



Еуженіо БАРБА

ПЕРЕДВИРАЖАЛЬНІСТЬ

Як і будь-яка людина, танцівник має тіло з плоті й крові, чия фізична маса керується фізичними силами. Він чуттєво переживає те, що відбувається всередині і ззовні його тіла, а також наділений почуттями, стремліннями і цілями. Проте як мистецький засіб, танцівник - принаймні для глядачів - відкривається лише візуально. Його якості і дії опосередковано окреслені тим, як він виглядає і що він робить. 160 футів ваги на терезах зникнуть, якщо на вигляд він матиме крилату легкість коника-стрибунця. Його стремління обмежені позою і жестом. У ньому душі не більше і не менше, ніж у зображеній на картині постаті.

(Рудольф Арнгейм. "Мистецтво і візуальне сприйняття").

Тотальність та рівні її організації
Чим для римлян була наука етрусків?

Римляни розуміли науку етрусків як таку доктринерську систему, що інтерпретувала прояви божественної волі, які виражались у знаках з небес і в незвичних чудесних явленнях. Вона стосувалася також ритуалів спокутування, які могли б запобігти несприятливим наслідкам негативного віщування.

Інтерпретація природних феноменів мусила включати також спостереження їхньої фізичної динаміки, але це не привело етрусків до розвитку раціональної науки про природні феномени. Сенека, який у своїх "Природничих питаннях" передав нам найбільшу частину відомостей про науку етрусків, що ними ми володіємо, не схвалював цієї містичної поведінки, оскільки вважав, що вона суперечила будь-

якому типові раціональності, яка керувала наукою з часів Арістотеля.

"Ось де різниця, - писав Сенека, - між нами, римлянами і етрусками. Ми віримо, що блискавка спричиняється зіткненням хмар. Натомість вони вірять, що хмари стикаються для того, щоби витворити блискавку. Вони усьому надають божественного виправдання і це приводить їх до віри в те, що події не тому мають смисл, що вони трапилися, а що вони трапилися через те, що мають смисл".

Багато глядачів вважає, що сутність актора залежить від його чи її виражальності й часто також думають, що виражальність, у свою чергу, походить від намірів актора. Ці глядачі подібні до етрусків: для них хмари стикаються для того, щоби витворити блискавку, актори грають для того, щоби виразити

