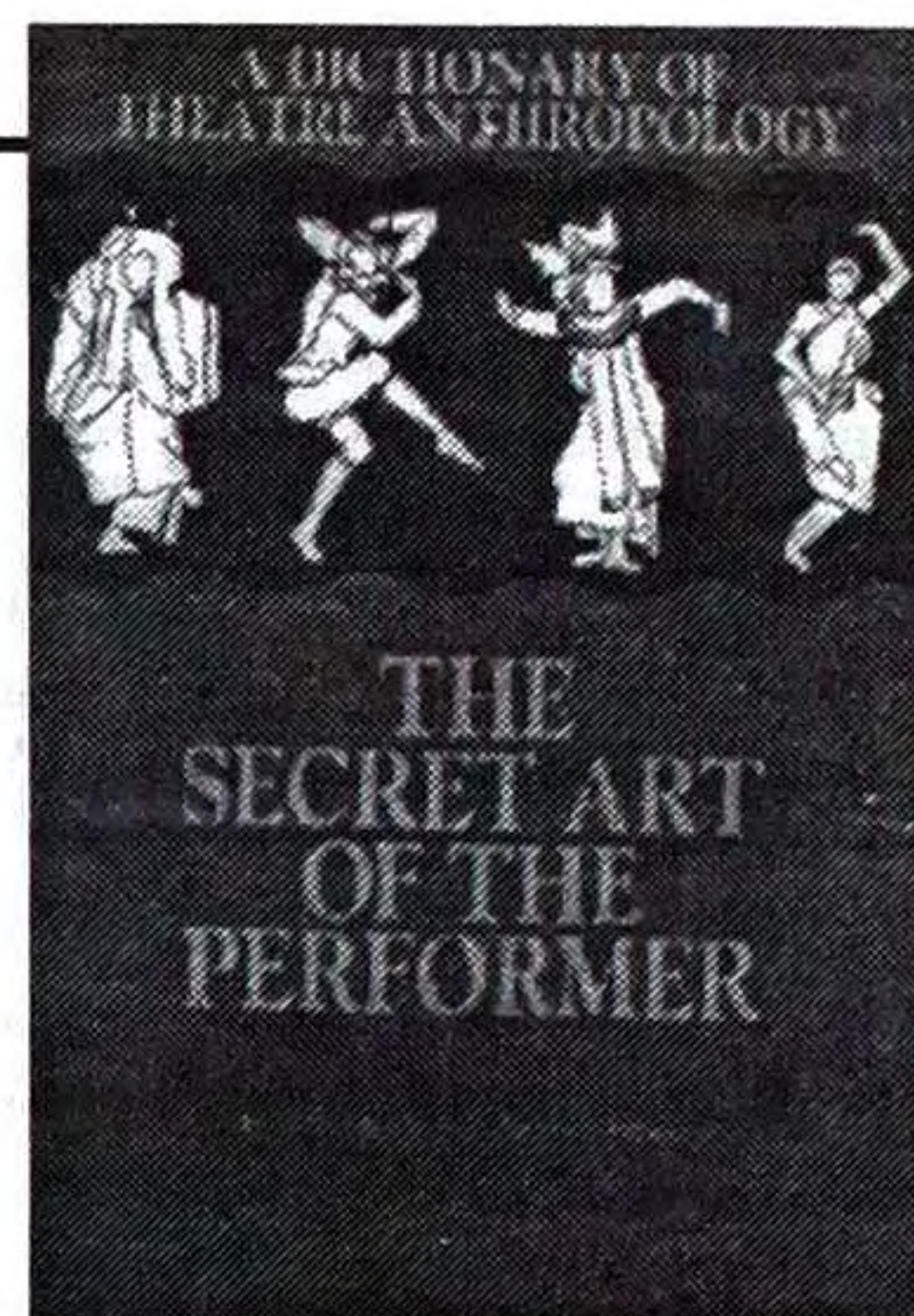




Еуженіо БАРБА
Ніколя САВАРЕЗЕ

СЕКРЕТИ мистецтва лицедійства*



ПРИНЦИП НЕГАЦІЇ

