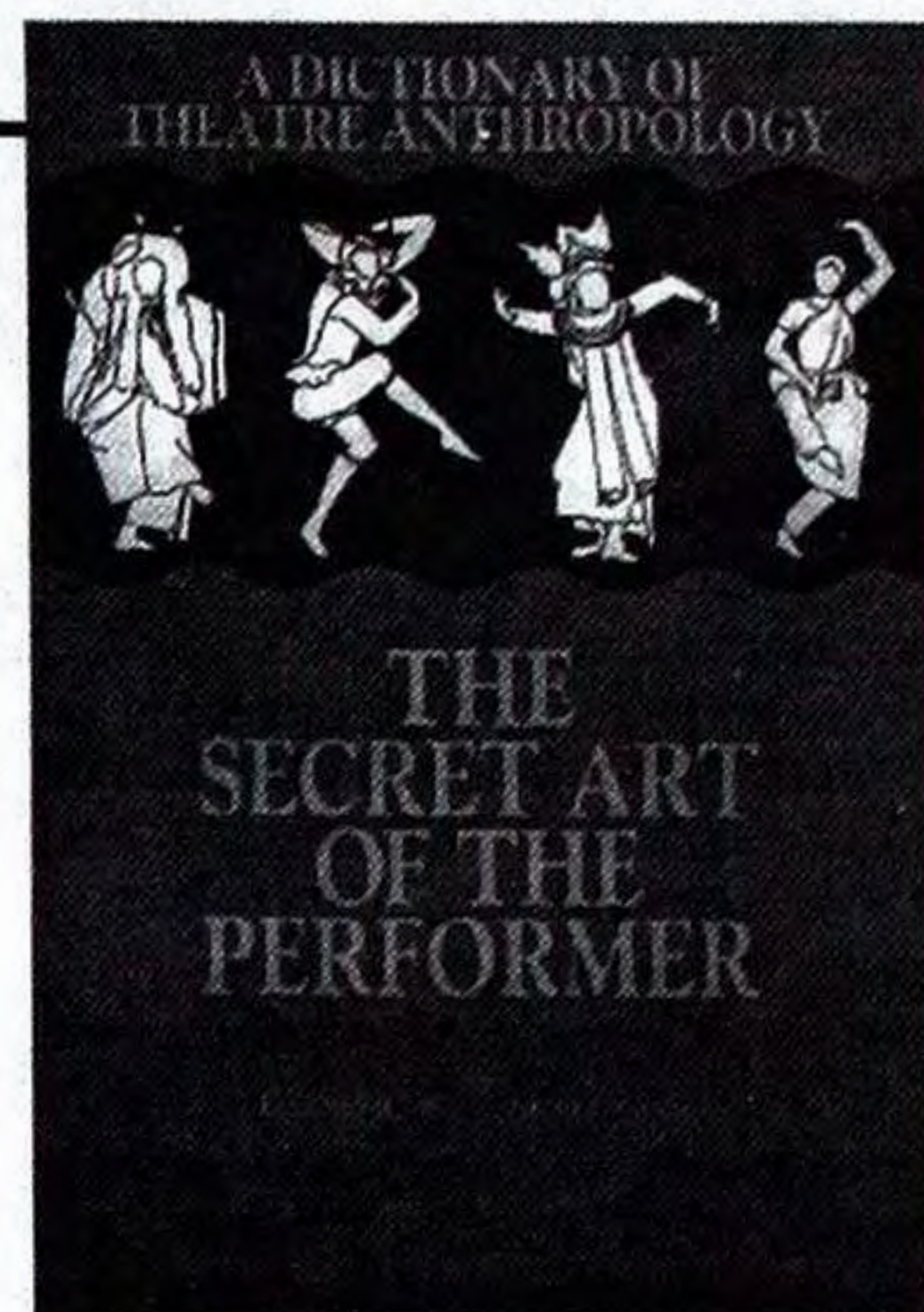


Еуженіо БАРБА
Ніколя САВАРЕЗЕ

СЕКРЕТИ Мистецтва лицедійства



Еуженіо Барба - чи не найсерйозніша постать сьогоднішнього світового театру. Він уник пост-театрального суспільного аутсайдерства Гротовського і тиражованої слави Брука. Над ним не нависає тягар світової слави і він не спустошується, скидаючи його. Зайнявши найвищий щабель у світовій театральній еліті, він зумів залишитися собою і залишитися вільним. Йому цікаво жити і страшенно цікаво займатися театром. Цікаво такою ж мірою, як і 35 років тому, коли він працював асистентом у Гротовського. Цікаво, незважаючи на те, що він єдиний серед людей, хто знає про театр усе.

