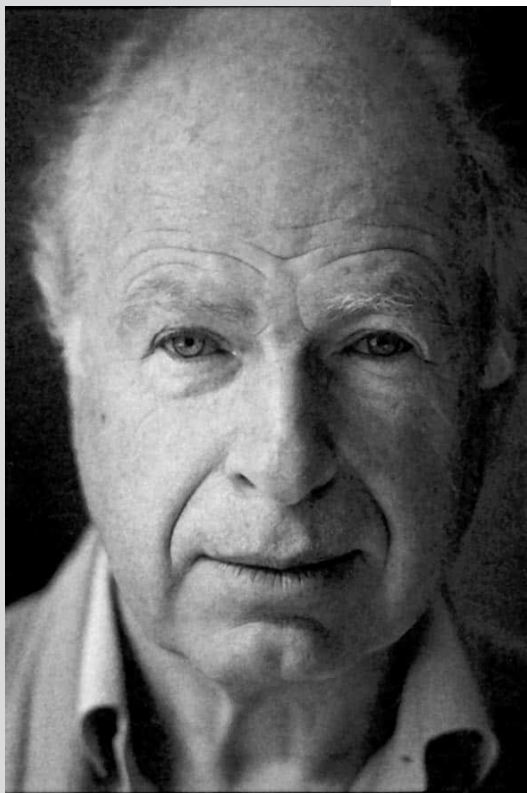


ПІТЕР БРУК

ЖОДНИХ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську
майстерність і театр

Підступність нудьги
Золота рибка
Жодних секретів



ПІТЕР БРУК

ЖОДНИХ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську
майстерність і театр

2005
Видавничий центр
ЛНУ імені Івана Франка

ББК Ш 334—05
П — 34
УДК 792. 02=161.2=03.111

Пітер Брук: Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Переклад з англ. — Львів: 2005.
— 136 с.

“Жодних секретів” — книжка англійського режисера, чия творчість широко відома в світі. У ній автор прискіплює розглядає сутність творчості актора та режисера, підносить на філософський рівень розуміння театру як соціально, культурне явище, аналізує власний досвід роботи над постановою “Бурі” В. Шекспіра.

Книжка корисна для акторів та режисерів театру, а також може бути використана як навчальний посібник зі спеціальності “Театральне мистецтво” для студентів-театрознавців, акторів, режисерів, культурологів.

Кафедра театрознавства та акторської майстерності
факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка

Переклад з англійської: Винницька Ярина
Матвієнко Олена

*Ідея видання, післямова
та наукова редакція:* Козак Богдан
Літературний редактор: Бічуя Ніна
Дизайн та верстка: Шкльода Інна

ISBN 966-613-271-0

© Брук Пітер
© ЛНУ імені Івана Франка, 2005
© Богдан Козак, післямова, 2005

FOR IRINA AND SIMON

Підступність нудьги виникла на основі запису виступів Пітера Брука під час занять, які він проводив у Парижі 9 і 10 березня 1991 р.

Золота рибка і Жодних секретів постали з доповідей Пітера Брука в Кіото (Японія), виголошених з нагоди вручення йому нагороди фундації Інаморі в листопаді 1991 р. .



ПІДСТУПНІСТЬ
НУДЬГИ

Якось, подорожуючи Англією з лекціями*, що лягли в основу моєї книжки *Порожній простір***, і стоячи на кафедрі в одному з університетів, я раптом усвідомив, що переді мною — велика чорна діра і десь ген там, у темряві, я ледве можу розрізнити якихось людей. Коли я заговорив, то відчув, що все сказане не тримається купи. Мене дедалі більше пригнічувала ця неспроможність пробитися до слухачів.

Ці люди видавалися мені покірними семінаристами, які завмерли в очікуванні слів мудрости, готові занотовувати все почуте, а я опинився в ролі навчителя, з авторитетом, що біжить поперед нього. На щастя, мені вистачило мужности зупинитися і запропонувати перейти в інше приміщення. Організатори кинулися на пошуки і врешті віднайшли якусь маленьку комірчку, надто вузьку і дуже незручну, проте дещо придатнішу для природного та повноцінного спілкування. Виголошуючи промову за цих нових обставин, я відразу відчув, як налагоджується новий

*1965 р. П. Брук читав лекції в ряді англійських університетів на тему *Театр сьогодні (тут і далі примітки редакції)*.

**Книжка *Порожній простір* вийшла у світ 1968 р.

зв'язок між мною і студентами. Я провадив розмову вільно, та й слухачі теж поводитися вільно. Питання, як і відповіді, виринали невимушено. Цей повчальний урок із приводу простору, отриманий того дня, став відправним пунктом експериментів, які ми розпочали багато років по тому в Парижі, у *Міжнародному Осередку Театральних Пошуків**.

Для того, щоб з'явилося щось якісне, спершу треба створити порожній простір. Саме простір сприяє народженню нового явища, оскільки все, що стосується змісту, значення, вираження, мови, музики, може існувати тільки за умови свіжого і нового досвіду. Однак нічого такого не відбудеться, якщо не буде чистого, незайманого простору, готового прийняти цей досвід.

Один винятково активний режисер із Південної Африки, який спричинився до виникнення руху *Чорний театр*, що охопив декілька міст країни, якось сказав мені: “Ми усі прочитали ваш *Порожній простір*, і це нам дуже стало у пригоді”. Мені було приємно, але й дивно водночас, оскільки значна частина матеріалу була написана до нашого знайомства з Африкою та й рясніла частими посиланнями на театри Лондона, Парижа, Нью-Йорка... Що ж такого корисного віднайшли вони для себе в цьому тексті?

**Міжнародний Осередок Театральних Пошуків* (CIRT) розпочав діяльність 1 листопада 1970 р., у 1974 р. реорганізований у *Міжнародний Осередок Театральної Творчості* (CIST).

Яким чудом відчули, що ця книжка і для них та-кож? Як це в'яжеться із завданням перенести театр в умови життя в Совето? Я запитав, а він відповів: “Перше речення!”

Приміром, я обираю порожній простір і на-зиваю це голою сценою. Людина перетинає запропонований простір, тоді як інша спостерігає за цим. Ось це і все, що мені потрібно, аби відбулася театральна дія.

Вони чомусь були переконані, що ідея створення театру за їхніх умов просто приречена на поразку, оскільки в Південній Африці не знайшлося жодного “театрального” приміщення. Вони думали, що справа не зрушиться з місця, якщо в них не буде театрального приміщення на тисячу місць, із завісою, лаштунками, освітленням, як ось у Парижі, Лондоні чи Нью-Йорку. І несподівано їм потрапляє до рук книжка, перше речення якої стверджує, що у них є все потрібне для того, щоб займатися театром.

На початку сімдесятих років ми розпочали експериментальну роботу поза межами того, що традиційно вважається “театром”. Перші три роки безліч разів грали на вулицях, у кафе, на прадавніх руїнах Персеполісу, в африканських селищах, в американських гаражах, по казармах, поміж бетонних лавок у міських парках... Так ми багато чого навчилися. Та найважливішим здобутком для акторів було те, що вони грали для глядачів, яких бачили перед собою, на відміну від тієї невидимої аудиторії, до якої вони звикли. Більшість із них працювала у великих традиційних театрах. Тому, коли вони опинилися посеред африканського селища віч-на-віч зі своїми

глядачами, де єдиним освітленням було сонце, яке огортало всіх своїм неупередженим промінням, то пережили неабияке потрясіння. Брюс Маєрс, один із акторів, якось сказав: “Десять років свого життя я провів у професійному театрі і ніколи не бачив людей, для яких грав. А тут раптом я їх бачу. Ще з рік тому я б запанікував через це відчуття оголеності. Забрали мій найміцніший щит. Який жах — бачити їхні обличчя, — думав би я”. Та до нього несподівано приходить розуміння, що зовсім навпаки — те, що він може бачити глядачів, надає нового значення його роботі. Ще одним аспектом порожнього простору є той факт, що цю порожнечу ви розділяєте з іншими — один простір на всіх.

У той час, коли я писав *Порожній простір*, серед шукачів *популярного театру* побутувала думка, що все, створене для народу, автоматично сповнене життєвої сили, на противагу *театрові елітарному*, позбавленому тієї сили. Окрім того, “елітарні” вважали себе привілейованими учасниками важливої інтелектуальної пригоди, що була такою несхожою на невиразний та обділений життям *комерційний театр*. Тим часом ті, хто працював над “великими класичними текстами”, були свято переконані, що “висока культура” вприскує у кров суспільства щось якісніше за низькопробний адреналін вульгарної комедії. Однак мій багаторічний досвід показав, що все не так просто і що відповідний простір — це місце перетину різноманітних потоків енергії, де зникають усі поділи на категорії.

Коли я розпочинав свою роботу в театрі, то й гадки не мав про якісь там категорії. На щастя, у ті часи Англія не знала, що таке театральні школи, учителі чи то приклади до наслідування. Німецький театр не брали взагалі до уваги, Станіславський був практично незнаний, Брехт був просто ім'ям, Арто не був навіть цим. Не існувало жодних теорій, тому люди, які займались театром, плавно ковзали від одного театру до іншого. Великі актори, граючи Шекспіра, одночасно працювали над фарсом чи музичною комедією. Публіка й критика довірливо йшли услід, не вважаючи це зрадою ні їм, ні ідеям мистецтва театру.