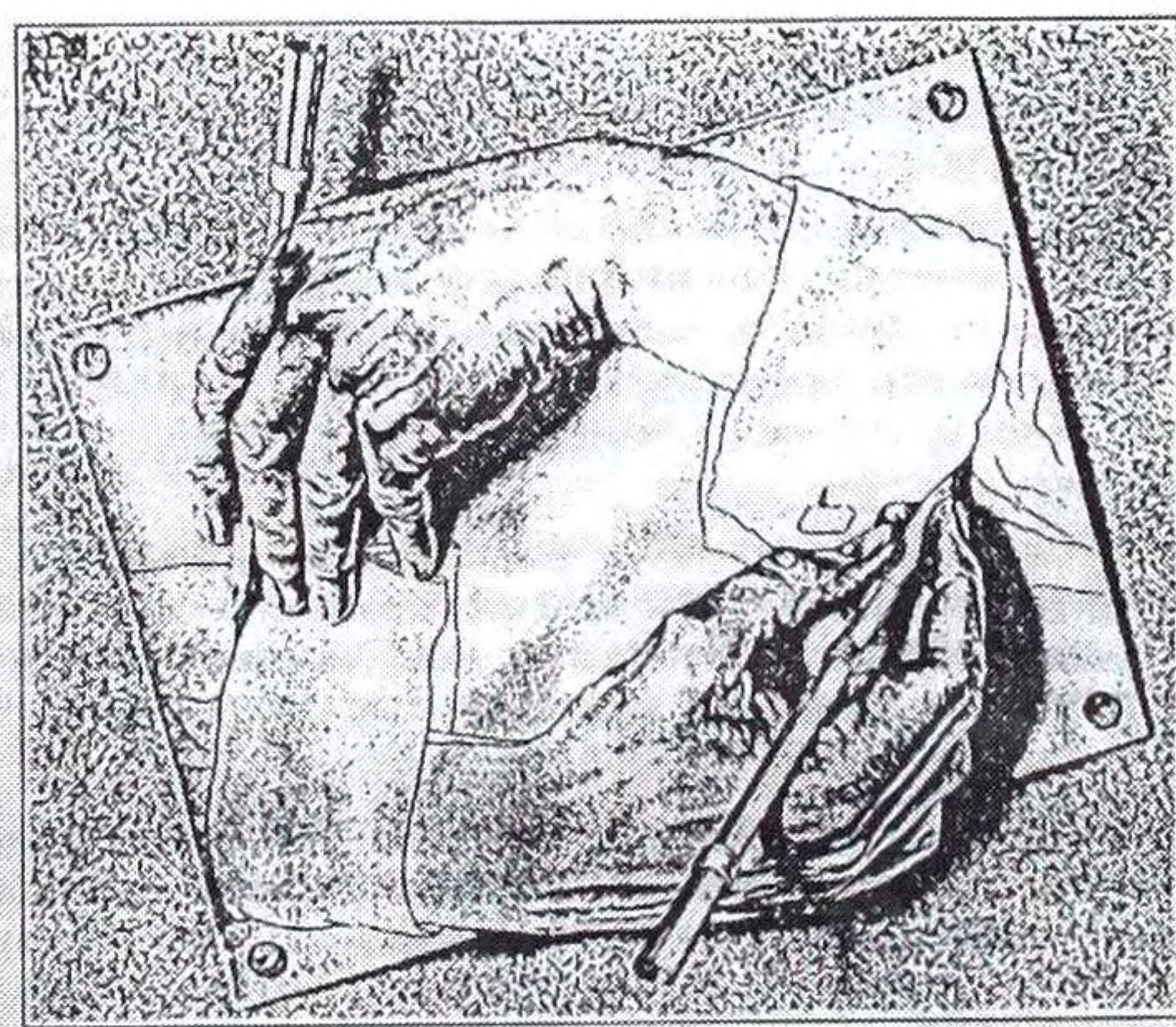
Це правило добре знають актори: починати дію слід у напрямі, протилежному тому, в якому ця дія буде завершена.