Йому шістдесят, і хоча вже повністю сивий, виглядає, як сорокарічний, рухається, як двадцятирічний і пізньої датської осені, коли люди кутаються в шуби, ходить у шкіряних індійських сандалях на босу ногу.

Він володіє німецькою, англійською, норвезькою, іспанською, датською, італійською, польською. Він збудував свій театр власними руками, як у переносному, так і в буквальному значенні, перетворивши покинуту тваринницьку ферму за околицею провінційного датського містечка на сучасний театральний дім.

Його актори сьогодні - ті самі, що починали з ним 33 роки тому і дистанція між ними і ним не скоротилася.

Він пише книжки, носить декорації, видає журнали, проводить науково-дослідні конференції, здійснює вистави, перекладає, навчається. Він досліджує Театр і Людину в Театрі. В заснованій ним Нордичній театральній лабораторії (NTL) і Міжнародній школі

ТІЛО, ЯКЕ ЗАПОВНЮЄ СОБОЮ ПРОСТІР

Живе тіло - це більше, ніж просто жива тканина тіла. Живе тіло включає в себе враження від присутності актора та відчуття глядача.

Є актори, які приваблюють глядача живою енергією, яка заворожує і вражає, не використовуючи при тому ніяких посередників. Це може відбуватися перед глядачем, який чи розшифрував дії актора, чи зрозумів їхнє значення. Реакцію західного глядача, перед яким виступає східний актор чи танцюрист, про культуру, традиції та сценічні умовності якого він мало знає, можна передбачити.

театральної антропології (ISTA) працювали Ораціо Коста, Даріо Фо, Етьєн Декру, Жак Лекок, Жан-Луї Барро, Карло і Романо Коломбайоні, Ніколо Саварезе, Санджукта Паніграї, Єжі Гротовський, Хісайо Канце, Ришард Чесляк, Патріс Паві, Роберто Баччі, Мей Бао Ю, Фердинандо Тавіані, Азума.

З ним співпрацюють, до нього приїжджають театри Но, Кабукі, Бхаратанатіам, Чхау, Кіотян, Катакалі, Пекінська і Бейюнг опери, Ніхон Буйо, Дель Арте, Балінезійська танцювальна драма, Одіссі. В його ISTA зібрані йкращі інтелектуальні сили світу - режисери, актори, культурологи, драматурги, театрознавці, антропологи, психологи, психіатри, філософи, структуралісти.

Знання його та ерудиція в галузі театру унікальні. Унікальні ще й тому, що це - практичні знання. Він грав вистави в італійських селах, болівійських тюрмах, університетах, в амазонських джунглях серед аборигенів, які не носять навіть настегнової пов'язки, на найпрестижніших майданчиках найпрестижніших міжнародних фестивалів, перуанських селищах і т.п.

Його актори можуть грати все - від китайської опери до вуличного цирку. Він однаково вільно і впевнено почуває себе в усьому історичному і географічному просторі світового театру, в усіх його школах, жанрах і видах. І він віддає ці знання через книги, вистави, воркшопи, конференції. Віддає усім, хто хоче і зуміє взяти.

Коли, вже в Понтадеро, я спитав Гротовського: "Що таке для Вас Театр сьогодні?", він відповів: "Те, що робить Еуженіо Барба..."

Валерій Більченко.

Він відчуває, що опинився в темряві нерозуміння, дивлячись виступ, значення якого він не може повною мірою осягнути і манерою виконання якою він не може вповні насолодитись. Однак він має визнати, що ця порожнеча і має владу над ним, тримає в напруженні його увагу, заворожує його чимось, що передує його інтелектуальному розумінню.

Однак, ні завороженість, ані розуміння не можуть продовжуватись необмежений час одне без одного: завороженість скоро мине, у глядача зникне прагнення зрозуміти.