На початку п'ятдесятих років ми відвідали Москву з *Гамлетом**. Пол Скофілд виконував головну роль. Упродовж десятих років він був першим в Англії — найблискучіший та найдовершеніший актор свого покоління. Ми виступали в сталінській Росії, цілковито ізольованій від решти світу. Гадаю, ми були першими англійцями, які удостоїлись чести виступати там. Наш приїзд став знаменною подією, а Скофілда приймали як справжню знаменитість.

Після повернення до Англії ми ще якийсь час працювали разом, власне, в одній з п'єс Еліота; згодом узялися за Грехема Гріна. Врешті по завершенні нашого сезону Скофілду запропонували роль імпресаріо Кокні в одній музичній комедії, передвісниці великих рок-опер. Пол був дуже схвильований: "Як це чудово! Замість того, щоб говорити віршами у ще одній Шекспірівській п'єсі, я тепер зможу співати і танцювати. Ця витівка-п'єса називається *Експрессо Боно!*"

*Гастролі у Москві відбулися 1955 р. Виставу грали у МХАТ дванадцять разів.

Я сам йому радив погодитися на цю пропозицію. Врешті-решт, усі були задоволені, і п'єса мала великий успіх.

Ще коли шоу йшло в театрі, несподівано до Лондона прибула офіційна російська делегація з 20 -ти осіб, у складі якої були актори, режисери, театральні менеджери. Віддаючи данину тому гарному прийому, який нам улаштували в Москві, я поїхав зустрічати делегацію на летовище. Перше запитання, що прозвучало при зустрічі, стосувалося Скофілда. Що він зараз поробляє? Чи можна його побачити? “Без проблем”, — відповів я. Ми влаштували квитки для всієї делегації, і вони пішли на шоу.

Чомусь на той час серед росіян була популярна одна формула, за допомогою якої вони легко виходили з незручної ситуації, використовуючи одне-єдине слово — *цікаво*. Отож вони переглянули виставу, зустрілися зі Скофілдом і непереконливо сповістили, що їх це дуже зацікавило. Десь за рік ми отримуємо книгу спогадів про цю поїздку. Її автором був сам голова делегації, шекспірознавець із Московського університету. У книжці я натрапив на неякісне фото Скофілда в капелюсі набакир з *Експрессо* Боно і супровідний текст: “Ми всі сумуємо з приводу трагічної ситуації актора в капіталістичному суспільстві. Яке приниження для одного з найвидатніших акторів сучасності грати в якомусь дешевому шоу, аби прогдувати дружину і двійко дітей!”

Розповідаю я все це, щоб поділитися з вами однією фундаментальною ідеєю: у театрі не існує жодних категорій, єдино важлива річ тут — наявність життя — звідси треба починати, оскільки немає нічого фундаментальнішого за це. Театр — це життя.

Водночас не можна стверджувати, що різниці між життям і театром не існує. У 1968 р. ми мали змогу спостерігати за людьми, “смертельно втомленими театром”, які на весь голос заявляли: “Життя — це театр”, а отже, не треба жодного мистецтва, форми, структури... “Кожен із нас є актором, ми можемо робити все що завгодно і перед ким завгодно, і це все буде театром”.

Де тут криється помилка? Ось вам простенький приклад, який усе прояснить. Попросіть кого-небудь пройти з одного кінця кімнати в другий. Будь-хто спроможний на таке. Навіть незграба-ідіот. Потрібно просто пройтися. Виконавець не докладає жодних зусиль і не заслуговує на похвалу. А тепер попросіть його уявити, що він тримає в руках коштовну чашу, і потрібно обережно пройти так, щоб не розлити й краплі її вмісту. Тут знову ж таки будь-хто зможе напружити свою уяву і йти у більш-менш переконливий спосіб. Оскільки ваш доброволець докладав певні зусилля, то, можливо, він заслуговує на подяку і на винагороду в розмірі 5 пенні. Наступне завдання — попросіть його уявити, що під час ходи чаша вислизає у нього з рук і вщент розбивається, а увесь вміст виливається на землю. Ось тут починаються проблеми. Він буде намагатися щось зіграти, його тілом заволодіє штучна, убога аматорська гра і поставить свій штамп у нього на обличчі: “зіграно”, іншими словами, “вражаюче неправдиво”. Аби виконати цю, на перший погляд, просту дію, але так, щоб виглядало це однаково природно і просто, потрібно володіти усіма навиками високопрофесійного актора — ця ідея вимагає плоти й крові, а на додаток емоційної правдивості: вона повинна виходити за межі імітації, так,

щоб вигадане життя стало паралельним світом, який неможливо було б відрізнити від справжнього. Тепер ви розумієте, чому кіностудії добрим акторам платять неймовірні гонорари тільки за те, що вони дарують нам вірогідну версію буденного існування.

Ми приходимо до театру в пошуках справжнього життя, але якщо немає жодної різниці між життям поза театром і життям у театрі, тоді всі театральні поривання позбавлені будь-якого сенсу. Навіщо тоді цим займатися? Але якщо виходить з твердження, що життя в театрі краще проглядається, є зримішим та яскравішим, аніж поза сценою, то можна помітити, що ці дві реальності хоча й схожі, але суттєво різняться між собою.

Тепер настав час уточнити. Життя в театрі інтенсивніше, краще прочитується з причини його високої конденсації. Обмежений простір і спресований час утворюють конденсат.

У житті ми обмінюємося монотонними ланцюжками повторюваних слів, проте такий природний спосіб донесення інформації, щоб передати зміст того, що призначено передати, завжди забирає багато часу. Ось з чого потрібно починати — з буденного спілкування. І саме так розпочинається робота в театрі, коли актор народжує виставу через імпровізацію, через непомірно довгу балачку.

Компресія полягає в усуненні всього, що не є необхідним, і в підсиленні того, що залишилось. Можна замінити нейтральний прикметник сильним, при цьому не порушуючи відчуття спонтанності. Якщо вам вдасться зберегти це відчуття, тоді ви досягнули успіху — розмова, яка в житті двом особам коштуватиме трьох годин, на сцені триватиме три

хвилини. Ми можемо чітко простежити ці результати в лаконічних стилях Беккета, Пінтера чи Чехова.

Чеховський текст справляє враження такого, що записаний на плівку з буденного життя. Проте ви не знайдете там жодної фрази, яка не була б відшліфована, відглянцована, опрацьована надзвичай майстерно і талановито, з єдиною метою — створити враження, ніби актор говорить “так, як у житті”. Однак той, хто спробує розмовляти і поводитись на сцені як у житті, той не зможе зіграти Чехова. Актор і режисер повинні пройти той самий шлях, що й автор. А це означає — бути свідомим, що кожне слово має свою вагу. Навіть якщо воно виглядає цілком безневинно, це далеко не так. Суть криється у значенні слова, у тиші, що йому передує і за ним настає, у невластивій, незбагненній системі енергетичного взаємобміну між героями. Якщо комусь і вдасться вловити це, та ще до того ж віднайти мистецьку форму і приховати увесь цей процес від глядача, тоді він буде спроможний сказати без фальші ці прості слова, творячи ілюзію життя. Так, це буде життя, але життя в конденсованій формі, життя у більш стислому часі і просторі.

Шекспір заходить ще далі. На той час існувала думка, що вірш — форма опрєкраснення через поезію. Згодом, як реакція на це твердження, з'явилась ідея, що вірш — лише збагачена форма буденної балачки. Певна річ, вірш повинен звучати природно, але не побутово й не звикло. Щоб розібратись у цьому, ми повинні добре збагнути, навіщо той вірш узагалі існує і яку таку архіважливу функцію він покликаний виконувати. Правду кажучи, Шекспір, як практик театру, був змушений писати формою вірша, щоб

передати найглибше приховані психологічні, психічні, духовні порухи своїх героїв, але водночас не втратити їхньої земної реальності. Навряд чи можна досягнути більшого ущільнення.

А вся проблема полягає ось у чому — віднаходити, крок за кроком, пишучи твір чи граючи на сцені, іскорку, маленький вогник, який освітає і робить справжньою ущільнену, чисту мить. Тут самим ущільненням і конденсацією не обійтись. Завжди можна легко скоротити надто довгу, багатослівну п'єсу і врешті-решт отримати щось досить-таки занудне. Іскорка — у ній вся суть, а її не так уже часто можна зустріти. Тепер стає зрозуміло, наскільки загрозливо тендітною і вимогливою є театральна форма. Річ у тім, що ця манюсінька іскорка повинна виникнути й жити в кожній миті.

Проблема такого типу є актуальною тільки для акторів театру та кіно. У книжці можна собі дозволити невдалі абзаци. Але в театрі щомиті можна втратити глядача, якщо обрати невірний темп.

Якщо зараз я перестану говорити..., ми почуємо тишу... проте всі пильно стежать за мною. Якусь мить я триматиму вас як у стиснутій долоні, проте вже наступної миті ваш розум блукатиме десь далеко. Якщо тільки... якщо тільки що? Кожна наступна секунда вимагає надлюдських зусиль, щоб постійно підтримувати ваше зацікавлення, віднаходити новизну, неповторність, наповненість. Ось чому світ театру видав так мало шедеврів — на противагу іншим формам мистецтва. Оскільки постійно існує загроза, що ця іскорка життя кудись щезне, ми повинні чітко з'ясувати причини її частого зникнення. Отож необхідно докладно розглянути це явище.

