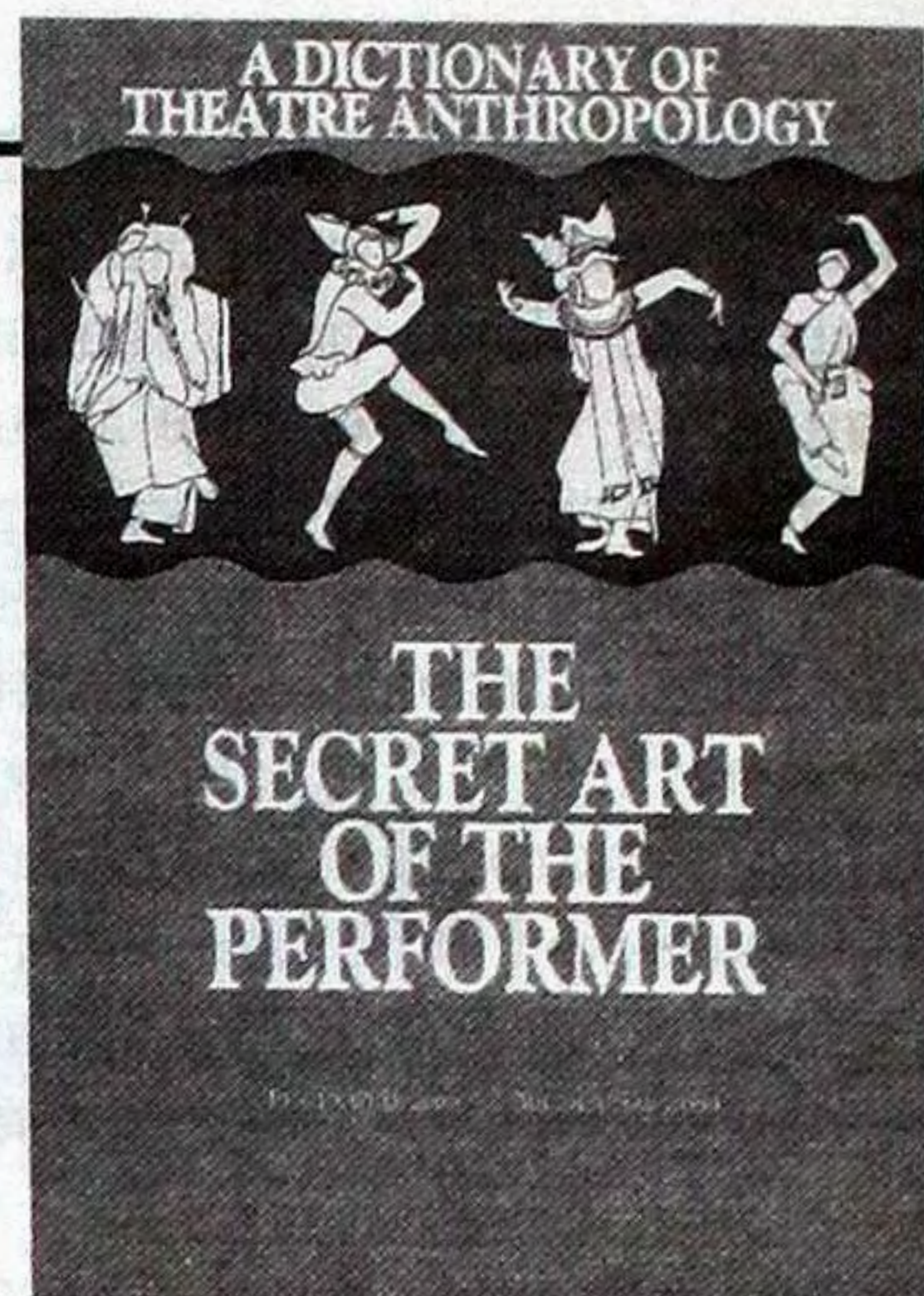




театр

Еуженіо БАРБА,
Ніколя САВАРЕЗЕ

СЕКРЕТИ мистецтва лицедійства*



ПОДВІЙНА ЛОГІКА

Діалектичні стосунки не існують всередині та зовні. Вони виникають з прагнення контролювати сили, які, якщо їх залишити без уваги, будуть лише заважати одна одній.

Діалектика - це добре знаний спосіб думання та діяння. У творчій роботі асиметрична будова *Лі* - це щось таке, що можна досягти тільки за допомогою парадоксальних засобів. Мистецька робота - це, фактично, насамперед, робота з чимось штучно створеним. Пошук протилежностей, опозицій, як не парадоксально, є зворотною стороною пошуку єдності та цілісності.

Як можна зробити ще більш відмінним бачення певної речі виконавцем та її ж бачення глядачем? Як ще більше поляризувати погляди режисера та актора? А отже, як відшукати ще глибші зв'язки між різними протидіючими силами в цьому разі? Можливість посилювати здатність театру впливати на глядача пов'язана з відповіддю на ці питання.

Іноді у процесі роботи над виставою дії актора стають надзвичайно правдоподібними, навіть якщо режисер не розуміє, чому актор діє саме так, а не інакше. Може статися, що режисер, який є першим глядачем, не знає, як раціонально пояснити, виходячи з контексту вистави, значення того, що робить актор.