Західний глядач, який дивиться виступ східного актора чи танцюриста - це найбільш яскравий



Все - від пози до костюму, від виразу обличчя до динаміки тіла - робить свій внесок в посилення відчуття близькості виконавця: дервіш, який танцює.



Гелена Вейгель в головній ролі в "Матінці Кураж", яка була поставлена Бертольдом Брехтом та Еріхом Енгелем (1952).

приклад. Те саме відбувається тоді, коли потрапляєш у справжній театр. Але коли глядач у "своєму" театрі, все те, що він вже знає, питання, які він усвідомлює, які підказують йому, де чи як шукати відповіді - все це створює завісу, яка приховує існування первинної чаруючої сили.

Ми часто пояснюємо вплив виконавця ефектом "безпосередньої близькості". Але це не те, що існує незмінно в теперішній момент перед нами. Це постійна зміна, розвиток, який відбувається у нас на очах. Це тіло в повноті життя і впливу. Вир енергії, який визначає нашу буденну поведінку, змінює свій напрям. Несподіване напруження, непомітне для нас, визначає наш стан фізичної присутності, стає видимим, відчутним у діях виконавця.

Тіло, яке заповнює собою простір, - це розігрите, напружене тіло, але не в емоційному значенні і не в значенні чуттів. Відчуття та емоції - це тільки наслідок, як для виконавця, так і для глядача. Тіло, яке заповнює собою простір, - це перш за все тіло, яке випромінює енергію в науковому значенні цього слова: чинники, які визначають щоденну поведінку, інтенсифіковані та сприяють виділенню більшої кількості енергії. Ці чинники підпадають під дію закону інтенсифікації руху, далі відокремлюються, притягаються та відштовхуються одне від одного все з більшою та більшою силою в обмеженому та

розширеному просторі.

Поєднання.

Якщо опитати майстрів східної та західної театральної школи і порівняти їхні відповіді, не важко помітити, що, незважаючи на відмінність техніки, базові принципи залишаються одними й тими самими. Їх можна викласти у вигляді трьох положень, які характеризують дію:

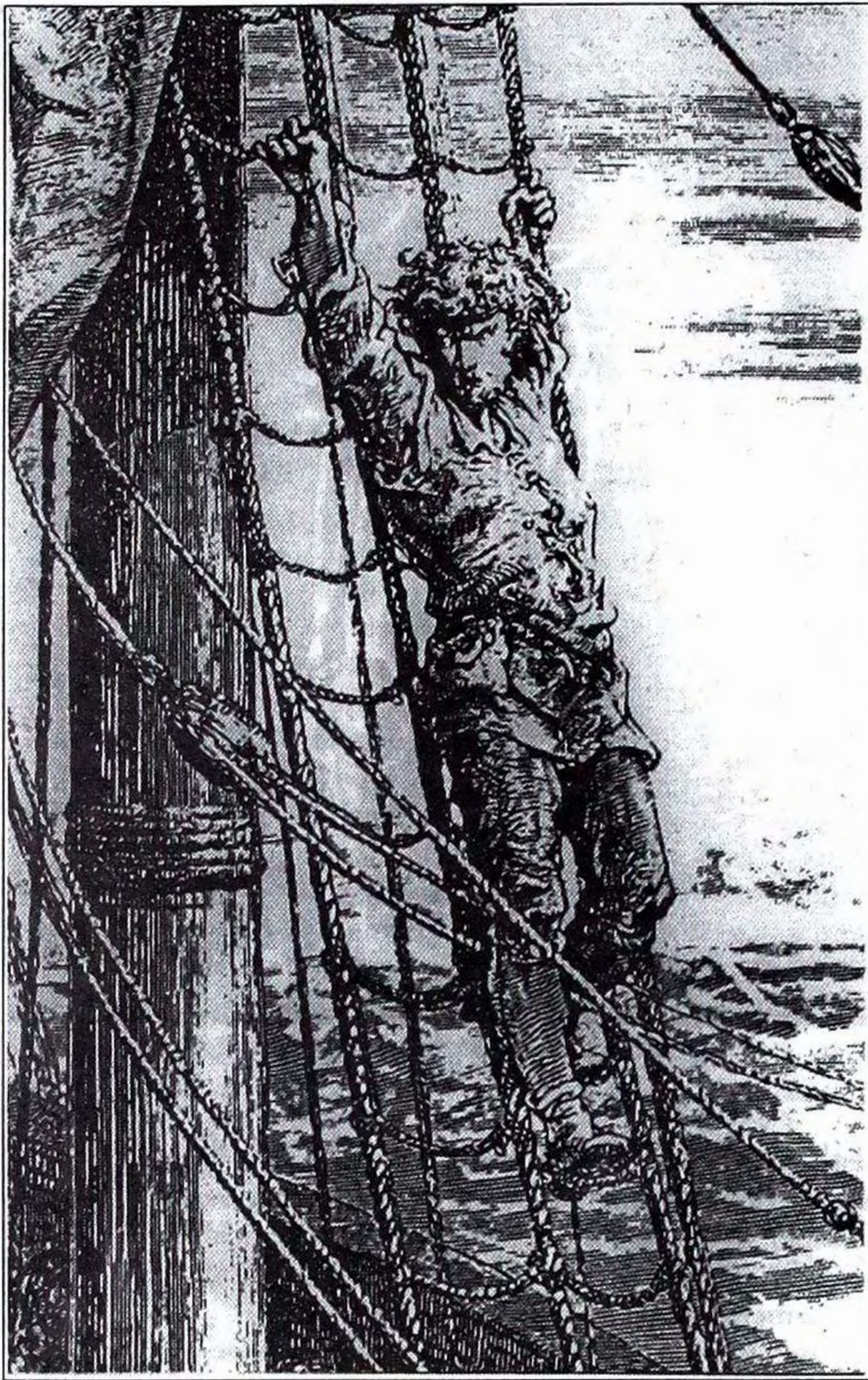
1. Зміна звичного буденного балансу в пошуку непостійного випадкового балансу, балансу з примхи.