Тут дуже важливо неупередженим оком глянути як на класичний, так і на комерційний театр, на актора, який має проби місяцями, і на такого, що готовий до виходу вже за кілька днів, порівняти, чого можна досягнути, коли в когось купа грошей, і коли їх майже немає — інакше кажучи, подивитись на акторське мистецтво за різних умов.

Я хотів би порівняти те, що відбувається на традиційній сцені з декораціями та освітленням, і що може трапитися десь на вулиці, коли немає прожекторів та театральної завіси, щоб продемонструвати, що феномен живого театру не залежить від зовнішніх умов. Можна завітати до традиційного театру і переглянути банальну п'єску з посереднім сюжетом, яка проте користується шаленим успіхом і приносить великі прибутки, і таки віднайти в ній іскорку значно яскравішу, аніж у роботах артистів, вихованих на Брехті чи Арто, які, працюючи з добрим текстом, видають на суд виставу, гідну шани, але цілковито позбавлену принадности й чару. Потрапивши на таку виставу, ви проведете жахливий вечір, споглядаючи витвір, який містить у собі все, окрім життя. Тут важливо навчитися оцінювати такі речі чітко, стримано й безжально, особливо якщо прагнеш уникнути впливу снобізму так званих мистецьких критеріїв.

Саме тому я наголошую, що ставити великих авторів, як, наприклад, Шекспіра, чи великі опери — річ украй небезпечна. Культурна вартість цих творів може проявитись найкраще або ж найгірше. Чим достойніший твір, тим більший жах тебе охоплює, коли виконання та інтерпретація не сягають їхнього рівня.

Тим, хто довго мучився і шукав способу, у який би донести серйозний твір до байдужого глядача, важ-

ко з цим погодитися. Як правило, ми змушені ставати на захист таких спроб, а в результаті нас чекає розчарування, тому що публіка (хоть би в якій країні ви перебували) завжди ігнорує таку роботу, а надає перевагу творам, що, на вашу думку, є далеко не вищої проби. Якщо приглянутися уважніше, можна помітити недоліки. Великий твір, шедевр подається на стіл глядачеві, але цій страві бракує одного-єдиного складника, який, власне, підкорив би публіку — нестримної присутності життя, яка й повертає нас знову до порожнього простору.

Якщо ви й далі вперто вірите в те, що театр починається зі сцени, декорацій, світла, крісел у партері, знайте: ви на хибному шляху. Цілком можливо, що для того, аби зняти фільм, вам знадобляться камера, плівка, все причадалля, щоб її проявити. Але для того, щоб займатися театром, вам необхідна тільки одна-єдина річ — людина. Це зовсім не значить, що все інше неважливе, проте цим іншим ви не повинні надто перейматися.

Колись я висунув таку думку, що театр починається там, де зустрічаються двоє людей. Одна людина підводиться з крісла, а друга за цим спостерігає — ось вам і початок. Якщо потрібне продовження, залучіть третю особу, щоб відбулася зустріч. Потім життя бере своє, і дорога відкрита — проте тут слід пам'ятати про три суттєві моменти.

Розглянемо для прикладу репетицію двох акторів, коли немає глядачів: на них чатує велика спокуса — думати, начебто існує лише те, що відбувається між ними двома. Вони можуть потрапити в полон задоволення від цього двостороннього зв'язку, цілковито забуваючи, що займаються вони всією

цією справою заради тристороннього обміну. Надмірне захоплення репетиціями може закінчитися втратою тієї унікальної складової, яку додає цей третій елемент. Тієї миті, коли відчуваємо, що хтось за нами спостерігає, весь репетиційний простір видозмінюється.

У нашій роботі ми часто використовуємо килим як репетиційну зону заради однієї мети — поза килимом актор живе звичайним життям, він може робити, що йому заманеться — витратити намарне свою енергію, робити рухи, які нічого особливого не виражають, чухатися, спати ... Але як тільки він опиняється на килимі, він просто зобов'язаний чітко усвідомлювати свої наміри, бути пробудженим і особливо живим з однієї простої причини — на нього дивиться глядач.

Я спробував провести перед аудиторією такий експеримент: попросив двох випадково вибраних осіб вийти насередину і сказати один одному “Привіт!” Опісля я запитав глядачів, чи цей момент був гідний уваги, такий, щоб його пам'ятати? Звичайно, що ні.

Далі я запитав: чи можемо ми сказати, нібито ці п'ять секунд були сповнені такої чистоти, такої якості, відзначалися такою вишуканістю та витонченістю в кожній своїй миттєвості, що стали незабутніми? Чи можете ви запрягнути, що ця ситуація залишиться у вашій пам'яті до кінця вашого життя? Якщо ви скажете “так” і водночас назвете ситуацію “досить природною”, лише тоді ви можете вважати, що побачили театральне дійство. Отже, чого

ж бракувало? Це і є головна проблема. Що потрібно, аби звичайне перетворити на унікальне?

У театрі *Но* акторові достатньо п'ятьох хвилин, щоб дійти до середини сцени. Дивна річ: чому, коли таку дію виконує “не актор”, це нас не цікавить, однак коли те саме робить “справжній актор”, навіть у дві тисячі разів повільніше, ми захоплюємося ним? Чому, спостерігаючи за ним, ми будемо зворушені, зачаровані? Ба більше, чому хода видатного вчителя *Но* для нас цікавіша, ніж хода актора цього ж театру — не такого видатного, але з двадцятип'ятилітнім стажем? У чому полягає різниця?

Ми говоримо про найпростіший рух — ходу, однак існує засаднича різниця між тим, що перетворює його на інтенсивне життя, і тим, що є банальністю. Будь-яка деталь руху слугуватиме нашій меті. Розглянувши під мікроскопом своєї уваги кожну деталь руху, ми б побачили, що увесь цей процес веде до конкретної мети.

“Око глядача” — найперше, що може допомогти. Коли ти відчуваєш цей прискіпливий погляд як “справжнє очікування”, що не дозволяє партачити й розслабитись, а вимагає постійної готовності, тоді ти розумієш, що функція глядацької зали аж ніяк не пасивна. Глядачам не треба втручатися чи проявляти себе. Вони є усталеним учасником дійства завдяки своїй свідомій присутності. Цю присутність слід сприймати як позитивний виклик, як магніт, що створює навколо себе активне поле. У театрі найбільшим ворогом є приблизність, брак точности.

Повсякденне життя містить у собі цю приблизність. Розглянемо три приклади. Приміром, коли ми складаємо екзамен чи розмовляємо з розумною люди-

ною, то намагаємось бути конкретними у поглядах і висловаюваннях, але поза нашою волею тіло залишається байдужим та млявим. Зате поруч із людиною, яка страждає, ми не будемо байдужими у своїх почуттях, будемо сердечними та уважними, але думки наші водночас кружлятимуть десь далеко і тіло наше зостанеться пасивним. І третій випадок: коли ми за кермом автомобіля, то все наше тіло активне, проте в голові можуть кружляти пустопорожні думки.

Якщо актор прагне бути досконалим — правдивим, розумним, емоційним, із збалансованим, органічним тілом, то три елементи — думки, емоції і тіло мусять перебувати в ідеальній гармонії. Тільки тоді, хай навіть упродовж короткого проміжку часу, він буде на сцені виразнішим і більш значущим, аніж коли сидить, скажімо, у себе вдома.

У нашому першому експерименті — “людина рухається у просторі й зустрічає іншу людину, а тим часом ще одна людина це спостерігає” — є потенціал, який може бути реалізованим, а може і не бути. Розглянемо це в акторській термінології. Спершу потрібно дуже докладно проаналізувати, які елементи створюють цей загадковий рух життя, а які заважають його прояву. Головний елемент — тіло. Тіла людей усіх рас на нашій планеті є більш-менш однаковими; існує декілька відмінностей у розмірах і кольорі, але ж голова завжди розміщена над плечима, ніс, очі, рот, живіт і ноги — на тих самих місцях. Інструмент тіла той самий у всьому світі, а стиль і культурний вплив — те, що нас відрізняє.

У японських дітей тіло розвинене більше, ніж у тих, що народилися на Заході. Починаючи з двох років, дитина в Японії вчиться сидіти в ідеально зба-

лансований спосіб; від двох до трьох років засвоює етикет поклонів, що є чудовою вправою для тіла. У готелях в Токіо дуже привабливі молоді дівчата стоять цілий день перед ліфтами і вклоняються щоразу, коли двері відчиняються чи зачиняються. Можете бути абсолютно певні: якщо одного дня режисер запросив би котрусь із них грати в театрі, тіло вона б мала добре розвинене.

На Заході до малої кількості людей з добре розвиненим і активним тілом належать диригенти оркестру. Усе своє життя диригент виконує рухи, що починаються із згинання торса, не вважаючи це фізичними вправами. Як і в японців, у нього повинні бути сильні м'язи живота, щоб інші частини тіла в експресії мали добру опору. Мова не йде про рухи, які виконує акробат чи гімнаст, бо їхні рухи вимагають фізичної напруги, — йдеться про єдність емоцій і чіткості думки, які виявляє тіло диригента. Він потребує цієї чіткості думки, щоб стежити за кожною деталлю партитури, а його почуття тим часом надають характеру музиці. Тіло диригента, яке перебуває в постійному русі, — це інструмент, через який здійснюється комунікація з музикантами. Таким чином, навіть диригенти похилого віку мають гнучкі тіла, хоча ніколи не виконували танцю молодого африканського воїна чи поклонів японців.