Це правило відтворює необхідну умову для дій повсякденного життя, які потребують певної витрати енергії: щоб вдарити, ми відводимо руку назад; щоб підстрибнути, згинаємо коліна; пред тим, як стрибнути вперед, відхиляємося назад: *reguler pour mieux sauter***.

У діях актора, які виходять за грані повсякденності, така поведінка спостерігається навіть у найменших проявах. Це один із засобів, який актор використовує для посилення впливу своєї фізичної присутності на глядача.

Назвемо цей принцип "принципом негачії": перш ніж виконати якусь дію, актор робить абсолютно протилежне.

"Принцип негачії" стає пустою формальністю, якщо він позбавлений своєї сутності - якості органічності. Часто під час звичайної декламації в театрі чи поза ним "принцип негачії" реалізується в гіперболізованому жесті. По суті, пародія - це гіперболізована дія.



Думу думати. Літографія. 1948.

*Початок див. в №5, 1996.

Яка ж внутрішня логіка визначає вплив "принципу негачії"? З одного боку, це нервова та фізична динаміка, за допомогою якої енергійна дія перетворюється в свою протилежність; з іншого боку - психічна динаміка.

Одне з найкращих визначень такого перекрученого ставлення можна знайти в роботі Артура Коестлера "Сновиди" (Arthur Koestler "The Sleepwalkers", Penguin, Dec. 1989). Ця книжка розповідає про те, як змінювалося бачення людиною всесвіту, як кожній творчій зміні - в науці, мистецтві чи релігії - передувала регресія до примітивнішого рівня, шляхом *reguler pour mieux sauter*, що є необхідною передумовою для стрибка вперед. Коестлер називає цей момент "творчим передчуттям".

Це момент, коли, здається, нівелюється все, що характеризує прагнення досягти результату: він не дає нової орієнтації, швидше, це - добровільна дезорієнтація, яка вимагає того, щоб вся енергія дослідника була задіяна, щоб загострилися його відчуття так, як це трапляється, коли йдеш у темряві. Реалізація актуальних потенцій дорого коштує - ризикуємо втратити контроль над змістовністю власних дій. Це негачія, що насправді ще не знайшла нової сутності, яку вона стверджує.

Виконавець, режисер, дослідник, художник - всі вони часто самі себе запитують: "Що означає те, що я роблю?" Але в момент "негачії дії", так званого "творчого передчуття", неконструктивно задавати таке питання. В цей момент має вартість не значення того, що хтось робить, а точність дії, яка готує той вакуум, в якому можна буде вловити сенс - значення абсолютно нове, несподіване, непередбачуване.

Театральним акторам, які змушені творити в обставинах, що майже завжди передбачають співробітництво з багатьма індивідами, часто заважає необхідність значущості, зведена до рівня фетишу, виявлена "природна" необхідність насамперед визначити, чого слід досягти.

Актриса, наприклад, виконує певні дії, які є результатом імпровізації чи власної інтерпретації персонажа. Природно, що вона надає діям дуже конкретної вартості, що вона асоціює їх з конкретними образами чи конкретною думкою. Однак, якщо значення, якого надає діям актриса, незрозуміле або неадекватне всьому контексту, в якому ці дії відбува-

ються, актриса вважає, що цей фрагмент треба викинути і забути про нього. Коротше кажучи, вона впевнена, що альянс між дією і значенням, яке їй надається, неможливо розірвати.

Якщо ж сказати цій актрисі, що її гру можна залишити незмінною, а натомість слід повністю змінити контекст, а, отже, і його значення, вона, як правило, вважатиме, що з нею поведуться як з інертним матеріалом, що режисер її просто використовує. Виходить так, ніби ядро дії - в її значенні, а не в якості її енергії.

Багато режисерів мають таку ж упереджену думку: вони схильні вважати, що певний образ чи послідовність образів можуть бути обумовленими лише однозначною драматургічною логікою, можуть передати тільки конкретне *таке й таке* значення.