2. Динамічна опозиція.

3. Використання принципу пов'язування того, що неможливо пов'язати.

Ці три принципи вимагають постійної роботи над тим, щоб звнсти до мінімуму та інтенсифікувати дії, типові для поводження у щоденному побуті. Якщо щоденне поводження базується на функціональності, на економії сил, на співвідношенні використаної енергії та отриманого результату, то поводження, яке виходить з рамок буденного, виконання актором будь-якої дії, якою б незначною вона не була, ґрунтується на викиді енергії в надлишку.

Це надзвичайно заворожуюче, але часом оманливо: можна подумати, що йдеться лише про "театр тіла", який швидше за все використовує



Вагнер. Летючий Голландець. Гравюра французького художника Гюстава Доре (1832-1883).

фізичну, а не ментальну дію. Але рух у просторі - це вияв руху думок, це рух напівоголеної думки. Аналогічно, думка - це також рух, а рух - це те, що змінюється, починається в одному місці, для того, щоб закінчитися в іншому, розвиваючись шляхом, який раптово змінює напрям. Актор може почати з фізичного чи з ментального, не важливо з чого саме, зважаючи на те, що в процесі переходу від одного до іншого буде відтворена єдність.

Оскільки можна рухатись ліниво, сіро, стандартно, то можна також сіро, ліниво, стандартно думати. Рухи виконавця можуть стати важкими та стереотипними так само, як і хід думок може бути блокований стереотипами, упередженнями та шаблонними питаннями. Акторка, яка грає на основі того, що вона вже знає, навіть не бажаючи того, занурює себе в застійну калюжу, використовуючи свою енергію весь час в одному і тому самому напрямі, не міняючи його. Вона далека від того, щоб змінювати напрям, ніби занурюючись у водоспад і раптово падаючи в безвість, чи поринаючи в глибокий спокій, який передуює несподіваному прориву водного потоку та новому падінню. Відповідно до цієї аналогії, думка - включаючи слова та образи, які її виражають, - може рухатись по річищу спокійному та одноманітному.

Працюють не тілом чи головою, працюють з енергією. Так само, як немає роботи голосу без фізичної дії, так немає фізичної дії, яка б не була ментальною. Якщо існує фізичне тренування, то має бути також і психічне тренування.