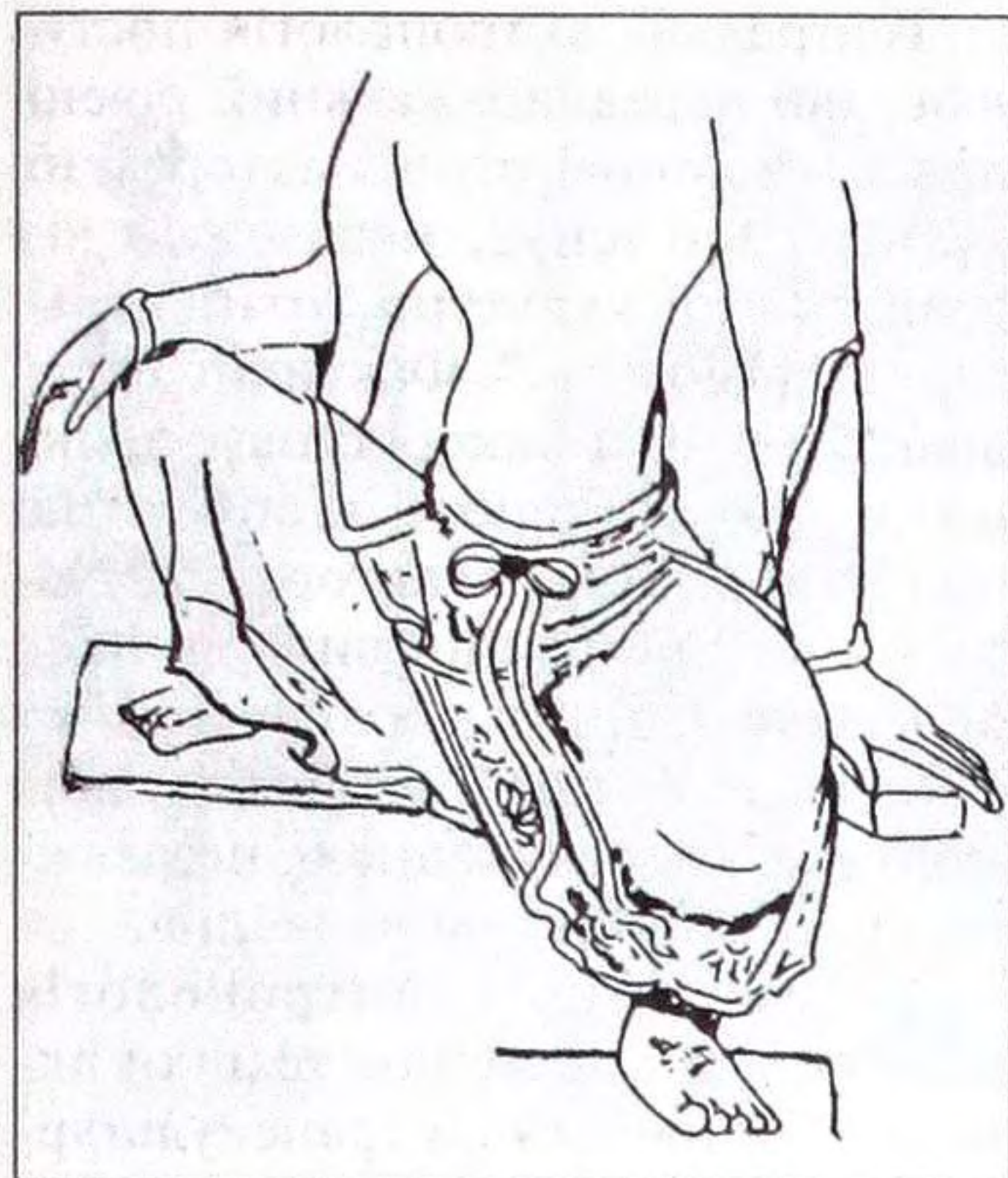


Імператриця Марія Тереза Австрійська на картині XVIII століття невідомого майстра (Архиепископський палац, Прага): навіть ще до того, як ми помітили скіпетр і корону, манера сидіти і погляд є виразними ознаками, що перед нами царська особа. Письменник Генрі Джеймс, шукаючи розповідну техніку, в якій би переважали таємничість і недомовленість, зробив такі помітки в своєму записнику про сюжет історії, базованої на впізнаванні царської присутності: "Один художник (Пазоліні) у Венеції сказав, намалювавши імператрицю Фредеріку (Вікторія, імператриця Німеччини, дочка королеви Вікторії): "Лише імператриці знають, як сидіти, як сидіти - як позувати. Вони звикли це робити і звикли, що на них дивляться, і малювати їх у три рази легше, ніж інших". Ідея тут для нашої історії про "модель" схиляється до реальності. Жінка приходить до художника працювати натурницею - вона бідна, досконала для роботи і дуже таємнича. Він дивується, як вона могла стати такою гарною. Врешті-решт, він відкриває, що вона є скиненою принцесою! - принижена до становища, в якому мусить заробляти гроші". (Генрі Джеймс, Записки).

На ту ж тему Станіславський говорив своїм акторам:

"Без знання сцени, без мізансцени, знаючи лише зміст кожної сцени, якщо ви граєте все згідно з лінією фізичної дії, ваша роль буде готовою щонайменше на 35 відсотків. Перш за все, ви повинні встановити логічну послідовність дій. Не важливо, наскільки делікатно малює художник картину, якщо постава натурника руйнує фізичні закони, якщо нема правди в позі, яка, насправді, не зовсім є сидячою, ніщо не заставить повірити в картину. Тому художник, перед тим як думати про втілення найбільш делікатних і складних психологічних станів у своїй картині, повинен посадити чи поставити свого натурника так, щоб змусити нас повірити в те, що модель справді сидить, стоїть чи лежить.

Лінія фізичних дій ролі має те ж значення в мистецтві актора. Актор, як художник, повинен заставити характер сісти, стати чи лягти. Але для нас це складніше, бо ми подаємо себе і як митець, і як модель. Ми повинні знайти не статичну позу, а органічні дії людини в найрізноманітніших ситуаціях. Поки вони не знайдені, поки актор не переконає в правді точністю сценічної поведінки, він не може думати ні про що інше". (О.Топорков. Станіславський на репетиціях).



Традиційна поза в буддистській скульптурі, що називається махарайалісана, буквально "зручна поза короля", характерна тим, що дві ноги знаходяться на різних рівнях. В індійському мистецтві класичного періоду і дотепер, особливо в театрі і танці, всі дії та емоції подані засобами широкого спектру жестів (мудра і хаста) і кодифікованих поз. Традиціоналізована мова - визначені наперед жести і пози - тоді, як і тепер, зрозуміла лише посвяченим і спеціалістам, використовувалася через просту причину: зобразити Будду засобами визначених і універсально впізнаваних жестів. Ці кодифіковані жести уможливили негайне впізнавання віруючими в розповідних, скульптурних чи малярських сценах найбільш пам'ятних моментів життя і вчення Будди.



