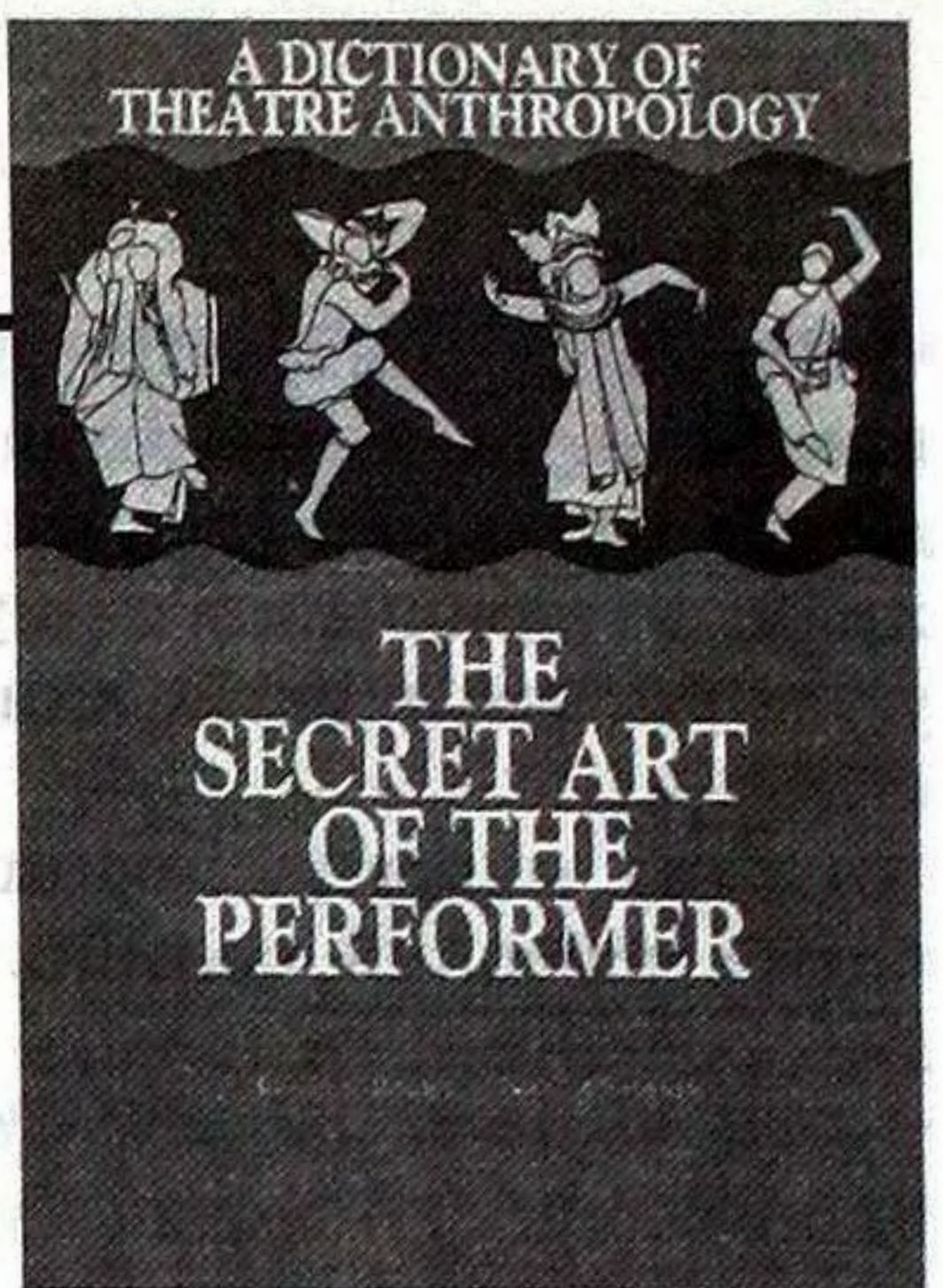


# РОЗШИРЕНА СВІДОМІСТЬ



Станіславський у "Вдаваному хворому" Мольєра (1913).