Один видатний англійський диригент початку століття сказав: “На континенті диригенти краще підготовані, бо при зустрічі з дамами вони нахиляються, щоб поцілувати їм руку”. Він радив диригентам-початківцям уклонятись, цілуючи руки дамам.

Коли я відвів свою доньку, якій минуло тоді три чи чотири роки, на танці, я був наляканий ви-

глядом дитячих тіл. Я бачив дітей її віку — вони вже були негнучкі, вони не відчували ритму. Ритм — це не особливий дар. Ритм притаманний усім доти, доки його не блокують, і коли тобі три роки, ти маєш рухатись природно. Але сьогодні діти годинами нерухомо сидять перед телевізором, потім ідуть на танці з тілами, що вже стали негнучкими. Тіло як інструмент у період дитинства в нас не розвинений так добре, як у людей на Сході. Отже, актор із Заходу повинен усвідомлювати необхідність компенсувати цю ваду.

Це не означає, що актор мусить тренуватись як танцівник. Акторові треба мати тіло, що віддзеркалює його характер, а тіло танцівника повинно бути нейтральним. Танцівники — я маю на увазі традиційний балет, класичні танці — повинні вміти виконувати вказівки хореографа до певної міри в анонімний спосіб. Для актора ж усе зовсім по-іншому; для нього дуже важливе фізичне усвідомлення й виявлення характерів як відтворення об'єктивного образу світу: маленькі й товсті, високі й худі, такі, що рухаються швидко, і такі, що рухаються повільно. Це необхідно, оскільки ми відтворюємо й показуємо життя, життя зовнішнє і внутрішнє в його нерозривній єдності. Щоб виявити зовнішнє життя, нам треба внутрішньо чітко побачити той чи інший характер, адже кожен із нас є певним типом чоловіка чи жінки. Важливо, щоб те грубе й незграбне тіло і те молоде й рухливе були однаково здатними до швидкої зміни, і саме в цьому полягає спорідненість з акторами східного театру.

Наші актори виконують акробатичні вправи, щоб розвинути свою чутливість, а не задля вдосконалення акробатичної майстерності. Актор, який ніколи не виконує жодних фізичних вправ, — це

“актор від плечей і вище” (тобто лише голова). Цього, може, й достатньо для кіно, але аж ніяк не для театру. Дуже легко оволодіти мовою, обличчям, пальцями, але що не дароване природою і що має бути розвинене важкою працею, то це чутливість усього тіла — спини, ніг. Чутливість для актора — це постійний контакт із власним тілом. Виконуючи рух, він відчуває кожен м’яз.

У *Магабгараті* ми ставили дуже небезпечну сцену. Дія відбувалася в темряві. Усі несли палаючі смолоскипи. Іскри й краплі киплячої олії могли легко підпалити шалі, що спадали з тонких шовкових костюмів. Ризик викликав у нас почуття страху, тому ми часто виконували вправи із смолоскипами, щоб навчитися відчувати порухи полум’я. Маючи добрий вишкіл, японський актор Йоші Оіда від початку тренувань робив усе майстерно. Який би рух він не виконував, він достеменно знав, де зараз його ноги, руки, очі, голова... Він нічого не робив випадково. Проте коли ми зупинимо нашого європейського середньостатистичного актора під час руху і попросимо з точністю до сантиметра сказати, де цієї миті його нога чи рука, йому напевно буде важко це зробити. В Африці чи на Сході, де дитячі тіла не обтяжені міським життям і де живі традиції день за днем змушують їх правильно сидіти, вклонятись, клякати, стримано ступати, нерухомо, насторожено стояти, — їм змалку властиве те, що ми повинні здобути з часом, постійно тренуючись. І це для нас цілком доступно, адже структура наших тіл є подібною.

Нетреноване тіло можна порівняти з ненастроєним інструментом, звучання якого прикре й негармонійне, сповнене какофонії, неприємної для вуха.

Зайва напруженість і погані звички зникають, коли інструмент актора — його тіло добре натреноване. Він готовий тепер розкрити себе перед безмежними можливостями порожнечі. Але не все так легко: перед цією незнайомою пусткою виникає природний страх. Навіть багаторічний досвід не рятує: щоразу, коли розпочинаєш — коли виходиш на килим, — знову з'являється цей страх порожнечі, що наповнює тебе і простір довкола. Ти одразу намагаєшся заповнити цю пустоту, щоб утекти від страху, щось сказавши чи зробивши. Потрібна неабияка впевненість, щоби всидіти нерухомо та мовчки. Значна частина наших надмірних та непотрібних маніфестацій виникає від страху, ніби відсутність наших заяв про себе означатиме неприсутність нас самих. Це жахлива проблема повсякденности, де нервові, надміру збуджені люди можуть вивести нас із рівноваги. Натомість у театрі, де вся енергія мусить бути спрямована на досягнення однієї мети, дуже важливо розуміти, що насправді можна бути “там”, але, як на перший погляд, “нічого не робити”. Для кожного актора важливо усвідомити та розпізнати ті перешкоди, які в такому випадку є природними й законними. Якби ми запитали японського актора про його гру, то він би визнав, що вже стикався з цими труднощами і переступив через них. Він грає добре не тому, що вибудував раціонально свою поведінку, а тому, що осягнув стан безпечности перед простором.

В одному бенгальському селі я бачив вражаючу церемонію, що називається Чауу. Учасники її, мешканці села, розігрують битву, просуваючись уперед дрібними стрибками. Стрибаючи, вони цілеспрямовано дивляться вперед, і в їхньому погляді є не-

вимовна сила і цілеспрямованість. Я спитав їхнього вчителя: “Що вони роблять? На чому вони концентрують свою увагу, що їхній погляд став такий проникливий?” Він відповів: “Це дуже легко. Я кажу їм ні про що не думати, лише дивитись уперед широко розплющеними очима”. Я зрозумів, що вони не досягли б такої сили погляду, якби зосереджувались на своїх відчуттях чи заповнювали простір думками. Дуже важко усвідомити щось подібне людині із західним свідоглядом, яка впродовж століть визнавала розум та “ідеї” за своїх верховних богів. Лише переживши такий стан, можна його зрозуміти. Це трапляється у театрі, де ми можемо “покуштувати” абсолютну реальність надзвичайної присутності пороженчі, порінюючи її з тим жалюгідним безладом, який панує в голові, переповненій думками.

Що це за елементи, що втручаються у внутрішній простір? Одним із них є надмірна розсудливість. Для чого все готувати наперед? Адже майже завжди доводиться долати страх викриття. Колись я знав таких акторів, які воліли отримати від режисера всі вказівки першого ж репетиційного дня — і щоб надалі їх залишили в спокої. Це був для них справжній рай, і якби у вас виникло бажання поправити щось за два тижні до прем'єри, то це б їх засмутило. Я не міг більше працювати з такими акторами, оскільки я люблю все змінювати, інколи навіть у день вистави. Я надаю перевагу роботі з акторами, які радо залишають простір для змін. Але трапляється, навіть і серед них дехто каже перелякано: “Ні, вже надто пізно, я не можу нічого змінити”. Вони переконані, що коли вже вибудували певну структуру, то, змінивши її, залишаться ні з чим, загубляться.

У таких випадках марно говорити: “Не хвилюйтесь”, бо це ще більше лякатиме їх. Простіше показати, що вони не мають рації. Тільки завдяки скрупульозним постійним репетиціям та сценічному досвіду ви зможете переконати акторів, що лише тоді, коли вони готові ризикувати, справжнє натхнення заповнює простір.

Таким чином, ми наблизилися до розгляду проблеми актора як митця. Хтось скаже, що справжній митець завжди готовий на будь-які жертви заради натхнення. Посередній митець не любить ризику, саме тому він є посередній. Усе звичне, усе посереднє пов’язане зі страхом. Пересічний актор ставить тавро на свою роботу, намагаючись захистити самого себе. Щоб захиститися, ми “будуємо” і ми “тавруємо”. Щоб розкритися, нам треба розбити стіни.

Питання це дуже глибоке. Те, що ми називаємо “творити характер”, насправді є лицемірством. Потрібно знайти зовсім інший підхід. Скажімо, творчий підхід — це придумування серій тимчасових замін, і якщо навіть одного дня ми віднайдемо характер, то мусимо усвідомити — це не надовго. Сьогодні це начебто найкраще, що ми здатні зробити, проте слід розуміти, що справжня форма ще не відкрита. Справжня форма з’являється тільки останньої миті, а інколи й ще пізніше. Це народження. Справжня форма не схожа на конструкцію будівлі, де кожна дія — наступний крок до мети. Навпаки, справжній процес конструювання передбачає також і руйнацію. Це означає прийняти страх. Будь-який вид руйнування

створює небезпечний простір, у якому набагато менше точок опору і милиць.

Навіть коли ми досягаємо моменту істинної творчості через імпровізацію під час репетиції чи виступу, однаково на нас чигає небезпека розмивання меж або руйнації знайденої вже форми.