Режисери можуть усвідомлювати складнощі, пов'язані з тим, щоб визнати цей спалах невідомого життя; можуть вимагати пояснень, можуть попросити актора бути зрозумілішим. Але тим самим вони ставлять під загрозу стосунки співробітництва: вони намагаються знищити дистанцію, яка відділяє їх від актора, вони вимагають забагато, і водночас замало, жадаючи консенсусу, домовленості щодо намірів, тобто щодо того, що лежить на поверхні.

Коли говорять про акторські роботи, їхню техніку чи їхнє мистецтво, їхню "інтерпретацію", то часто забувають, що театр - це система стосунків. Вся надзвичайна акторська техніка вдовольняє, з погляду глядача, першочергову потребу: очікування того моменту, коли завіса буденного життя розірветься і в цю буденність прорветься щось абсолютно несподіване. Те, що здавалося добре знаним, раптом виявиться зовсім незвіданим.

Навіть найглибші реакції глядачів, форма їх оцінки, чи їх цілком однозначні судження кожного разу виявляють несподіванку, щось, чого не можна передбачити.

Сила впливу театру залежить від його здатності гарантувати незалежне існування іншим типам логіки, прихованим за завісою загальноприйнятого. Логіка, тобто серія вмотивованих та послідовних переходів, може існувати, навіть якщо вона незрозуміла, позбавлена видимих логічних зв'язків, навіть якщо її правила не виходять за межі окремо взятої особи.

Переконавання, мовби логічне лише те, що підлягає загальноприйнятій логіці, - лише упереджена думка. Інший аспект цієї упередженої думки змушує нас вірити в те, що особистий, прихований, інтимний світ керується випадком, автоматичними асоціаціями, хаосом: є чимось на зразок магми, для якої характерні не стільки несподівані зміни, скільки непослідовні коливання.

Ці механічно повторювані коливання та видозміни в наших комплексах та нав'язливих ідеях, які то зникають, то знову з'являються несподівано і не спричиняючи ніяких якісних змін, ми називаємо ірраціональним. Але воно також може бути і раціональним, - те, що насправді тільки *наше*, сенс існування чого допомагає нам не стільки розуміти одне одного, скільки просто спілкуватися між собою.

В ментальному театрі кожної особистості поза всім існують також співробітницькі стосунки, незалежно від того, плідні вони чи непродуктивні.

Коли дорослі намагаються малювати як діти, в них, як правило, виходить просто невдалий малюнок; вони намагаються відкинути те, як бачать щось насправді, спростити це щось, віддатися на волю випадку, уникнути точності, імітувати дитяче малювання. І тому виходить щось інфантильне, дитяче.

Фактично, дорослим здається, що в малюнках дітей чогось не вистачає, що вони погано намальовані й більше схожі на каракулі. Насправді ж у них дотримується залізна логіка. Дитина малює не те, що бачить, чи як це вона бачить, а те, що вона знає з власного досвіду. Якщо для неї дорослий - це пара довгих ніг з обличчям, яке несподівано нахиляється над нею, вона намалює цього дорослого у вигляді двох палок з кругом угорі. Або вона може зобразити себе саму з ногами надзвичайної величини, бо шаленіє від своїх нових пантофельок. Якщо

* Початок див. в №5, №6, 1996.

для неї її мати важливіша від батька, то, малюючи своїх батьків, вона зобразить маму більшою за тата.

Для тих, хто вивчає дитячі "творіння", очевидно, що ці каракулі, які називають першими малюнками, є наслідком безпосереднього набуття досвіду. Вони не стільки щось зображають, скільки є просто рухами руки, яка намагається відтворити картину, що існує в уяві дитини: наприклад, зображення собаки, який біжить.

Саме існування єдиної логіки, а не примітивності чи приблизності у зображенні в дитячих малюнках робить їх дитячими, інфантильними.

Однак, пристойні малюнки доросліших дітей чи дорослих також дотримуються єдиної логіки. Те, що тепер вони правдоподібніші, є втіленням загальноприйнятих правил, не робить їх менш банальними.

Роботи справжнього митця підпорядковуються одночасно законам *декількох логік*. Вони вписуються в традицію і користуються її канонами, або, в іншому разі, повністю руйнують її абсолютно несподіваним чином. Крім того, що вони передають бачення світу художника, вони передають і його досвід; на картині відображено не тільки образ, а й руку, особливості рухів руки, яка тримала пензель.

Можна сказати: художник "зберіг у собі дитину", але не тому, що не втратив своєї безпосередності та щирості, не тому, що не піддався впливу цивілізації, а тому, що в сухій обмеженості свого мистецтва зміг сплести разом "паралельну", "подвійну" логіку, не підміняючи одну іншою.

Відображати життя - значить заперечувати послідовність різних стадій розвитку, одночасно зростати в кількох напрямках за допомогою дедалі складніших сплетень. Можливо, саме тому Мейєрхольд сприймав лише тих акторів, у яких зміг побачити дитину, якою вони колись були.