Перед тим, як говорити про розширену свідомість, варто почати з поняття передвиражального рівня. Передвиражальний рівень можна визначити як рівень, на якому актор конструє і скеровує свою присутність на сцені, незалежно від і задовго до досягнення кінцевих цілей і виражального результату.

Термін "присутність" у цьому визначенні вільний від будь-яких метафоричних коннотацій. Він буквальний.

Присутність виконавця, його спосіб буття на сцені є явно фізичною і ментальною присутністю.

Передвиражальність, попри свій фізичний вимір, проявляється і на рівні ментальному.

Використовуючи термінологію, запропоновану Еуженію Барбою в його книзі *The Dilated Body*, де *розширене тіло і розширена свідомість* є, відповідно, фізичним і ментальним аспектами сценічної присутності, можна стверджувати, що сценічна присутність перебуває з розширеним тілом і розширеною свідомістю у двосторонній взаємозалежності.

Сценічна присутність є фізичною і ментальною. Ось чому існує розширена свідомість. Але які ми маємо докази її існування? І що ми знаємо про те, як вона функціонує?

Як і з усіма проблемами, що стосуються театру, відповіді на ці запитання краще шукати не поринаючи у світ власних ідей, а звертаючись до світу фактів, досвіду театральних практиків минулого і сьогодення.

Театральний практик, досвід якого я постараюся використати в дослідженнях розширеної свідомості, є Станіславський, зокрема, його книга "Робота актора над собою в творчому процесі переживання" та "Робота актора над собою в творчому процесі втілення. Щоденник учня". Задля стислості, дамо цим двом книгам один заголовок "Робота актора".

\*\*\*\*\*

Переконання, накопичені історіографією про *систему* Станіславського, є настільки вкоріненими, що важливо розпочати з певних досить педантичних спостережень.

Перш за все, робота актора, описана в "Роботі актора", виразно і однозначно описується Станіславським як така, що не має нічого спільного з інтерпретацією ролей, навіть якщо вона, без сумніву, і є базою для такої інтерпретації. Безпосередньою і визнаною метою роботи актора, за Станіславським, є відтворення органічності. Завдяки *системі* актор вчиться бути органічно присутнім на сцені, безвідносно до тих ролей, які він гратиме. Отже, праця актора, описана в "Роботі актора", є роботою на передвиражальному рівні.

По-друге, *переживання* (яке можна перекласти як "повернення до життя" майже в біологічному сенсі, подібно до замерзлої зернини, що "повертається до життя") є ні метою системи, ані її єдиним (і привілейованим) аспектом. Це лише



Станіславський в "Отелло" Шекспіра (1896).

психо-ментальна частина всесторонньої роботи, фізичним аспектом якої є *персоніфікація*.

*Переживання* активізує внутрішню сценічну чутливість і персоніфікація активує зовнішню сценічну чутливість. Однак актор повинен досягнути цілісної сценічної чутливості: синтезу, а не суми двох сценічних чутливостей, внутрішньої і зовнішньої.

Для Станіславського сцена насправді є другою реальністю, бо, як і в *реальності*, на сцені фізично виправдана сценічна дія, яка би була психічно виправдана, і навпаки. Це також і *друга* реальність, бо, на противагу до того, що відбувається в реальності, *фізична* правдивість і психічна правдивість конструюється засобами двох аспектів роботи актора над собою.

Оскільки робота актора над собою є роботою на передвиражальному рівні і оскільки ця робота втілюється засобами персоніфікації і *переживання*, *переживання* - це її ментальний аспект.

*Переживання* Станіславського - це конкретизація розширеної свідомості актора.

\*\*\*\*\*

Як здобувається це *переживання* і яка його дія? Згідно із загально-принятим переконанням, *переживання* - це еквівалент ідентифікації з персонажем, так, наче ця ідентифікація була би набором технік, метою яких є оживити почуття персонажа.