Розглянемо це на прикладі реакції глядачів. Якщо під час імпровізованого виступу ви відчуваєте присутність публіки (а ви мусите її відчувати, бо інакше ваша робота не має сенсу), яка сміється, вас раптово може відкинути в той бік, куди б ви, може, й не повернули, якби не цей сміх. Ви прагнете дати втіху, й сміх підтверджує ваш успіх, і ви чимраз більше й більше зосереджуєтесь на тому, щоб викликати новий, свіжий вибух сміху, і це триває доти, доки ваш зв'язок з правдою, реальністю і натхненням безслідно не розчиняється у веселоощах. Важливо знати про це наосліп не втрапити у пастку. Так само, знаючи причину своїх страхів, ви можете створити систему захисту. Треба осмислювати і випробовувати все, що дає безпеку. “Механічний актор” завжди робитиме одне й те саме, і його зв'язок із партнерами не буде ані чутливим, ані витонченим. Коли він дивиться на інших акторів чи слухає їх, то це ілюзорність, насправді він удає. Він ховається у свою “механічну” оболонку, бо вона дарує йому безпеку.

Так само й режисер. Велика спокуса для нього — приготувати план побудови вистави ще до першої репетиції. Це цілком нормально, я й сам так чиню. Я роблю тисячі ескізів декорацій та мізансцен. Але це звичайні справи, я розумію, що жодної з них завтра не трактуватиму поважно. Та якби я попросив акторів застосувати мої заготовки, зроблені три

дні чи три місяці тому, я б знищив усе, що прийде, виникне в часі репетиції. Нам потрібно готуватись, щоб потім відмовитись від зробленого, будувати, щоб опісля зруйнувати...

Головне правило — все до останнього моменту залишається у підготовчій фазі, отож, треба ризикувати, пам'ятаючи, що не існує остаточних вирішень.

Одним із обов'язкових і неминучих аспектів порожнього простору є відсутність декорацій. Це не означає, що так краще, не мені судити, я просто підкреслюю очевидне — у порожньому просторі не може бути ніяких декорацій. Декорації заповнюють простір, і він уже не порожній, і думки глядачів уже “умебльовані”. Порожня сцена не розповідає історій, отже, увага й хід думок глядача вільні.

Коли за таких умов двоє людей рухаються в просторі й одна людина звертається до іншої: “Привіт! Містере іїГВЦФЕ, я гадаю...”, то цих слів буде достатньо, щоб викликати в уяві образи Африки, пальм та ін. Але якщо, приміром, сказати: “Привіт ...де тут метро?” — глядач уявив би зовсім іншу картину, це могла б бути вулиця в Парижі. Але якщо хтось питає: “Де тут метро?”, а інший відповідає: “Метро? Тут? Посеред Африки?” — відкриваються нові можливості, і образ Парижа, що виріс у нашій уяві, помаленьку зникне. Є два варіанти — ми в джунглях і один персонаж божевільний, або ж ми стоїмо на вулиці в Парижі і персонаж галюцинує. Відсутність декорацій — це передумова свободи уяви.

Якщо ми поставимо поряд двох людей у порожньому просторі, то кожна деталь впадатиме у вічі. Як на мене, у цьому полягає найбільша різниця між театром і кіно. Завдяки реалістичній властивості притаманній кіно, людина завжди там постає в реальному середовищі. Щоправда були спроби зняти фільми з абстрактним оточенням, без декорацій, з білим тлом, проте це рідко коли вдавалось, от хіба в картині *Одержимість Жанни Дарк**. Якщо ми розглянемо тисячі чудових фільмів, то зрозуміємо, що сила кіно полягає у фотографуванні, а фотографування означає, що реальний світ існує в реальному просторі. Кіно не може обминати увагою суспільного оточення, в якому воно діє. Кіно демонструє повсякденний реалізм, у якому живе актор, — живе в тому самому світі, що й камера. У театрі ми можемо уявити актора у власному буденному вбранні, який одягає білу лижну шапочку на голову — і вже зрозуміло, що він грає роль папи. Достатньо одного слова, аби викликати образ Ватикану. В кіно це неможливо. Оповідь у кіно потребуватиме особливих пояснень, скажімо, що дія відбувається у психіатричній лікарні, де пацієнт у білій шапочці має галюцинації, пов'язані з церквою, без яких образ не матиме сенсу. У театрі уява заповнює простір, тим часом кіноекран відображає результат і вимагає, щоб усе в кадрі було логічно і гармонійно пов'язаним.

Порожнеча в театрі дозволяє уяві заповнювати проміжки. Парадоксально, але чим менше конкретності, тим краще працює уява, бо уява — це м'яз, який розвивається через гру.

*Фільм Карла Дреєра (1889-1968), данського кінорежисера, сценариста.

Що ми маємо на увазі, говорячи про “співучасть” глядача? У шістдесяті роки ми мріяли про активного глядача. Ми наївно гадали, що участь слід демонструвати кожним своїм рухом — вистрибнути на сцену, бігати довкола і бути частиною акторської групи. Справді, усе це можливе, і така “ситуація” інколи може виявитися досить цікавою, але “участь” — це щось зовсім інше. Суть її полягає в тому, що ми стаємо співучасниками дії і сприймаємо пляшку як нахилену пізанську вежу чи ракету, що летить на місяць. Уява дуже радо зіграє в цю гру за умови, що актор буде в порожньому просторі. Якщо за ним є хоч якась деталь декорації, що зображає “космічний корабель” чи “хмародер” у Мангеттені, то кінематографічна правдоподібність відразу перемагає, і ми опиняємось у замкненому просторі, обмежені доквіллям.

У порожньому просторі ми можемо припустити, що пляшка — це ракета, яка понесе нас на зустріч із реальною людиною з планети Венера. За секунду вона може змінитись і в просторі, і в часі. Акторові досить спитати: “Скільки століть я пробув тут?”, і ми робимо величезний стрибок уперед. Упродовж декількох секунд із мінімальною кількістю слів актор може побувати на планеті Венера, потім у супермаркеті, подорожувати вперед і назад у часі, оповістити про це, знову злетіти в ракеті і т.д. Це все можливо, якщо ми перебуваємо у порожньому просторі. Всі обмеження прийнятні, якщо нема тиску незмінних і строгих форм.

Експерименти, що стосуються цієї теми, ми розпочали в сімдесятих роках, назвавши їх *Вистава на килимі*. Під час наших подорожей до Африки та

інших частин світу все, що ми брали з собою, — то це невеликий килим, він окреслював площу, на якій ми працювали. Саме так ми зрозуміли технічні основи Шекспірівського театру. Ми побачили, що найкращий шлях до вивчення Шекспіра полягає не в дослідженні й реконструкціях Єлизаветинського театру. Треба просто імпровізувати на килимі. Ми усвідомили, що цілком можливо розпочати сцену стоячи, закінчити її сидячи і, підвівшись, знову опинитися в іншій країні, в інший час і водночас не втратити темпу гри. У Шекспіра є такі сцени, де двоє людей діють у замкненому просторі — і раптово опиняються назовні без жодної відчутної паузи. Одна частина сцени відбувається у приміщенні, наступна на вулиці, без жодної вказівки в тексті, що сталася зміна.

Деякі шекспірознавці присвятили томи цій проблемі, йшлося саме про те, як Шекспір використовує “подвійний час.” Вони запитують: як же це так, що цей видатний письменник не помітив своєї помилки, коли спершу він говорить у тексті, що дія тривала три роки, потім — нібито півтора року, а насправді все це триває рівно дві хвилини. Тільки недбальством можна пояснити те, що в першому реченні тексту написано, ніби ми перебуваємо в будинку, а вже в наступному читаємо фразу: “Погляньте на це чудове дерево”, тобто цілком зрозуміло, що ми потрапили до лісу. Отож очевидно, що дія в п’єсах Шекспіра відбувається в конкретно визначених місцях, але не в конкретно визначеному часі.

Коли акцент зроблено на людських стосунках, нас не зв’язує єдність місця та єдність часу. Нашу увагу привертають взаємини між людьми; соціального контексту, завжди присутнього в житті, не показано,

але він виникає у зіставленні з іншими персонажами. Якщо об'єктом дії є стосунки між багатою жінкою і злодієм, то ані декорація, ні реквізит не розкривають цього зв'язку, тільки сама оповідь, сама дія. Він злодій, вона багачка. Раптово приходить суддя. Людські стосунки між жінкою, злодієм і суддею — лише це має сенс. Контекст, тло створюється вільно, динамічно, як наслідок взаємодії персонажів. Уся “гра” між ними, включаючи сам текст і політичний та соціальний підтекст, буде безпосереднім вираженням прихованої напруги.

Якби ми потрапили в реалістичне довкілля з вікном, через яке злодій має залізити, сейфом, який він має відкрити, дверима, які багата жінка має відчинити, ...то кіно було б набагато доречнішим! Коли ми імітуємо звичайне життя, ритм його буде позначений в'ялістю нашої щоденної діяльності, і саме тут за роботу береться монтувальник фільму, який відтинає своїми ножицями все нецікаве. Кінорежисер має перевагу, яку театральний режисер здобуде тільки тоді, коли вилучить реалістичне тло й повернеться до відкритої сцени. Тоді досягнемо *театральності*, знову повернемо театр до життя. Вернемось до початку: для того, щоб існувала різниця між театром і не-театром, між справжнім життям і життям театральним, необхідна компресія часу, невіддільна від інтенсифікації енергії. Саме це створює потужний зв'язок із глядачем. Саме тому в більшості сільських і народних театрів музика відіграє основну роль, генеруючи енергетичний рівень вистави.