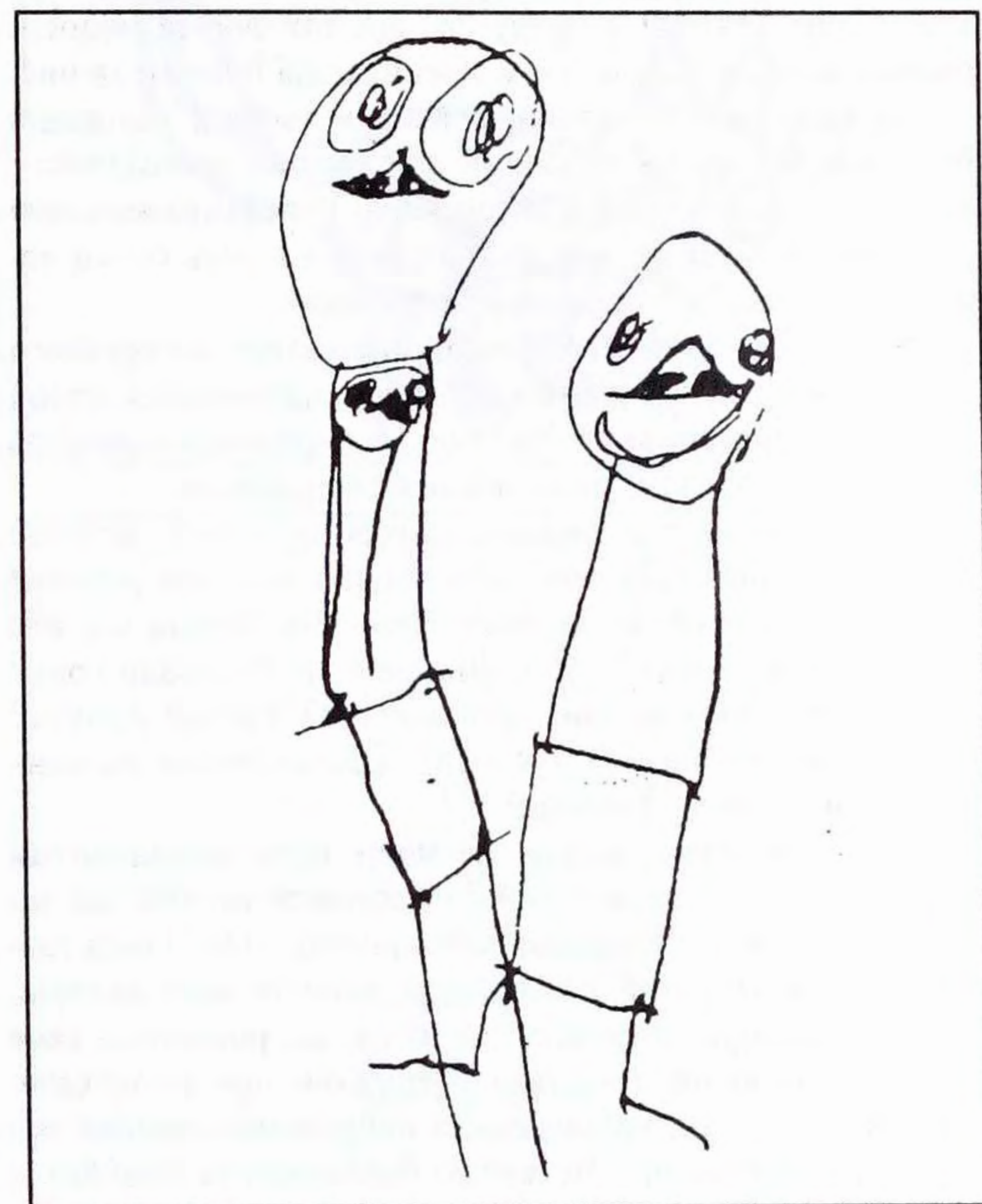
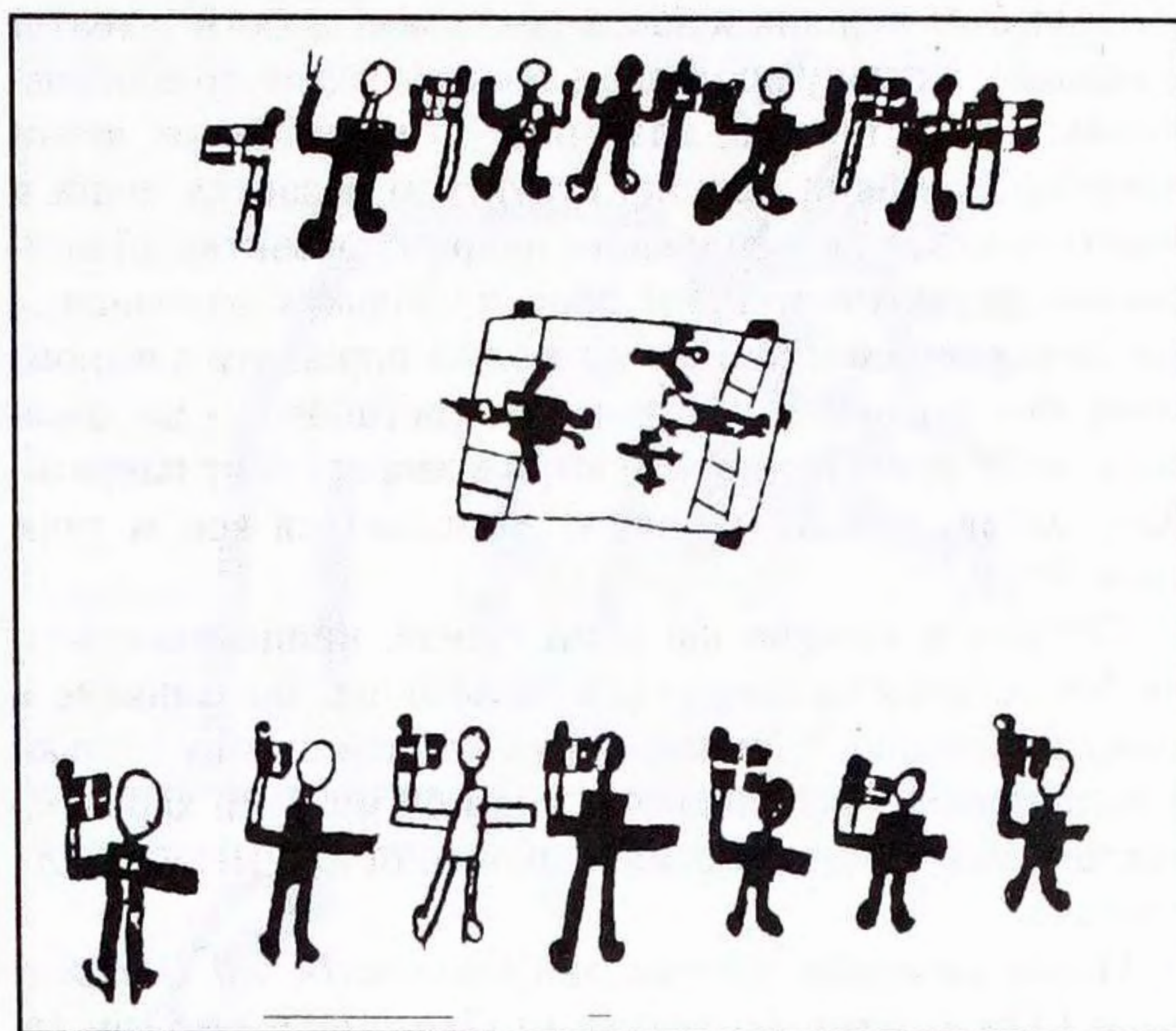
СІМ ВХІДНИХ ВОРІТ ДО ФІВ.