Аби спростувати це переконання, достатньо звернутися до словника і до семантики.

В словнику *переживати* визначено як "мати сильні відчуття"; семантично (що дуже важливо брати до уваги, якщо мати справу з аналітичною мовою, якою і є російська) префікс *пере*, поставлений перед *жити*, має значення надлишковості. Звідси, замість того аби перекладати *переживання* як "повернення до життя", краще говорити про оживлення ментального горизонту. В будь-якому випадку, *переживання* більше стосується ідеї активності і напруження, аніж нестриманості, значення, яке асоціюється з ідентифікацією.

Але залишимо лінгвістичні міркування і розглянемо приклад *переживання* з "Роботи актора". Торцов, що представляє в книзі Станіславського, працює зі своїм улюбленим студентом, Костею. Костя повинен *зіграти роль* дуба на схилі гори.

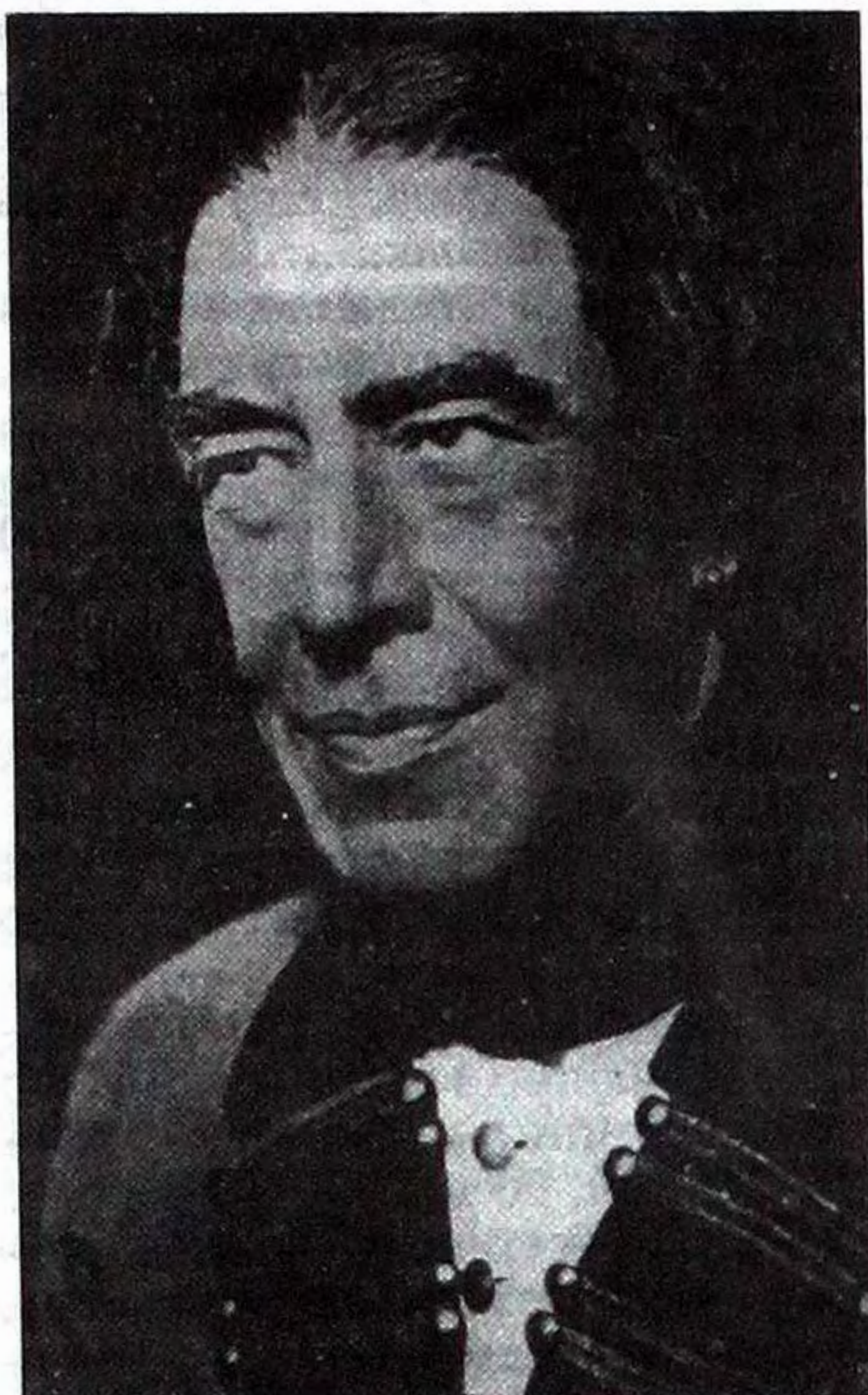
Розуміючи, що його студент перебуває в нерішучості, Торцов починає закидати його "якби".