Але принцип "негації дії" має зовсім інше призначення, він звільняє від наперед встановленого порядку, від закомплексованості на результаті, якого хочуть досягти. Це подібно до того, як точку відліку замінюють на її протилежність, на краплину енергії, яка може реалізувати справжні експресивні потенції, якщо *перестрибнути* з одного контексту в інший.

У практиці театру це має відбуватися з тими перетвореннями, які змінюють дію чи ідею з моменту її виникнення до моменту остаточного втілення. Подібно до Летючого Голландця, приреченого подорожувати з країни в країну, з епохи в епоху, первинне значення ядра дії знищується в процесі існування: воно змінює одне значення на інше, при цьому не зникаючи. І справді, для творчої думки характерний розвиток стрибками, шляхом непередбачуваної дезорієнтації, яка змушує її реорганізуватися абсолютно по-новому, залишаючи свою добре обжиту і впорядковану черепашку. Це - думка в дії, непрямолинійна, поліфонічна.

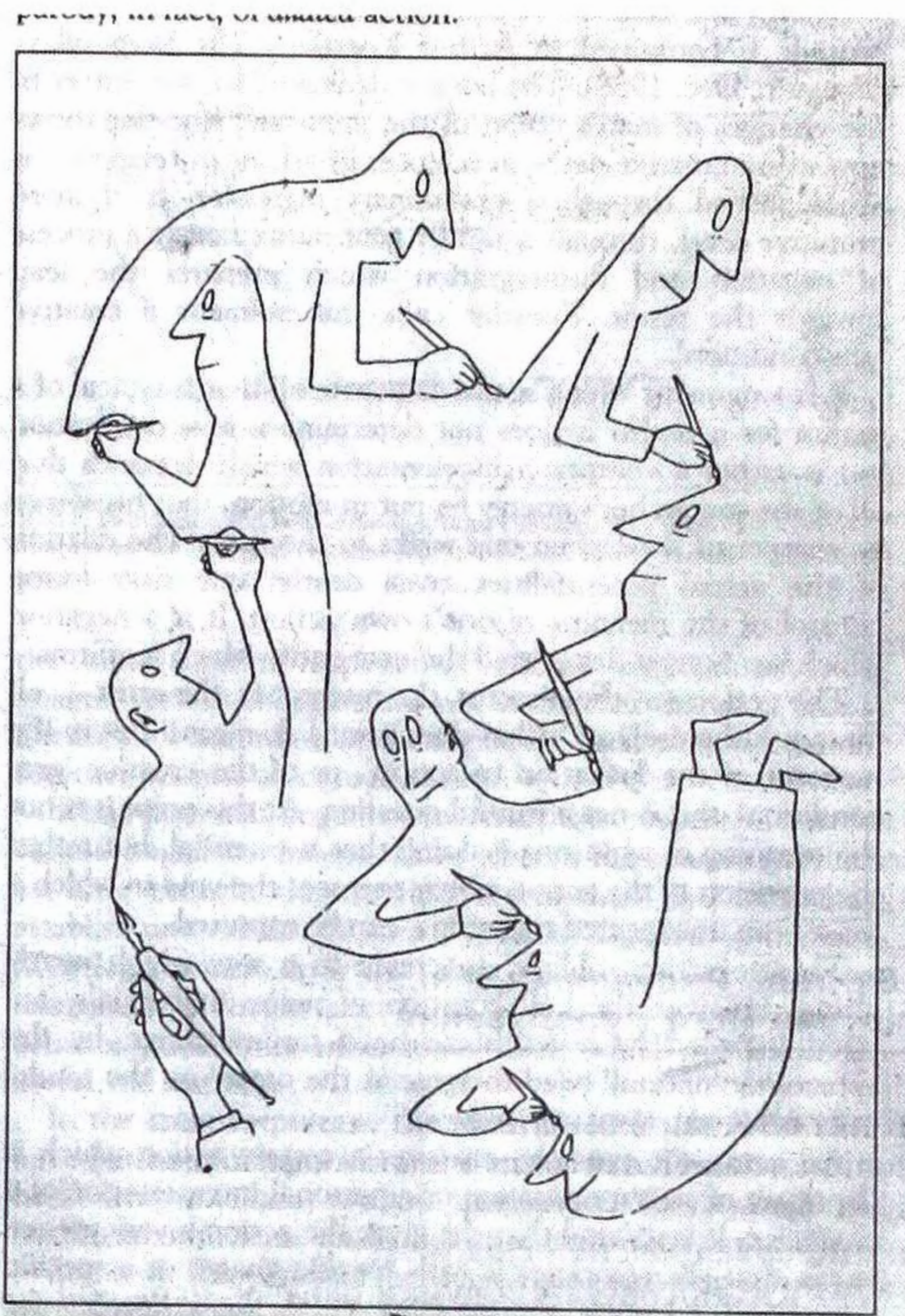
Поява несподіваних значень стає можливою завдяки перерозподілу всіх видів енергії, як фізичного, так і ментального - вона нагадує те, коли підходять до краю урвища, перед тим як злетіти. Цей перерозподіл можна досягти і відшліфувати за допомогою вправ.