Але чому люди йдуть до театру? Бела Балаш одного разу задав це безглузде питання собі самому та своїм читачам. Значення безглузвих запитань, діалогів, які кожен з нас веде з невідомим опонентом, ніколи не оцінювалось належним чином.

Але навіщо люди створюють театр?

Я вперше був у театрі в п'ятнадцять років. Моя мати повела мене на спектакль *Сірано де Бержерак*. Головного героя грав Джіно Серві (Gino Cervi), дуже популярний італійський актор. Але мене вразили не актори, і не історія, яку вони розігрували, за якою я стежив із цікавістю, але не приголомшено. Мене вразив кінь. Справжній кінь. Він тягнув візок, відповідно до найбільш розумних правил сценічного реалізму. Але його несподівана поява зруйнувала всю умовність, яка перед цим панувала на сцені. Через це несподіване вторгнення іншого світу мені здалося, що перед моїми очима розірвалася завіса уніфікованості, стандартності, яка закривала сцену.

В театрах, куди я ходив у наступні роки, я даремно шукав цього ефекту збиття з пантелику, який давав відчуття справжнього життя, цього несподіваного розвитку, "розширення" моїх почуттів. Коні більше не з'яв-



12-13. (вгорі) Сюзанна (7 років) - король в день свого народження робить парадний виїзд. (внизу) Ганна (5 років) - двоє дітей радіють, що їхня мати чекає на ще одну дитину.

лялись. Аж доти, доки я не побував у Ополе (Opole) в Польщі та в Черусурусі (Cheruthuruthy) в Індії. На сьогодні я переконаний, що існує паралель, яка була помітна вже в роботах Гротовського: поширення впливу акторської присутності та сприйняття глядача взаємопов'язані з розширенням змісту *фабули*, сюжету та переплетенням його ліній, з драмою, з історією чи ситуацією, яка втілюється на сцені. Як існує надповсякденний характер поведінки для актора, так існує і надповсякденний характер у тому, як втілити певний сюжет.

Протягом перших кількох років моєї роботи в театрі я входив у активну протидію з текстом, від якого відштовхувався в постановці, вдаючись до несподіваної зміни напрямку, ламання лінійної структури розвитку подій в тексті та створення головного напрямку розвитку дії монтажем та переплетенням двох чи кількох одночасних дій. В такому контексті текст можна порівняти з вітром, який дме в одному напрямку. А постановка - це корабель, який рухається проти вітру в зворотньому напрямі. Але, однак, рушійною силою залишається все ж таки сила вітру.