Куань Їнь, богиня милосердя, одна з найулюбленіших китайських богинь, часто схожа на постать християнської діви Марії, є буддистським божеством індійського походження. Особлива поза, в якій ця Куань Їнь сидить, проявляє не лише її буддистське походження, а й також і аристократичність: зображення фігури, що сидить, поклавши ноги на двох різних рівнях, є фактично поверненням буддистського мистецтва, яке використовувалося лише для верховних, королівських чи божественних персон.



Під час репетиції "Нікудишній Іван та його два брати" за однойменним оповіданням Толстого, Вахтангов показує своїм акторам, як зіграти пуста (малюнок Б.Захави, 1919). Вахтангов використовує позу із закинutoю ногою для того, аби проявити енергію персонажа на сцені в такий спосіб, щоб увага глядача в ту ж мить схоплювалася. На цій стадії роботи Вахтангов працює не над психологією персонажа, а над якістю акторових дій, які створюють присутність. Цей рівень організації театральна антропологія називає передвиражальним.

себе. В реальності, і понад усе в традиціях кодифікованого театру, відбувається протилежне: актори формують своє тіло згідно із специфічними станами і формами і саме ці стани і форми створюють блискавку у свідомості глядача. Звідси і парадокс актора, який, будучи незворушним, здатен зворушити глядача.

Як можна назвати цей рівень акторових станів і форм?

Розглядаючи живий організм у його цілісності, з анатомії, біології та фізіології ми дізнаємось, що він організовується на різних рівнях. Як існує клітинний рівень організації й організація на рівні органів та різних систем людського тіла (нервової, артеріальної і т.д.), так само цілісність гри актора складається з окремих рівнів організації.

Театральна антропологія постулює існування базового рівня організації, спільного для всіх акторів, і визначає цей рівень як передвиражальний.

Концепція передвиражальності може видаватися абсурдною і парадоксальною, якщо зважити на те, що вона не бере до уваги намірів почуттів утотожнень чи неутотожнень із характером, емоцій... тобто, психотехніку. Психотехніка фактично домінувала у професійному навчанні та відповідних пошуках у театрі й танці, принаймні, в останні два століття.

Психотехніка спрямовує актора до бажання виражати: але бажання виражати не визначає того, що повинен робити актор. Виразальність акторів існує, фактично, завдяки -

майже всупереч - їхнім діям, їхньому використанню своєї фізичної присутності. Роблення і те, як це роблення здійснюється, є саме тим, що визначає виражене актором.

Згідно "логіки результату" глядач бачить актора, який виражає свої почуття, ідеї, думки, дії... тобто, глядач бачить прояв наміру і смислу. Це вираження представлене глядачам у своїй цілісності: глядачів, отже, приводять до ототожнення того, що виражають актори, з тим, як вони це виражають.

Звичайно, можна аналізувати роботу актора згідно з цією логікою. Такий аналіз, проте, приводить до узагальненої оцінки, яка часто не дозволяє розуміти те, як ця робота була здійснена на технічному рівні.



Танцюрист з Камбоджі, вбраний як принц: приклад аккультурованої техніки.

Розуміння “як” належить до логіки, яка є комплементарною до “логіки результату”: “логіки процесу”. Згідно з “логікою процесу” можна вирізнити рівні організації, які складають вираження актора, і працювати на кожному окремо.

Рівень, на якому енергія робиться сценічно живою, тобто на якому актор може стати присутнім, що відразу ж приваблює увагу глядача, є рівнем передвиразальним і сферою дослідження театральної антропології.

Цей передвиразальний субстрат входить до виразального рівня, який цілісно сприймається глядачем. Проте, утримуючи цей рівень відокремленим під час робочого процесу, актор може працювати на передвиразальному рівні, так, наче на цій фазі основною метою була б енергія, присутність, життя його дій, а не їхнє значення.

Передвиразальний рівень, який розглядають таким чином, це оперативний рівень: не рівень, який можна відокремити від виразальності, а прагматична категорія, практика, яка покликана зміцнити під час процесу сценічне життя актора.

Театральна антропологія постулює, що передвиразальний рівень лежить в основі різних акторських технік і що існує, незалежно від традиційної культури, транскультурна “фізіологія”. Фактично передвиразальність використовує принципи, що сприяють здобуванню присутності і життя актора. Результати цих принципів виявляються більш очевидними в кодифікованих жанрах, де техніка, яка надає тілові форми, є кодифікованою, незалежно від результату чи значення.

Таким чином антропологія співставляє і порівнює техніки актора і танцівника на транскультурному рівні, й, вивчаючи сценічну поведінку, розкриває, що певні принципи, які керують передвиразальністю, є більш звичними й універсальними, ніж це видається на перший погляд.

Техніка інкультурації і аккультурації.