Фізичні вправи дають можливість актору змінити стиль поведінки, виробити в собі нові рухи, характер поведінки та реакції: таким чином він набуває специфічних навичок. Але ці навички закладають і стають одновимірними, якщо вони не проникають глибоко в буття виконавця, яке має вплив на його духовне зростання, на його фізичний стан та нервову систему. Місток між фізичним і психічним робить можливим незначну зміну в свідомості, яка дає можливість побороти інерцію та монотонність повторів.

Вплив фізичного тіла не має ніякого сенсу, якщо не супроводжується впливом тіла психічного. Думка повинна відчутно пройти через банальність, інерцію - перше, з чим ми стикаємось, коли уявляємо, думаємо, діємо.

РОЗМІШРКОВУВАННЯ НАД ДУМКОЮ

Фізик іде по пляжу і бачить дитину, яка кидає камінці в море, намагаючись зробити так, щоб вони підстрибували над водою. Кожен камінець робить



Думу думати. Рисунок румунського карикатуриста Саула Стейнберга.

один чи два невеличких стрибки. Дитині близько п'яти років і фізик пригадує, що й він у дитинстві кидав камінці, які підстрибували над водою. І в нього це не дуже добре виходило. Тоді дорослий вирішив показати малому, як це робиться. Він починає кидати камінці один за одним, показуючи малюку, як їх тримати, під яким кутом кидати і на якій висоті над поверхнею води це слід робити. Всі камінці, які кидає дорослий, підстрибують багато разів - сім, вісім, а іноді й десять.