Пізніше я відкрив ще один спосіб, прийнявши його не без страху та опору: йти за логікою, яка виникає в ході імпровізації, починаючи рух з точки відліку і тільки в кінці процесу відкриваючи, яким би міг бути характер постановки, яке б вона мала значення для мене та для глядача.

Перед початком постановки *Євангелія від Оксірінкуса* (*The Gospel According to Oxyrhincus*) в Одін театрі (Odin Teatret) я зрозумів, що той досвід, який я раніше вважав результатом моєї власної примхи та чисто матеріальних обставин, в яких я творив, насправді були відповіддю на проблеми об'єктивної необхідності: задум, який втілюється акторською передвиразальною присутністю, також має виявлятися, і навіть більш яскраво, тим, як здійснюється постановка.

Яким може бути ментальний еквівалент акторського передвиразального рівня в процесі придумування історії для нової постановки? Ментальна передвиразальність може бути образом, який ось-ось оформиться.

Я роздумував так: людина на горі, в пустелі. Хто це? Чоловік? Жінка? Дитина? Що він або вона тут робить? Чекає на когось? Чи це відлюдник? Чи бачить він або вона палаючий кущ? Або, можливо, це Господар Гори? І що це за гора, як вона називається? Табор? Арарат? Кіліманджаро? Яка це пустеля? Шотландське льодяне плато чи пустеля Тартара?

Подібний образ, однак, не може бути еквівалентом акторської передвиразальної підготовки чи того, що ми називаємо "ядром передвиразальності". Це тільки гарний імпровізаційний стимул для мене та моїх акторів. Ядро передвиразальності - це щось, що розширює своє значення та видозмінюється, зберігаючи при цьому свою ідентичність, так, як зазнавала найрізноманітніших метаморфоз історія про Летючого Голландця та його Корабель-привид.

На початку 1984 року я попросив кожного з моїх акторів вибрати собі персонажа з різних історій і написати сценарій, пристосовуючи до нього перипетії цієї розповіді, події, які в ній розгортаються, та її модифікації. Таким чином, ми отримали шість історій, які разом із моєю власною мали стати сімома різними підходами до однієї постановки.

Серед цих шести персонажів були: Саббатай Зеві, єврей, який видав себе за Месію і став Магометом; Антігона; Жанна д'Арк; молода особа з Бразилії, оголошена поза законом, *cangaceiro*; Великий Інквізитор Севільї; Єврей-прихильник хасидизму. Ці персонажі стали основою постановки *Євангелія від Оксірінкуса*.

Вони були вибрані не випадково. Вони відповідали як

індивідуальним інтересам акторів, так і тим логічним системам, які розвивалися одночасно та незалежно одна від одної.

Ми почали роботу над проектом, фактично, 1982 року, і відправним пунктом для неї стало оповідання Борхеса *Мертва людина* (Borges, *The Dead Man*). Беньямін Оталора, молода людина з Аргентини, оголошена поза законом, входить до уругвайської злочинної організації Ауреліано Бандейри, виявляє свою мужність, рятує життя Бандейрі, а закінчує тим, що спокушає його жінку і стає її коханцем. Все це старий Бандейра ніби не помічає. З кожним днем його авторитет все більше втрачає силу. Оталора все відвертіше бере до своїх рук владу.

Одного вечора, після чергової успішної операції, коли всі бандити сідають за стіл, Оталора демонстративно сідає на місце свого ватажка. Бандейра сідає на інший кінець столу. Поряд з Оталорою стоїть жінка, яка колись була коханкою його ватажка, а тепер його.

Лейтенант старого Бандейри підходить до Оталори й витягає пістолет. Несподівано Оталора розуміє, що його злет всі терпіли й шанували лише тому, що Бандейра засудив його на смерть у першу ж хвилину, коли побачив. Лише він сам не був свідомий того, що він давно вже мертва людина. Лейтенант Бандейри стріляє.

З цього оповідання виросло сім історій для *Євангелія від Оксірінкуса*, моєї власної історії. Текст Борхеса породив дві різні лінії асоціацій. Банда розбійників нагадала мені бразильських *Jaguncos* та *cangaceiros*, які описані в книжках Еуклідес да Кунха, Едуардо Барбоса та Біллі Джайнес Чендлера і зображені у фільмах Роя Уерра та Лаубера Роша.

Але загальний начерк історії (старий ватажок, який змушений вбити молодого, остання вечір, натяк на інцест) зумовив уявний стрибок в інші контексти: Охоронець Закону, який вбиває закорупованих; Креон, який вбив свого сина, і Антігона, наречена, яку він обіцяв своєму синові; Юда, який, як і його Месія, помер; Блудний син; Бог-Отець, який видає на смерть свого Сина.

Змодельовані на базі історії Ауреліано Бандейри та Беньяміна Оталора перипетії між Богом-Отцем та Сином збігаються з гностичною версією інтерпретації християнства, яка бачила в Бозі Закону, в Ягве, злого деміурга, що бореться проти сил світла.

Так бразильське *sertao* наповнилося голосами грецького міста Оксірінкуса (сучасна Бенеса (Behnesa) в Єгипті), де 1903 року були знайдені три гностичні манускрипти.