Для того, щоби бути більш вражаючим, для того, щоби проявити історико-біографічну ідентичність, актор використовує форми, манери, поведінку, методику, хитрощі, кривляння, гримаси... все, що ми



Італійський актор Руджеро Руджері (1871-1953) як Аліджі в “Дочці Іоріо” Д’Аннунціо (1904): приклад інкультурованої техніки. (справа) Сцена з вистави Піни Бауш “Дві сигарети в темряві” (1985). Цікаво відзначити як танцюристи, навчені в точній аккультуваній техніці класичного балету, шукають способи звільнитися від цієї техніки, звертаючись до моделей інкультурованої техніки.



Покази в Саленто ISTA (1987): імпровізація двох акторів з аккультуративною технікою, актриси Роберти Каррері з Odin Teatret і балінезького танцівника І Мейд Бандем на передньому плані; Ібен Нагель Расмуссен (зліва) і Ні Арі Відхіасті Бандем (справа), які імпровізують вокально.

називаємо "технікою". Це є рисою кожного актора й існує у всіх традиціях. Проводячи аналіз, який виходить за рамки культур (західних, східних, північних, південних), за жанри (класичний балет, сучасний танець, опера, оперета, мюзикл, текстовий театр, театр тіла, класичний театр, сучасний театр і т.д.), виходячи за рамки усього цього, ми повертаємося до першого дня, коли студент починає вчитися, як вражати глядача. І ми знаходимо дві відправні точки, два шляхи. На першому шляху актори використовують свою "спонтанність", удосконалюючи поведінку, яка приходить до них природно, і яку вони всмоктали від народження з культури і соціального оточення, в якому вони виросли. Антропологи визначають як інкультурацію цей процес пасивного сенсомоторного засвоєння щоденної поведінки цієї культури. Органічна адаптація дитини до поведінкових життєвих норм його культури, пристосування до "природності" дозволяє поступову і органічну трансформацію, яка також є ростом.

Станіславський зробив найважливіший методологічний внесок у цей шлях вдосконаленої спонтанності або "техніки інкультурації". Вона складається з ментального процесу, який оживлює і розширює інкультуративну природність актора. Засобами "магічного якщо б", засобами ментальної кодифікації, актори зміцнюють свою щоденну поведінку, змінюють звичний спосіб буття і матеріалізують харак-

тер, який вони повинні зобразити. Це є також метою техніки брехтівського відсторонення чи соціального жесту. Ця техніка завжди стосується актора, який під час робочого процесу перетворює свою природну і щоденну поведінку на екстра-щоденну сценічну поведінку із вбудованим соціальним матеріалом чи підтекстом.

Акторська техніка, яка використовує різні форми інкультурації, є транскультурною. "Сільський" театр в Оксолотлані, де грають місцеві жителі в горах Мексики, використовує техніку, що базується на інкультурації. Та ж сама техніка знайдена в Живому Театрі Хардаги в передмісті Калькутти, виконавці в якому - селяни, робітники та студенти. Існують способи буття актора в Європі і в Америці, в Азії і в Австралії, які проявляються через техніку інкультурації.

В той же час у всіх культурах можна спостерігати інший шлях для актора: використання специфічних технік тіла, які відрізняються від тих, що використовують у щоденному житті. Сучасні та класичні балетні танцівники, міми й актори традиційних східних театрів відкинули свою "природність" і перейняли інші засоби сценічної поведінки. Вони пройшли через процес "аккультурації", нав'язаної ззовні зі способами стояти, дивитися і сидіти, які відрізняються від щоденних.

Техніка аккультурації робить штучною (або стилізує, як часто говорять) поведінку актора. Але її результатом також стає інша якість

енергії. Ми всі відчували енергію іншої якості, коли дивилися класичного індійського чи японського актора, сучасного танцівника чи міма. Такі актори настільки чаруючі, наскільки добре вони трансформували свою "природність" у легкість, як у класичному балеті, або в енергійність, як у сучасному танці. Техніка аккультурації - це викривлення звичайної зовнішності для того, щоби відтворити її чутливо свіжим і вражаючим способом.

"Аккультурний" актор проявляє якісне та енергетичне випромінювання, що є присутністю, готовою до перетворення в танець або театр відповідно до звичаю чи традиції. Але шлях аккультурації також веде до багатих варіацій і відтінків щоденної поведінки; шляхи інкультурації та аккультурації активізують передвиражальний рівень: присутність, готову представляти.

Отже, немає сенсу перебільшувати виражальні відмінності між класичним театром з його аккультурами акторами та оксидентальним театром з його інкультурами акторами, беручи до уваги те, що вони аналогічні на передвиражальному рівні. (Еуженію Барба. *Третій берег річки*).

З англійської переклала
Олена Фешовець.

Друкується за книгою
"A dictionary of theatre
anthropology - The secret art of
the performer". Лондон, 1991.
Ініціатива публікації належить
Валерію Більченку.