"Якби я був дубом на схилі гори... Одним з багатьох чи самотнім? Самотнім, бо інші дерева зрізали. Але для чого їх зрізали? Для того, щоби спостерігати з дуба за ворогами"... І таким чином, закидана заданими умовами як учителя, так і самого студента, свідомість Кості починає оживлюватися. Багато життів було пожертвовано заради дуба: його завдання не просто дуже важливе, воно навіть освячене жертвою. Відтепер дуб вже не є постом спостереження, він стає самим спостереженням. І він бачить, як вороги загрозливо наближаються. Він тремтить зі страху... битва розпочинається. Дуб повний тривоги, замучений страхом вогню...

Костя готовий грати. Чи він ідентифікував себе з персонажем? Якщо так, то ця ідентифікація не має нічого спільного з поширеною ідеєю про ідентифікацію. Якщо ми хочемо продовжувати розмову про ідентифікацію, ми повинні щонайменше розглядати її в конкретних умовах.

*Переживання в системі* Станіславського є конструюванням субституційного психо-ментального апарату, який займає місце щоденного апарату (використовуючи який було б неможливим *зіграти роль* дуба на схилі) і апарат інтерпретативних кліше (використовуючи які, актор почав би шелестіти, вихитуватися на вітрі, як це трапляється в багатьох так званих інтерпретаціях).

Це *холодне* конструювання, яке, проте, продукує *жар*, зростання температури, надлишковість; воно



Станіславський у "Локандієра" Гольдоні (1898).

заставляє актора *оживляти його власну свідомість*, а не *переживати щось у його власній свідомості*.

Свідомість актора Станіславського в *переживанні* є справді розширеною свідомістю. Ця розширена свідомість стимулює виправдану фізичну дію, втілену розширеним тілом, точно так само, як це відбувається в реальності, *але* проте завдяки свідомій роботі.

Приклад дуба на схилі є дуже красномовним, оскільки персонаж, з яким актор повинен себе ідентифікувати, є не людською істотою, і отже, не героєм, психологію якого актор може перейняти. "Але усі інші приклади *переживання* в "Роботі актора" (спадає на думку приклад зі спаленими грошима), проаналізовані без упередження, також демонструють ту саму модель.

Актори, перед якими стоїть сценічне завдання, формують сабституційний психо-ментальний апарат: у той же спосіб, *паралельно і взаємозалежно*, вони формують сабсти-

туційний фізичний апарат, тобто розширене тіло.

Існування форми психічної поведінки, пов'язаної з передвиражальним рівнем у системі Станіславського, зобов'язує нас продовжувати дослідження розширеної свідомості. Можна сказати, що це *надлишкова* свідомість: подібно до того, як розширене тіло характеризується надлишком енергії.

Все це також може стати відправною точкою для пошуку інших можливих аналогій з розширеним тілом, тобто з фізичним аспектом передвиражального рівня.