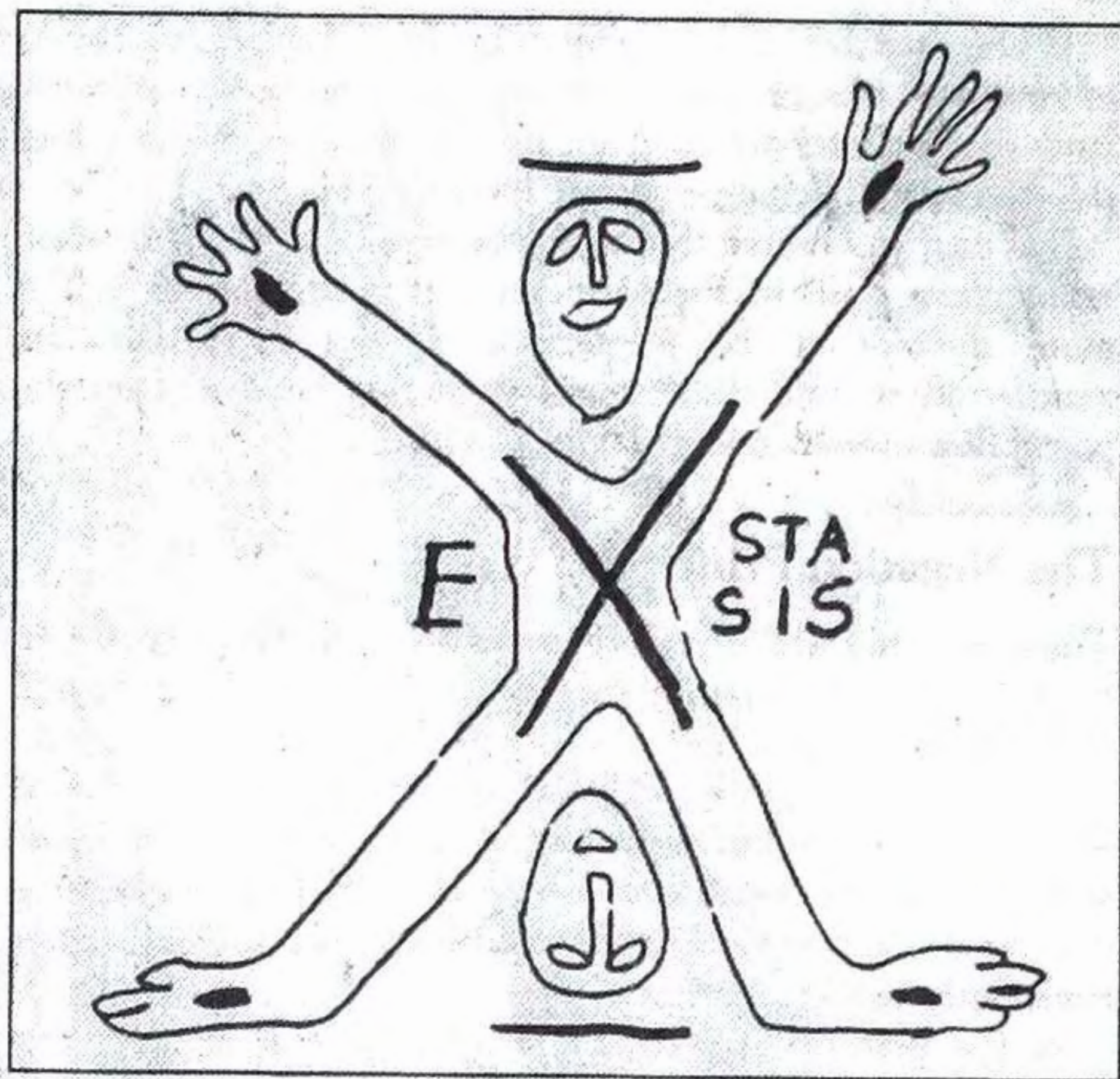
"Так, - каже малюк, - вони підстрибують багато разів. Але я не цього прагну досягти. Твої камінці залишають круглі розводи на воді. А я хочу, щоб мої залишали квадратні".

Ми дізналися про цей випадок, тому що фізик розказав його Енштейну. Енштейн зреагував зовсім несподівано, коли його молодий друг розповів йому про свою зустріч з малюком: "Перекажіть йому моє захоплення і попросіть його не переживати, якщо його камінці не залишатимуть квадратних розводів на воді. Важливо мислити."

Питання, які піднімалися у зв'язку з багатьма найважливішими винаходами, не були, якщо розглянути їх ближче, більш обґрунтовані та раціональні, ніж питання дитини, яка кидала камінці у воду.

"Чому розпечене залізо стає червоним?" - запитав себе п'ятдесятип'ятилітній Макс Планк.

"Що побачила б людина, якщо б вона могла їхати із швидкістю світла?" - спитав себе Енштейн. Те, що



Екстаз. Рисунок С.Ейзенштейна, зроблений під час його перебування в Мексиці. 1931.

ці питання спричинили великі наукові відкриття, не повинен закривати наші очі на інший факт - що вони були стрибком у темряву, це блискавичні ідеї, над якими був втрачений свідомий контроль.

Обмірковування думки означає нераціональні переходи, різні повороти, несподівані взаємозв'язки між раніше несумісними рівнями та контекстами, це коріння, які переплітаються і зникають. Це подібно до того, якщо б різні голоси, різні думки, кожна з яких зі своєю власною логікою, виявлялися одночасно і почали співпрацювати без певного плану, поєднуючи точність і випадковість, задоволення від гри заради самої гри і прагнення досягти результату.

