Б. Гребти проти течії // Барба Е. Паперове каное: путівник по театральной антропологии. – Львів: Літопис, 2001. – С. 8.

4. Вайнштейн О. Леопарды в храме. Деконструкционизм и культурная традиция // Вопросы литературы. – 1989. – № 12. – С. 169.

5. Докладно див.: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 457–477.

6. Деллер Я. В Понтедері після Гротовського і про Гротовського. – Просценіум, 2002. – № 1 (2). – С. 89.