\*\*\*\*\*

Еуженію Барба зробив стосовно цих проблем визначні припущення у книзі *The Dilated Mind*. "Творчу передмову" (розширену свідомість) характеризує, згідно з Барбою, три особливості:

- перипетія;
- дезорієнтація;
- точність.

Тепер наша стратегія мусить бути ясною. Ми хочемо побачити, оскільки була підтверджена реальність зв'язків між розширеним тілом і розширеною свідомістю, чи ці зв'язки можна віднайти у *системі* Станіславського. Верифікація цього "історичного випадку" є не випадкова, оскільки ми тепер можемо повністю вважати, що в *системі* так зване "повернення до життя" є нічим іншим, як розширеною свідомістю, ментальним аспектом передвиражальності актора.

Не повинно існувати жодних сумнівів, що характеристики розширеної свідомості, до яких привернув увагу Барба, є аналогічним до тих, які були теоретично та експериментально визначені як ті, що стосуються розширеного тіла.

Ментальні перипетії є "стрибком" дії-в-житті, тобто, "запереченої дії", як її визначив Барба у *Silver Horse*. Енергетичний стрибок, який стоїть в опозиції до інерції і який являє собою несподівану дію, можна навіть назвати фізичною перипетією, що повністю співпадає з аристотелівським визначенням терміну.

Точність розширеної свідомості аналогічна до зменшення "багатослів'я" у фізичній дії розширеного тіла.

Ментальна дезорієнтація (до якої я ще повернуся) споріднена з запереченням добре знаного, яке зобов'язує тіло-в-житті актора дивувати і бути здивованим непередбаченими діями, безпосередньо народженими діями.

Ці психічні процеси використо-

вуються для чогось, що не є самим творчим результатом, а швидше шляхом, який уможливує цей результат.

Звідси методологічна можливість "Історичного випадку", представленого Станіславським. В "Роботі актора" описується сам процес, який веде до розширеної свідомості (або *переживання*, за термінологією Станіславського), а не його результати. Щодо результатів, то подані лише слова Торцова "Я цьому вірю", або "Я цьому не вірю".

Я не буду роздумувати над описом цього процесу, а радше постараюся дослідити те, що не є описаним. Не щось закрите (або таємне), а щось настільки очевидне, що його не сприймають як опис процесу. Це дещо схоже на те, що відбувається, коли не помічають рами картини, навіть якщо її виставляють достоту так само, як і картину, або як вкрадений лист, який не можуть знайти в оповіданні Едгара По.

Якщо про "Мое життя в мистецтві" і "Роботу актора" можна в цілому говорити як про твори в *розповідній формі*, то, що стосується самої "Роботи актора", необхідно відзначити, що оповідна форма (щоденник уявного студента у школі Торцова-Станіславського) є також (і значною мірою) розвинута засобами діалогів між майстром і студентами. Напруження, які оживлюють ці діалоги, так само як і присутні ритм та зміни тональностей, відразу ж нагадують "Діалоги" Платона.

Якщо "Мое життя" має традиційно розповідну форму, то розповідна форма "Роботи актора" має характер платонових діалогів.

Оскільки ми розпізнали форму діалогів Платона, треба спитати себе, чи ця форма лише обрамляє зміст, чи вона сама є інтегрованою частиною змісту.

Я стверджую, що форма діалогу Платона не є просто формою, в якій розгортаються наукові дискусії: ця форма є аргументом наукової дискусії, і можливо, її основним аргументом, оскільки вона була настільки добре прихованою, що сприймалася, як просте обрамлення аргументу.

Сократ у "Діалогах" Платона поводить зі своїми слухачами так само, як Торцов-Станіславський поводить із своїми студентами. Він підбурює їх, він випробовує їх безконечними запитаннями, аж поки "ідея, за якою шукають" не виринає зі студента як щось таке,

що в ньому вже існувало і що потребувало лише маевтичної сили діалогу, щоби з'явитися на світ.