Музика розпочинається з удару. Найпростіший ритм чи удари — це вже напруга дії і загострення цікавості. Потім вступають нові й нові інструменти,

і у зв'язку з дією виконують дедалі складнішу роль. Я мушу наголосити на цьому. Музика в театрі існує лише у зв'язку зі сценічною дією. Питання стилістики, що належать до основних тенденцій, розвитку музики від однієї композиторської школи до іншої впродовж століть, — усе це не стосується театру. Такі речі дуже легко зрозуміти музикантам, якщо вони зацікавлені у творчому зростанні актора. Але композитори сприймають це дуже важко. Я не критикую композиторів, я тільки пояснюю, оскільки багаторічний досвід переконав мене, що найкращу музику творять музиканти, які беруть постійну участь у діяльності трупи. Звичайно, композитор може зробити величезний внесок, але тільки коли він усвідомлює, що його музика повинна стати частиною унікальної мови вистави, і не намагається привертати до себе уваги глядачів своєю власною мовою.

Театр — одна з найскладніших ділянок мистецтва. Тут необхідно досягти гармонійної триєдності. Йдеться про зв'язок актора з його внутрішнім життям, партнерами і публікою.

Насамперед актор повинен мати глибокі і потаємні зв'язки з внутрішнім джерелом змісту своєї роботи. Видатні оповідачі, яких я зустрів у чайних в Афганістані й Ірані, переповідали стародавні міфи з великою радістю, але, окрім цього, ще й з внутрішньою серйозністю. Вони весь час були відкриті слухачам не для того, щоб сподобатися їм, а щоб поділитись неповторністю священних текстів. В Індії ті, що оповідають у храмах *Магабхарату*, ніколи не

втрачають відчуття величі міту, який вони викликають до життя. Вони немов одночасно вслухаються у самих себе, у те, що відбувається у них всередині — і слідкують за тим, що відбувається зовні. Саме так має поводитись кожен справжній актор. Це означає існувати в двох світах одночасно.

Завдання, звичайно, дуже важке й складне. Але звідси шлях до наступного виклику. Якщо актор грає Гамлета чи Короля Ліра і прислухається до найприхованіших куточків душі, до відгуку власної психіки, він однаково повинен відчувати зв'язок із партнерами. Так одна частина його творчого буття під час гри повинна бути звернена всередину. Чи може він досягнути цього насправді на сто відсотків, водночас ані на мить не відмежовуючись від людини, яка стоїть перед ним? Це настільки важко, що саме зараз може виникнути спокуса вдатися до обману. Ми часто бачимо дуже відомих акторів, зокрема оперних співаків, захоплених тільки самими собою, власною величчю, — вони лише вдають, ніби грають зі своїми партнерами. Це заглиблення в самих себе не можна розглядати лише як марнославність чи нарцисизм. Навпаки, воно може походити від глибокого мистецького прагнення самовияву, але, на жаль, без участі в цьому акті іншої людини. Граючи Ліра, актор вдаватиме, що взаємодіє з Корделією, дуже вміло показуючи, що слухає її і дивиться на неї, але насправді він лише вихований партнер. Це зовсім не те, не той стан, коли під час гри почуваєшся невід'ємною частиною дуету. Якщо це лише дисциплінований актор, який частково відключається під час чужих реплік, то він не зможе виконати своїх основних обов'язків, які полягають в утриманні рівноваги між зовнішньою поведінкою на

сцені і особистими бажаннями. Цю байдужість можна завше запримітити, хіба що за винятком тих сцен, у яких з ласки неба не видно напруження й розмежувань у трупі, де всі грають бездоганно.

Під час репетиції ми повинні стежити за тим, щоб не зайти занадто далеко. Актори, які завчасу виснажують себе емоційно, часто стають байдужими до пошуку правдивих стосунків із партнером. Я мусив часто звертати на це увагу у Франції, де актори ладні негайно занурюватись з головою у дію. Навіть якщо текст передбачає потужне виявлення, репетицію слід починати в інтимній атмосфері, щоб не розсіяти нашу енергію. Натомість коли актори звикли розпочинати репетицію за столом за чашкою кави, життєво необхідно вивільнити творчий потенціал їхнього тіла, вдаючись до вправ та імпровізації. Щоб бути достатньо вільним, щоб відчувати контакт між персонажами, часто корисно замінити текст іншими словами, скористатися іншими рухами. Але, звичайно, це все тимчасовий процес, його слід пройти, щоб досягнути тієї надзвичайно складної, невливої речі, що полягає в усвідомленні своєї внутрішньої сутності — і одночасно бути здатним на повний голос говорити про найінтимніше. Як розвивається цей внутрішній вияв аж до того моменту, коли він може без обману заповнити обшир? Як можемо ми підняти голос, не руйнуючи правди взаємин із партнером? Це надзвичайно важко: у цьому полягає парадокс акторського мистецтва.

Будемо вважати, що два попередні випробування не дуже важкі, й поговоримо про третю необхідність. Два актори, які є партнерами, повинні одночасно бути й персонажами, й оповідачами подій.

Стократ оповідачами, — адже коли вони відтворюють потаємні, інтимні зв'язки то, одночасно звертаються до всіх глядачів. Король Лір і Корделія не тільки взаємодіють як король і донька, але, як хороші актори, повинні усвідомлювати, що при тому вони впливають на глядачів.

Отже, ми постійно повинні намагатись відкрити й підтримувати цей потрібний зв'язок: з самим собою, з іншими акторами і з глядачами. Дуже легко запитати: “Як?” Ми не маємо готового рецепту. На думку спадає образ чоловіка, що ступає по туго натягнутому канату. Він усвідомлює небезпеку, він тренується, щоб бути готовим зіткнутись із нею. Щоразу, коли він робить наступний крок, ця рівновага має бути знайдена.

Найголовніший принцип, яким я керуюсь у своїй роботі, — раз по раз перевіряти, чи я сам не знудився. У театрі нудьга може з'явитись у будь-який момент як найпідступніший чорт. Найнікчемніший випадок — і вона наскакує на вас, вона чигає на вас, вона ненаситна. Вона завжди готова непомітно прокрастись у дію, жест чи репліку. Якщо ви знаєте про цю небезпеку, то все, що вам потрібно, — це довіряти власній вродженій здатності вловити відчуття нудьги і вміло використовувати цю здатність. Ця властивість спільна для всіх живих істот на Землі. Це чудово, якщо під час репетиції чи тренування я кажу собі: “Якщо мені нудно, на те має бути причина”, і тоді, незважаючи на відчай, я мушу шукати причину. Отже, я підштовхую себе, і з'являється нова ідея,

вона дає поштовх іншим, а ті підштовхують мене. Як тільки нудьга з'являється, вона нагадує блимаюче червоне світло.

Звичайно, кожній людині властивий власний коефіцієнт нудьги. Те, що ми повинні розвивати в собі, не має нічого спільного з нетерпеливістю чи невмінням зосередитись. Нудьга, про яку я веду мову, полягає в тому, що ми втрачаємо інтерес до дії, яка розгортається.

Упродовж багатьох років ми в Парижі в *Міжнародному Осередку Театральних Пошуків* створювали традицію, яка стала дуже важливою для нас. Приблизно після двох третин репетиційного періоду ми показуємо глядачам виставу такою, якою вона є, тобто незакінченою. Як правило, ми йдемо в школу і граємо перед непідготованими глядачами — дітьми: вони переважно не знайомі з сюжетом вистави і не знають, чого чекати. Ми йдемо без костюмів, без декорацій. Імпровізуємо з тими предметами, які можемо знайти у порожньому просторі, тобто класі.

Ми не можемо зробити це на початку репетицій, всі занадто налякані, закриті і непідготовані, і це цілком природно, але як тільки значний шмат роботи зроблено, ми намагаємось випробувати те, що відкрили: адже потрібно побачити, де ми пробуджуємо інтерес у людях, не схожих на нас, а де ми просто викликаємо нудьгу. Діти — найкращі критики; діти не мають упереджень, вони або зацікавлені, або нудьгують, вони або розуміють акторів, або втрачають терпець.

Коли ми стикаємось із прем'єрним глядачем, то найкращий барометр — міра тиші. Якщо ми уважно слухаємо, то можемо довідатись все про виставу за-

лежно від міри тиші. Інколи якісь почуття хвилиною прокочуються по залі, і це відображається на якості тиші. Та через декілька секунд уже можна відчутти зовсім іншу тишу, а далі, при переході від особливо напруженого моменту до менш напруженого тиша обов'язково послабиться. Хтось кашляє, поворухнеться, і як тільки нудьга прийде, вона проявиться через короткий шурхіт, у звуках, характерних для зміни положення тіла, коли стілець заскрипить, а найгірше — у звукові, який сповістить нас, що хтось відкрив програмку.