Два головні мотиви - *cangaceiros* та гностики - зустрілись, а інші теми перекидали між ними місточки. Одна з цих тем взята з історії Антоніо Конселейро, реконструйована Варгасом Льоса в його романі *Війна напередодні кінця світу* (Vargas Llosa, *The War of the End of the World*): *cangaceiros* зібралися в "Новому Єрусалимі" Канудо, Святому Місті, побудованому новим Месією в пустелі *sertao*. Вони були повстанцями, які в ім'я свого Бога завдали поразки багатьом військовим експедиціям, що посиляли проти них, але врешті-решт їх вирізали до останнього.

Чи могли б бути втілені в образі *cangaceiros*, зібраних в Канудо, ангели помсти кінця часів, про яких гово-

ряться в численних релігійних міфологіях? Чи справді ці бандити уявили себе ангелами, що зійшли на землю, аби відновити справедливість?

А хто цей Єврей-хасид, який опинився серед персонажів, обраних акторами? Єврей, який у пошуках Месії перетнув *sertao*, як і анархіст Галілео Гал (Galileo Gall) у пошуках революції в романі Варгаса Льоса?

Однак, тема Антігони та Бунту, похованого живцем, розвивалася автономно, за своєю власною логікою. Що б сталося, якби біля підніжжя Розп'яття, на Голгофі, ці персонажі зустрілися: бунтівничі чоловіки та жінки, святі та нігілісти, Будда й Антігона, Франциск Асизький та Саббатай Зеві, Магомет та Якоб Франк, Капітан Ааб та Заратустра?

Але над кожною уявною панорамою нависає хмара, яка постійно змінюється та набирає батьківського обличчя Сосо Джугашвілі, більше знаного під іменем Йосипа Сталіна. А він сміється і з його рук стікає кров.

Ці бурхливі синхронні асоціації та образи можуть сформувати певне коло змісту і створити єдність, тому що поряд з усім цим водночас існує і розвивається інша логічна система, з якою мав справу кожен із членів групи і яка вибудувала певний порядок.