Такий тип пошуку схожий на зграю гончих собак, що переслідують жертву, яка може бігти, а може і не бігти перед ними. Собаки спочатку жечуться разом, потім розбиваються на менші групи і розбігаються у різні боки, кидаються в хаші та в яри, де випробовуються їх навички та енергія; і коли вони виявляють, що мчать по колу, збиті з пантелику тим, що втратили слід, собаки змушені повернутися назад. Але іноді зграї, які розбіглися в різні боки, знову з'єднуються і новостворена зграя вистежує і ловить жертву, - так народжується на світ і абсолютно несподіване відкриття.

Немає ніякої певності, що ідея, яку шукають, буде сидіти та чекати на нас, прагнучи, щоб її переслідували та зловили. Це тільки потенція. Ми не знаємо ні яка вона, ні як її можна використати. Іноді це не призводить ні до якого результату. Іноді щось нове з'являється само по собі, як сюрприз, який примушує нас вступити у недосліджену область. Деякі дослідники міняють сферу досліджень, деякі письменники кидають той сюжет, над яким працювали та описують інші перипетії персонажів, які фактично самі нав'язуються; у розпалі зйомок раптом усві-

домлюється, що виходить щось зовсім інше, і не відомо до чого воно приведе.

Іноді може скластися враження, що то не ми обмірковуємо думку, і єдине, чим ми можемо цьому зарадити, - це стримати упередження, які заважають мислити.

Насамперед, це болючий процес. До того, як з'явиться відчуття свободи, відкриття нових горизонтів, точиться боротьба між тим, що визначено аргію, чого прагнуть досягти, а з іншого боку - живої думки як такої.

Очевидною є небезпека потонути у хаосі. Коли вдається увійти в стан творчого "передчуття", може здатися, що тобою хтось володіє чи тебе відокремили від тебе самого. Але це відчуття, яке стоїть на якорі в terra firma ремесла, мистецтва.

Коли Ейзенштейн сів за свій звукомонтажний апарат, йому вдавалося створити умови для такої роботи, в якій вона сама була матеріалом, і не результати, яких очікували, диктували свою логіку. Йому - який опрацював фільм кадр за кадром, який скомпонував його в своїй уяві, перш ніж зробити це на плівці, - випадало сидіти в повному невіданні перед ним же створеним матеріалом. План, яким він керувався досі, вже не міг принести ніякої користі, - в таких випадках він писав про "екстаз монтажу".

"Обмірковування думки", "жива думка", "екстаз монтажу"... - всі ці вирази у символічній формі передають один і той самий досвід: різні фрагменти, різні образи, різні думки не пов'язані одним цілим чи логікою точного плану, вони об'єднані "кровною спорідненістю".

Що в цьому контексті значить "кровна спорідненість"? Це різні фрагменти, образи, ідеї, які належать до контексту, в якому ми їх збудили до життя, виявляють власну автономію, встановлюють нові взаємини і об'єднуються, маючи підґрунтям логіку, якою ми скористалися, коли думали та шукали їх. Це подібно до того, як приховані кровні зв'язки роблять доступними можливості зовсім відмінні від тих, які ми вважаємо раціональними та закономірними.

У творчому процесі матеріали, з якими ми працюємо, мають звичайне життя та друге життя. Перше цілком зрозуміле і позбавлене глибини. Друге може привести нас до повного хаосу, тому що його неможливо контролювати.

Але між цими двома життями, між механічним порядком і безладдям існує діалектика, яка приводить нас до того, що китайці називають Лі - асиметричного і невидимого порядку, який характеризує органічне життя. (Продовження в наступному номері).

****відхилитися, щоб далі стрибнути.**

Друкується за книгою "A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer". Лондон, 1991.

Ініціатива публікації належить

Валерію БІЛЬЧЕНКУ.

З англійської переклала Анеля ПОЛЬЩАК.