Саме тому ми не повинні вдавати, що вся наша робота є апіорно цікава, і ніколи не переконувати себе, що публіка невдячна. Це правда, інколи вона буває дуже невдячною, але ми повинні жорстко відмовлятися говорити про це, бо не маємо права сподіватись на хорошу аудиторію. Публіка буває тільки легкою і менш легкою, і наше завдання — зробити кожну публіку хорошою. Коли публіка легка, це дарунок неба, але нелегка публіка — не ворог нам. Навпаки, глядачі по суті своїй суперечливі, і ми завжди зобов'язані шукати те, чим можемо захопити їх і зацікавити. Це здорові засади комерційного театру, але справжній виклик — це не намагання досягти успіху, а спроба пробудити внутрішнє зрозуміння без намагання будь-що задовольнити глядача.

У театрі традиційному, з авансеною, до прем'єри репетиції відбуваються без глядача, і ніхто завчасно не планує виникнення контакту між глядачами і тими, хто на сцені презентує свою історію. Вистава ж не раз розпочинається в одному темпі, а глядач налаштований на інший. Вистава зазнає фіаско ще в день прем'єри, якщо актори мають свій внутрішній

ритм, а глядач існує у своєму ритмі, отож між ними не може виникнути бодай натяку на гармонію.

У народних театрах, навпаки, з першим ударом бубна перед музикантами, акторами і глядачами відкривається один і той самий світ. Вони існують в унісон. Перший момент, перший жест витворюють зв'язок. Від цієї миті й далі вся історія триває в одному ритмі. Ми часто переживали це не тільки під час наших африканських експериментів, але й тоді, коли грали у будинках культури чи гімназіях. Це забезпечує чітке відчуття зв'язку і показує, від чого залежить ритм видовища. Як тільки ми з'ясуємо цей принцип, ми відразу ж зрозуміємо, чому вистава у будь-якому нетрадиційному круглomu театрі, де глядачі надовкіл оточують акторів, часто відрізняється від вистави фронтального театру, чому вона сповнена природности і життєвої радості.

Причини, щоб поставити виставу, зазвичай малозрозумілі. Виправдовуючись, ми говоримо, що, мовляв, ми “обрали саме цю п'єсу, бо наші смаки, сподівання, культурні цінності вимагали саме такого вияву”. Але чому? Якщо ми не запитаємо себе про це, то можуть виникнути тисячі додаткових причин: режисер хоче показати свою концепцію п'єси: продемонструвати ще один експеримент; підтримати якусь політичну концепцію... Тисячі ймовірних пояснень, і всі вони другорядні у порівнянні з найголовнішим: чи може ця тема прислужитися основним потребам глядача?

Політичний театр досить часто стикається з цією проблемою, зокрема тоді, коли грає перед глядачами іншої політичної орієнтації. І це стає очевидним для театру традиційного, коли той не враховує цього контексту.

Коли я вперше побував в Ірані 1970 р., то побачив дуже яскравий традиційний театр, відомий під назвою *Ta'azi*. Щоб його побачити, наш маленький дружний гурт подолав довгий шлях через Іран до Машгаду, і тоді ми покинули таксі, звернули з головної дороги і болотистими шляхами добрались до відкритої сільської місцевості, де мала відбутись неймовірна зустріч із театральною виставою. Несподівано ми опинились за межами рудавої стіни, що оточувала селище, де біля дерева зо двісті людей творили коло. Одні стояли, інші сиділи на палючому сонці, вони створили таке довершене людське коло, що нас, п'ятьох чужинців, повністю втягнуло в ту їхню єдність. Там були чоловіки й жінки в народних строях, молоді хлопці в джинсах із велосипедами і діти.

Селяни були в очікуванні, вони добре знали, що мало відбуватись, а ми, нічого не відаючи, були всього лишень публікою. Нас повідомили тільки, що *Ta'azi* — це вид ісламської містичної вистави; існує багато таких вистав, і вони розповідають про муки дванадцятьох імамів, які йшли услід за пророком. Хоча *Ta'azi* шах забороняв упродовж багатьох років, вистави продовжували ставити у якихось трьох, чотирьох сотнях іранських сіл. Те, що ми мали побачити, називалося *Хоссейн*, але назва *Хоссейн* нічого нам не говорила; ми навіть не мали уявлення про ісламську драму, але враз пригадали, що в арабських країнах не існувало традиційного театру взагалі, оскільки

зображення людини *Коран* забороняє. Відомо, що стіни в мечетях прикрашали мозаїкою та каліграфічним письмом на відміну від зображення великих голів та всепроникаючих очей, як у християнстві.

Музика, що сидів під деревом, задав ритм на барабані, й один із чоловіків відважно вступив у коло. Він був узутий в *Тумові* чоботи, навколо плечей звивалася стрічка священного яскраво-зеленого кольору, що символізувала родючість і вказувала на те, що чоловік був святий. Він заспівав довгу мелодію, що складалася з декількох нот, які постійно повторювались, та слів, які ми не встигали розрізнити, але їхній зміст був однак зрозумілий завдяки звуку, який лунав із глибини душі співака. Стан душі був нібито не його, неначе ми чули голос його батька, діда-прадіда... Він стояв упевнено, широко розставивши ноги, цілком переконаний у своєму призначенні і втілював у собі те, що для нашого театру завжди є найбільш оманливим — образ героя. Я довго сумнівався в тому, що образ героя піддається зображенню, у нашому розумінні всі герої, як і всі добрі персонажі, є слабкими та сентиментальними, штучними та смішними, і цікавість зростає з наближенням сцен лиходійства. Тої миті, коли я міркував про це, в коло увійшов ще один персонаж із червоною стрічкою. Напруженість зросла миттєво: з'явилося зло. Він не співав, йому не була дарована мелодія, він просто декламував грубим різким голосом. Так розгорталася драма.

Сюжет ставав зрозумілим: імам був у небезпеці, але мусив вирушати в путь. Він мав пройти ворожими землями, де вороги чигали у засідках. Коли вони криками сповіщали про свої лихі наміри, страх та розпач охоплювали глядачів.

Звичайно, всі знали, що він будь-що вирушить у дорогу і буде вбитий, але здавалося, що саме сьогодні йому пощастить уникнути своєї долі. Друзі благали його залишитись. Двоє маленьких хлопчиків, його синів, співаючи в унісон, увійшли в коло і пристрасно молили його не покидати їх. Мученик знав, що очікує його. Він глянув на дітей, проспівав прощальні слова, притис синів до своїх грудей і подався геть, його великі чоботи твердо ступали по землі. Хлопчики дивились батькові вслід, їхні губи тремтіли. Але раптом діти не витримали й побігли за ним, припали до батькових ніг. Вони високими голосами знову повторили своє благання, імам відповів прощальною мелодією та обійняв дітей, відійшов від них, а вони завагались і ще швидше побігли, аби ще раз припасти до його ніг під звуки мелодії. Сцена повторювалася знову і знову, вперед і назад по колу. Після шостого разу я почув шепіт навколо мене і, озирнувшись, я побачив хусточки біля тремтячих уст, обличчя, охоплені почуттям печалі: старі чоловіки і жінки, діти та юнаки-велосипедисти в джинсах відверто ридали.

І тільки наша група залишалась незворушною, але, на щастя, нас було мало і ми не могли змінити перебігу подій. Заряд енергії був настільки потужним, що ми не могли впливати на неї. Рідко трапляється, щоб, придивляючись до інших культур, хтось міг наблизитися до самої суті, без порушення правдивого образу події. Коло рухалось відповідно до певних канонів, і відбувалося справжнє феноменальне театральне дійство. Подія далекого минулого була “відтворена” в теперішньому часі; минуле творилося тут і зараз, наміри героя стосувалися теперішнього часу, як і його страждання та сльози глядачів. Минулого

ані не імітували, ані не зображували, час не існував. Усе селище безпосередньо і прямо, тут і зараз брало участь у реальній смерті реальної особи, яка померла декілька тисяч років тому. Кожен із присутніх чув або читав цю історію безліч разів, але тільки театр зміг перетворити цю оповідь на частину життєвого досвіду глядачів.

Це стає можливим, коли ми не вдаємо, що кожна складова є чимось більшим, аніж вона є насправді. Прагнення досягнути досконалости будь-якою ціною, власне кажучи, безцільне. З одного боку, ми можемо розглядати досконалість як прагнення людини до обоження ідеалу, що передбачає демонстрацію майстерности та артистизму. З другого боку, ми можемо порівняти досконалість із падінням Ікара, який спробував піднятися понад свої можливості, щоб досягти царства богів. *Та'азі*, з кута зору театру, не намагається робити щось надто добре: дії не потребують надто складної, детальної чи реалістичної характеристики. Спроба прикрашання відсутня, отож з'являється зовсім інше мірило: потреба віднайти справжній внутрішній відгук внутрішньої правди. Звичайно, це не може бути раціональна чи тверезо обдуманна позиція, але у звучанні голосів був очевидний зв'язок із традицією. Секрет був зрозумілий. За цією демонстрацією стояв спосіб життя, існування, що базувалось на релігійній основі, завжди присутній і проникливий. У релігії догма чи надія, часто такі абстрактні, перетворились для селян у реалії віри. Внутрішній відгук не залежить від віри, але виникає завдяки внутрішньому відгуку.