Важливо працювати на поєднанні фізичного та психічного берега річки творчого процесу. Взаємодія між цими двома берегами не просто має справу з полярністю, яка є частиною індивідуальності в момент, коли вона діє, синтезує, творить. Вона також пов'язує дві ще більш віддалені специфічно театральні полярності: полярність між актором і режисером і, як результат, полярність між актором-виконавцем і глядачем.

“Тіло, яке заповнює собою простір” викликає до життя протилежний йому і водночас доповнюючий образ: “думку, яка заповнює собою простір”. Але таке формулювання не повинно нав'язувати сприйняття цього як паранормального чи як альтернативного стану свідомості. Це швидше стосується рівня ремесла в акторській праці.

Будучи режисером, я спостерігав цей процес у собі самому та в своїх колегах. Тривала щоденна праця з метою фізичного тренування через кілька років викристалізувалася, трансформувалася у внутрішні форми енергії, яка може бути використана в процесі продумування чи створення драматичної дії, в процесі публічної промови чи в процесі письменницької творчості. Хоча існує і фізичний аспект: те, як актор рухається, змінює напрям, стрибає - його поводження фактично. Цей аспект має також передвиражальний рівень, який можна вважати аналогічним роботі виконавця перед втіленням образу. Ця робота має справу з енергією і передуює - логічно, якщо не хронологічно - реальному та безпосередньому художньому творенню.

Перипетії.

Перестрибування думок з однієї на іншу може бути визначено як перипетії, чи постійна змінюваність. Перипетія - це переплетення подій, які розвивають дію несподіваним чином, чи призводять до розв'язки, зовсім протилежної тому, з чого все починалось. Перипетія створюється шляхом негації: це відомо принаймні з часів Арістотеля.

Розвиток думки видно у перипетіях сюжету, в несподіваних змінах, які трапляються, коли розповідь переходить від однієї особи до іншої, від однієї точки зору до іншої. Проте в творчому театральному процесі несподівані зміни відбуваються не тільки в окремо взятій свідомості актора, а є роботою багатьох індивідумів, які почали з однієї і тої самої точки відліку.

Капітан Ван дер Декен був Летючим Голландцем. Його намаганнями обплисти навколо мису Доброї Надії він повстав проти Бога: він не піддався опору стихії шторму та долі, а наполегливо знову й знову продовжував спроби об'їхати мис, хоч би й до останнього дня свого життя. У відповідь він почув слова з небес, які були повторенням його власних слів, але тепер вони звучали прокляттям: “До останнього дня свого життя”.

Отже, зерно легенди кинуте в землю: капітан

залишається на морі і ніколи не вмирає. Корабель все пливе і пливе. Потім це зерно залишає свій первинний контекст і несподівано опиняється у зовсім іншому. Популістське уявлення накладає образ капітана та його вічних мандрів на образ Агасфера, Вічного Жида, людини, яка ніколи ніде не могла знайти собі місця.

Так легенда про Ван дер Декена змінюється. Тепер вона каже, що він був проклятий тому, що вів аморальне, атеїстичне життя: він віддав наказ підняти якір у святий день Страсної п'ятниці, в день, коли було розп'ято Ісуса Христа.

Чи: зникає образ капітана і його місце займає образ корабля. Корабель-привид з'являється несподівано: його бачать моряки, він чорний, його вітрила кольору крові, чи жовті, чи кольору веселки, чаруючі, такі, що змінюють колір десять разів на годину.

Напевно, Гейне був першим із тих, хто вплив новий мотив у сагу про Летючого Голландця і його Корабель-привид: час від часу Ван дер Декен припливав у місто, де шукав кохання. Його буде врятовано від долі, на яку він себе прирік, коли знайде жінку, яка буде віддана йому до смерті.

Влітку 1839 року Ріхард Вагнер їхав з Риги до Лондона. Його дружина Міна була разом з ним. Він знав легенду про Летючого Голландця, але посправжньому зрозумів він її лише тоді, коли корабель, на якому він плыв, потрапив у шторм біля Норвезьких рифів. Тоді моряки оповіли історію про Корабель-привид, який завжди з'являється перед загибеллю корабля. Багато годин пробувши в полоні шторму, їм нарешті пощастило кинути якір між високими скелями фіорда Сандвік за декілька миль від Арендаля.