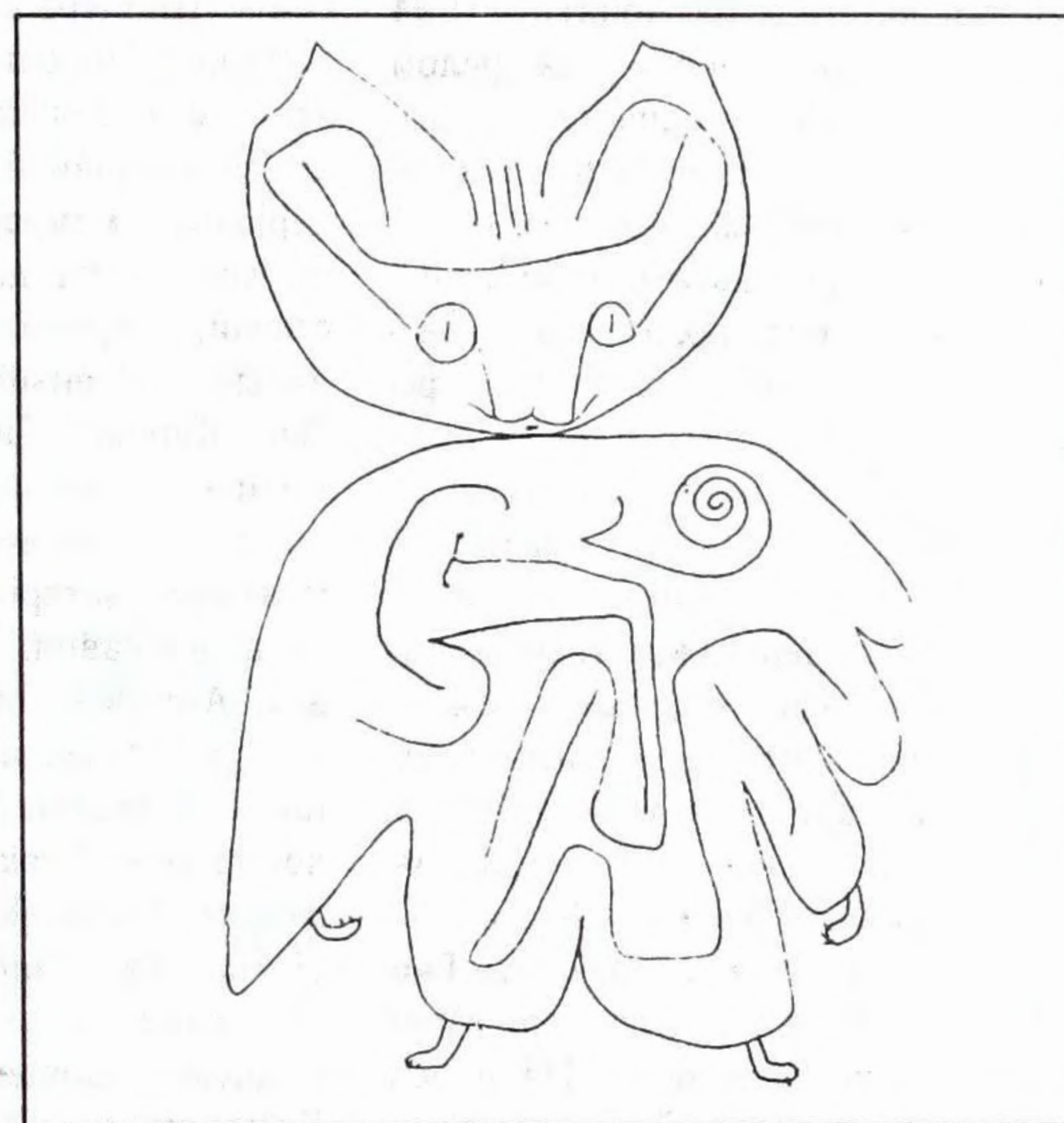
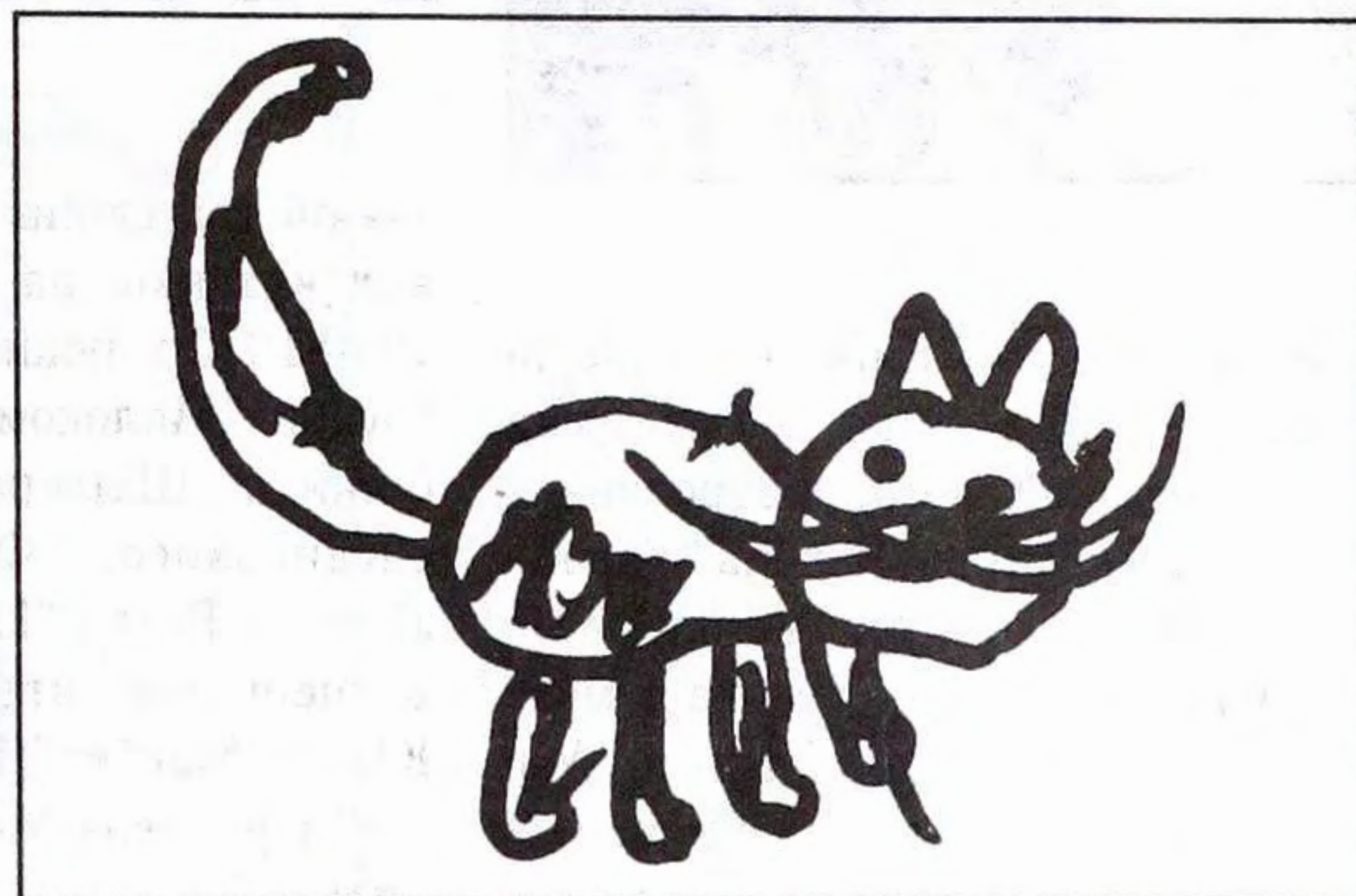
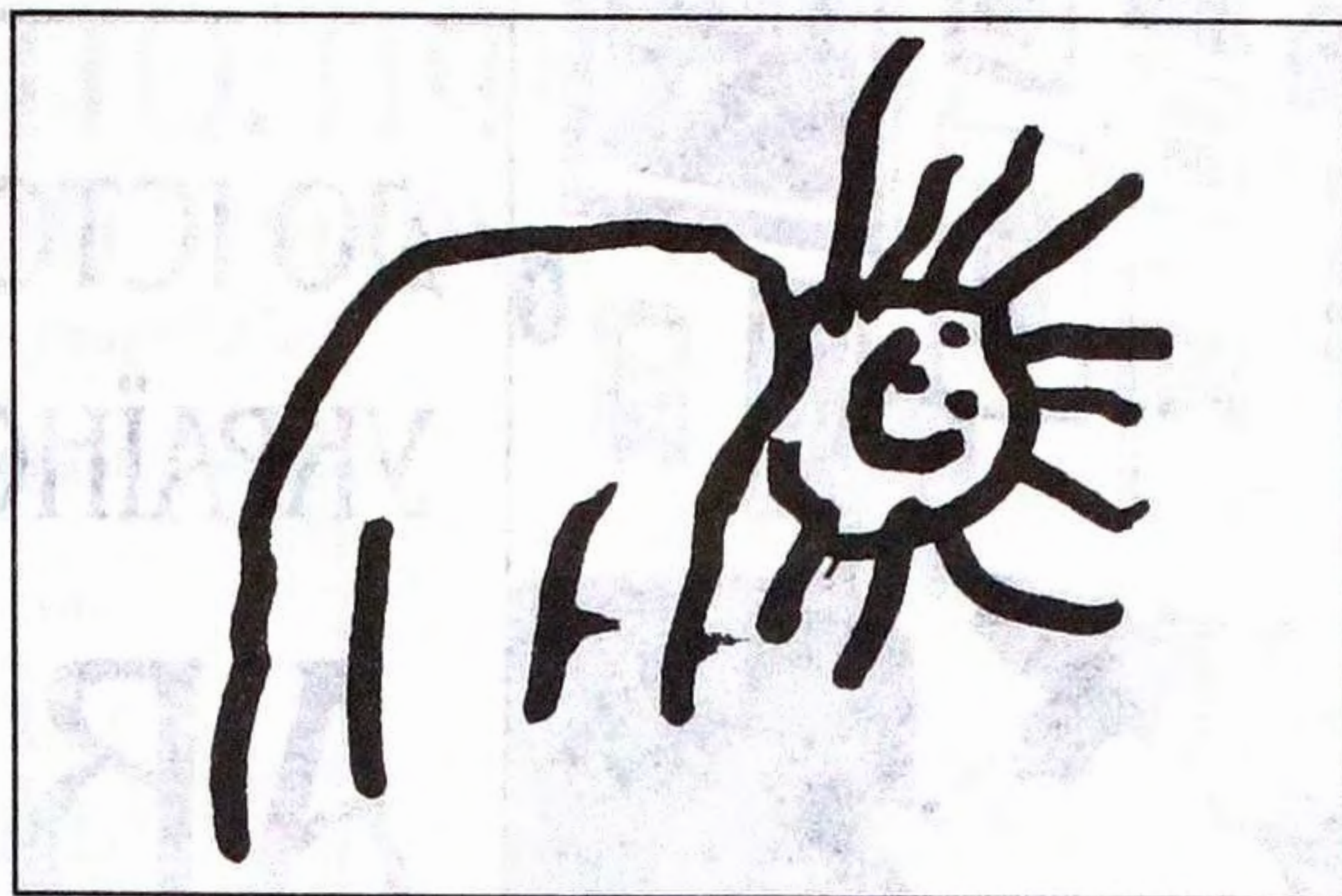
Відправним пунктом завжди було оповідання *Мертва людина* Борхеса. Кожен з акторів написав власний сценарій за цим твором і представляв як режисер перед усією трупю. Таким чином, ми отримали декілька сценаріїв постановки, які сильно відрізнялись один від одного, хоча у них була одна й та сама вихідна точка. Кожен сценарій бодай у зародку містив фрагменти, які відрізнялися своєрідністю і силою. Відділивши ці фрагменти від їхнього контексту, я почав їх поєднувати, роблячи монтаж, вибудовуючи схему майбутньої постановки на тему Борхеса.