Маевтика, що означає "мистецтво повитухи", є мистецтвом, яке *приводить думку у світ і, таким чином, примушує думку дихати*. Для Сократа маевтика була не стільки методом навчання, скільки самим навчанням, навіть попри те, що воно було, як обрамлення.

Те саме можна сказати про Торцова-Станіславського. Майстер не вчить техніки *переживання*, тобто техніки розширеної свідомості. Чи краще так: поряд з різними техніками (використання емотивної пам'яті, заданих умов, і т.д.) він вчить *техніки усіх технік*.

Ця *техніка усіх технік* є маевтикою у формі платонових діалогів, тобто сократового запитання. Учень Торцова усвідомлює, що розширена свідомість (*переживання*) набувається лише методом невольного запитання і віри в ідею, яка винирне, як наслідок цього запитання. Більше того, він визнає, що спогади, образи та історії, викликані *засобом переживання*, лише трансформують ідею в істину, якщо він вірить в ідею.

У другій реальності Станіславського ми віримо в щось, не тому, що воно є істинним, а навпаки, щось є істинним, бо ми в нього віримо.

Якщо маевтика є технікою розширеної свідомості високої якості, то що ми можемо вивчити за допомогою маевтики про розширену свідомість? Що можемо взяти ми про процеси, які активізують розширену свідомість і які визначають спосіб дії, навіть якщо лише брати до уваги історичний випадок Станіславського?

Надзвичайно багато, якщо усвідомити, що:

- перипетія;
- точність;
- дезорієнтація

є специфічними фундаментальними рисами сократового діалогу. У маевтиці зумисне несподівано міняється напрямок запитання - не для того, аби *збити з пантелику*, а для того, аби *дезорієнтувати* хід думки і вивільнити її зі звичного місця.

Ментальна перипетія, стрибки в ході думок, дезорієнтація... все це передбачає точність. Ця точність деталі, зіткнення лица до лица, а не віддалена битва в ім'я прихованої правди, спричиняє руйнування опору, що заважає думці плисти з багатоформним, проте цілісним і правдивим життям.

Якщо саме такими є риси методу сократового діалогу, треба пам'ятати, що актор, який запитує себе, шукаючи *переживання*, є в той самий момент тим, хто запитує, і тим, хто відповідає.

Зміна запитання змінює відповіді; дезорієнтуючи, актор *сам* стає дезорієнтованим; наполягаючи на точності, *сам* актор стає зобов'язаним поважати деталь, яка змушує повірити в його *ідею*, тобто робить її правдивою.

Якщо діалог Платона є первинною технікою для стимулювання *переживання* в студента *системи*, ми можемо сказати, що платоновий монолог є ментальним станом акторів, які шукають *переживання* самі (як це і виявляється в більшості випадків).

Свідомість в *переживанні*, розширена свідомість акторів Станіславського, таким чином, характеризується перипетією, дезорієнтацією, точністю.

\*\*\*\*\*

І ось наша стратегія пройшла повне коло.

Розширена свідомість, з її власними специфічними засобами, базується на тих самих принципах, як і ті, що визначають розширене тіло. Це справді ментальний вимір передвиражального рівня.

Розширена свідомість співвідноситься з розширеним тілом, оскільки обидва є аспектами нерозділеної і неподільної присутності: *фізичної* і *ментальної* присутності. Розширене тіло і розширена свідомість - це дві сторони одного і того ж процесу, який має справу зі свідомістю/тілом-у-житті актора.

**З англійської переклала  
Олена Фешовець.**

Примітка перекладача:

Найпроблемніший "dilated mind", як і "dilated body", пропоную перекласти як "розширена свідомість". Не дуже точно, проте лаконічно. "Розширене тіло" - трохи дико, але зберігається аналогія. Щодо "свідомості" - то я думаю, це один з варіантів. "Думка" в перекладі №5 - невдалий варіант, бо думка - це щось похідне від наших мізків, як рух - похідне тіла. Важлива опозиція - "тіло" - "свідомість".

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