Коли подорож закінчилась і Вагнер живий-здоровий прибув до Лондона, а потім поїхав до Парижа, він розповідав про шторм біля Норвезького узбережжя, кажучи, що вітер був лиховісний, демонічний, коли він завивав під час коротких проміжків послаблення шторму. Він оповідав, що бачив корабель, який з'явився в темряві й, вірогідно, це міг бути корабель Голландця.

Можливо, керуючись розповідями тих, хто любить анекдоти, що якимось у Сендвіку Вагнер, будучи гостем у будинку Норвезького капітана, зацікавився молодою дівчиною, яка прислужувала біля столу. Він чув, що її звать "jenta" (дівчина, служниця) і подумав, що це її справжнє ім'я. Пізніше він змінив її ім'я на Сента, ім'я, яке не вживається в Норвегії, або лише в Норвегії, вигаданій Вагнером для "Летючого Голландця".

Вагнер взяв тему кохання, яке врятувало Голландця, але перевернув її догори дном. Він прийняв версію Гейне, але в той же час зробив її значення негативним.

Сента справді любить Голландця і присягається бути йому до смерті відданою. Проте Голландець підслухав розмову між Сентою та Еріком (Сента також колись присягалась бути відданою Еріку до смерті). Але волею долі безповоротно пов'язана з Голландцем, Сента змушена зректись своєї обіцянки Еріку. Голандець вирішує повернутися в море: спасіння здається неможливим, неможливо знайти

жінку, яка б була відданою йому до смерті. Фактично, він рятує Сенту, а не навпаки: він боїться, що Сента зрадить його, як зрадила Еріка. А жінка, яка зрадить його, приречена на вічність. Тема прокляття, яке може бути знято за допомогою жінки, перетворюється в тему судженої долею приреченості, яка падає також на люблячу жінку.

Тому Голландець, аби врятувати жінку, яка мала визволити його, тікає світ за очі. Він рятується від того, що є, як він думає, несправжнім коханням, але насправді Сента віддана йому до смерті: і вмираючи, вона залишається вірною своїй обітниці. В цей момент корабель починає тонути і, коли сходить сонце, Сента і Голландець сходять на небо.

А згодом - нове перетлумачення: легенда трансформована Гейне і розвинута Вагнером шляхом створення ряду опозицій, переінакшена Стріндбергом. Він використовує весь потенціал енергії, сконденсованої в остаточних варіаціях Вагнера. Коли цей потенціал вивільнений, він повністю перетворює зміст легенди: центральною темою стає зрадливість, біль, якого завдає жінка чоловікові, який її кохає. Ця тема, до якої постійно повертається Стріндберг, актуально звучить завдяки сюжету, успадкованому від Вагнера.

Він також використовує його, одночасно заперечуючи, вивертаючи його: кожен сім років Голландець має зустрічати жінку і закохуватись у неї. Це умова його спасіння, але не через те, що жінка його врятує, а через її зрадливість. Тема кохання, яка вводиться як протилежний полюс до теми приреченості, вічних мандрів Голландця, перекинута в нову опозицію і накладається на тему подорожування по морю, яка стає його духовним еквівалентом. Справжня кара Голландця - постійно закохуватись. Кохання більше не визволяє його від покарання, як у Гейне та Вагнера, воно саме стає карою. Воно змінює і рятує навіть Корабель-привид, перетворюючи закляту в'язницю у хрест.

Згадаємо первісну легенду: Стріндберг, здається, ближче до неї, ніж його попередники, хоча одночасно і дуже від неї далекий. Найістотніший елемент легенди, не втрачаючи первинної цінності, поглиблюється: мука фізичних поневірянь вдвічі збільшується за рахунок духовних, а моряк, який уподібнюється до Вічного Жида, Фауста, Дон Жуана, знову стає самотнім моряком, якого в кожному порту кидає жінка.

Коли оглянути варіації на цю тему, виникає думка про віртуозність, про вишуканий артистизм. Але варіювання в легенді про Голландця не просто варіації: за кожним перетворенням відбувається зміна внутрішнього стану. Не важко помітити, що в перипетях відомої легенди думка проявляє свій стрибкоподібний характер. Важко бути таким податливим, щоб не заважати виявленню і численним змінам у напрямі розвитку думки на тлі нашої власної манери роздумування. (Продовження буде).

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.