Однак ця робота швидше була підготовчою внутрішньою стадією, ніж безпосередньо стосувалася постановки. Але логіка її побудови значною мірою прислужилася, коли 1984 року ми почали роботу над *Євангелієм від Оксірінкуса*.

З семи історій, пов'язаних з шістьма персонажами, вибраними акторами та мною, постали і автономний текст, і здійснена постановка. Вони не мали нічого спільного з тим, як їх уявляли я і мої товариші, але вони були безпосереднім результатом наших переорієнтувань та пошуків нових напрямів розвитку дії.

До Фів можна увійти будь-якими з семи воріт, але Фиви лише одні. Глядачі увійдуть до Фів лише через одні ворота: вони побачать спектакль про різні вияви віри в наш час та про Бунт, придушений і похований живцем. Але залишаються відчиненими інші шість воріт до Фів.

Хто може щось сказати про танцюриста, судячи про нього лише з одного танцю?



14-16. Подвійна логіка: дитячі малюнки: (вгорі) Аласдер (4 роки) - для нього кішка - це самі вуса; (в центрі) Хлоя (6 років) - в кішки намальовані як вуса, так і хвіст; (внизу) Як кішку бачить 59-річний дорослий: *Котячий монолог* (1938), намальований Полом Клі (Paul Klee) (1878-1940).

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.