Роком пізніше, дбаючи про імідж своєї країни, шах вирішив показати театр *Та'азі* світовій громад-

ськості у рамках чергового *Ширазького міжнародного фестивалю мистецтв*. Перший показ *Та'азі* на великій сцені був приречений стати найкращим із найкращих. У всі куточки країни було розіслано гінців, щоб вибрати найліпші зразки. Врешті, у Тегерані зібрали акторів і музикантів з усіх-усюд. Їх обміряли і одягли модельєри, вишколили професійні театральні режисери, надресировали диригенти, а потім запакували в автобус і відправили виступати у Шираз. І там, у присутності королеви та п'ятьох сотень іноземних гостей фестивалю, розкішно одягнених та цілковито байдужих до сакрального мистецтва, цих селян-бідолах уперше в житті випхали на сцену. Засліплені світлом прожекторів, позбавлені контакту з глядачем, вони повинні були просто робити свою справу. Шкіряні черевики натягли замість *Тумаків*, що їх завжди одягав сільський крамар і виглядав у них пречудово. Майстер зі світла добре попрацював над створенням ефекту блискавки. Саморобні лаштунки поступилися складним конструкціям. Але ніхто так і не спинився та не поцікавився, що ж то мали робити ті бідолашні актори. І навіщо? І для кого? Ці питання так ніхто і не поставив, тому що відповідь нікому не була потрібною. Пролунали сурми, прогриміли барабани, але що з того?

Глядачі, які прийшли подивитись чудову фольклорну виставу, були захоплені. Вони так і не зрозуміли, що їм замилили очі — те, свідками чого вони щойно стали, зовсім не театр *Та'азі*, а щось цілком звичайне, досить нудне, позбавлене найменшої іскорки життя. Достойники просто згаяли час і так нічого й не збагнули, адже подавалося все під вивіскою “культура”. Наприкінці офіційні особи сяяли усмішкою і запрошували всіх до святкового столу.

Вистава була цілковито збаналізована. Проте найжалюгіднішим та найприкрішим видовищем стала сама публіка. Цього вечора було наочно задемонстровано, на чому полягає увесь трагізм офіційних культурних заходів. І проблема ця далеко не перська. Вона з'являється там, де вгодовані доброчинці роблять жертвні спроби порятувати місцеву культуру і виставити найкращі її зразки на показ усьому світові. Проте не можна ігнорувати зацікавленість публіки, вона є життєво важливою складовою театрального процесу. Сутність театру *Ta'azi* пізнається не в залі для глядачів. Вона захована в самому стилі життя. А життя виростає з релігії, яка вчить, що Аллах — Бог всюдисущий. Це основа, на якій будують день, це повітря, яким дихають ці люди. І щоденна молитва чи щорічна вистава — тільки різні форми вираження однієї і тієї ж суті. З такої фундаментальної єдності народжується органічне та життєво необхідне театральне дійство. І саме публіка вдихає життя у це дійство і, як ми бачили, може поглинути чужинців, якщо їх небагато. Коли природа та мотивації публіки міняються, вистава втрачає весь свій сенс.

Те саме трапилось у Лондоні під час фестивалю індійської культури. Бенгальські *Чауу*, про які я говорив раніше, в Індії грають уночі, обов'язкові музика, дивні звуки, таємничий свист. Сільські діти тримають запалені факели, що освітлюють місце події. Усю ніч селяни перебувають у надзвичайному піднесенні, стрибають від радості, вправно, як справжні акробати, перескакують через дітей, які аж пишуть від збудження. А цього разу виставу давали в театрі *Ріверсайд* — гарне місце, але відбувалося усе в пообідній час перед старшими панями й панями,

які передплачують англо-індійську періодику і цікавляться Сходом. Вони чемно переглянули виставу, яку щойно привезли до Лондона з Калькутти. І хоча цього разу не було жодного стороннього втручання — причепурювання чи режисерських поправок — і актори виконували точнісінько те, що й у себе на селі, але дух пропав, вивітрився, і залишилась вистава, яка не мала що сказати.

Отак я опиняюсь перед вибором, який ніколи не втрачає своєї актуальності. Якщо ви прагнете глибоко зворушити глядача і з його допомогою зазирнути у світ, дотичний до його світу і тим самим зробити цей його світ величнішим, багатшим, таємничішим за той, у якому ми живемо з дня на день, — для цього існує два методи.

Перший полягає в пошуку краси. Більшість східних театрів ґрунтується саме на цьому принципі. Найменша дрібниця не залишається поза увагою, усе працює на те, аби тільки вразити нашу увагу. Візьмемо для прикладу японський театр *Кабукі* чи індійський *Катгакалі*: притаманна їм надувага до гриму, до найдрібнішої деталі декорації виходить далеко за рамки звичайної естетики. Це схоже на спробу торкнутися сакрального через чистоту деталі. У декораціях, музиці, костюмах усе покликано відобразити інший рівень існування. Вивчають щонайменший жест, щоб звільнити його від банального і вульгарного.

Другий метод — цілком протилежний до першого, побудований на твердженні про надзвичайний акторський дар налагоджувати контакт між власною

уваюю та уваюю всіх присутніх у залі. І ось звичайнісінький предмет перетворюється на магічне знаряддя. Велика актриса примусить вас повірити, що огидна пластикова пляшка, яку вона по-особливому тримає в руках, — це чудове дитя. Але таке до снаги тільки акторові високого класу — тільки він здатен довершити всю алхімію перетворення пляшки в дитину, щоб це міг сприйняти навіть розум, і ми зможемо насолоджуватися сакральним світом стосунків матері та дитини. Таке перетворення стане можливим тільки за однієї умови — вибраний предмет мусить бути нейтральним, здатним увібрати потрібний акторові образ. Такий предмет можна назвати “порожнім предметом”.

Упродовж років група з *Міжнародного Осередку* шукала найкращої відповідності між заданими умовами та предметом. Ось узяти для прикладу анархічний і сатиричний фарс Джеррі *Убу-Король*. Форма вистави, навіть у театрі в Парижі, була породжена шаленою енергією та вільними імпровізаціями. Ми вирішили здійснити турне Францією і обирали для показу найнепривабливіші місця, позбавлені навіть натяку на магічну звабу. Отож ми опинялися в шкільних актових залах і в залах спортивних, у спорткомплексах, і кожен був потворнішим за попередній. Для акторів неабиякою втіхою було вмить змінювати ці безрадісні зали, наповнюючи їх життям. Ключем, що відкривав сховки життя й радости, була “простота” — вміння хапати голими руками потворне й необроблене. Такий підхід давав результат лише в одному, окремому випадку, і було б нерозумно застосовувати цей прийом до всіх вистав, за будь-яких обставин. Та все ж, коли перетворення стає реальністю, нечисте,

буденне обертається на величне свято театру, на тлі якого благочестивий пошук чистоти видається безнадійно наївним.

Правди шукайте в парадоксах. Існує певна рівновага поміж тим, що прагне чистоти, і тим, що стає чистим через стосунки з нечистим, і цю рівновагу конче потрібно віднайти. А отже, очевидною виявляється вся безперспективність ідеалістичного театру, який цурається шорсткої текстури цього світу. Чисте в театрі не може виразити себе через щось, що за своєю природою є нечистим. Ми повинні пам'ятати, що театр творять люди за допомогою тільки їм доступного інструменту — людської сутності. Отже, сама форма за своєю суттю є мішаниною чистого й нечистого. Це схоже на містичний шлюб, унаслідок якого народжується істинний досвід, такий, де буденна людина і людина божественна зрими одночасно.

У Порожньому просторі я писав, що новостворена форма вже є мертвою. Мені важко пояснити, про що тут йдеться, тому звертаюсь по допомогу до конкретних прикладів.

Якось у 1968 р. я познайомився з одним актором з Японії — Йоші Оїда. Щойно ми зустрілись, він сказав мені: “Я навчався в Японії у театрі *Но*, у мене був свій учитель *Но*. Я грав у театрах *Бунраку* і в *Но*. Але відчуваю, що ця велична прекрасна форма вже неактуальна сьогодні, їй бракує життєвої енергії. У Японії я б не зміг вирішити цієї проблеми. Глибоко шануючи все, чого навчився, я водночас потребую

свіжого повітря. Тому й прибув до Європи з надією знайти шлях звільнення від цієї форми, яка хоч і прекрасна, але не відповідає запитам сьогодення. Вірю, що десь існує інша форма”.

Його переконання було таким глибоким, що докорінно змінило все його життя: найдосконаліша з форм не завжди найкращий засіб передати живий досвід — усе змінюється зі зміною історичного контексту.

Наступний приклад — з досвіду роботи над виставою *Нарада птахів*. Я завжди недолюблював маски, які для мене вже первісно мертві. Однак це питання знову постало під час роботи над цією виставою. Ми натрапили на колекцію балійських масок, які дуже нагадують людські обличчя, та на щастя не нагадують посмертної маски. Ми запросили балійського актора Тапу Судану попрацювати з нами. Першого дня він продемонстрував, як поводитись на сцені з маскою, роз'яснив, що кожен персонаж має свій певний відпрацьований набір рухів, продиктований самою маскою і міцно скріплений традицією. Мої актори з великою зацікавленістю і повагою спостерігали за роботою балійця, але згодом зрозуміли, що жоден не здатен відтворити те, що продемонстрував Тапа. Він використовував маску так, як це ведеться в балійській традиції з тисячолітньою ритуальною практикою. Було б просто безглуздо, якби ми спробували бути тим, чим не були, отож врешті попросили його якось зарадити нам у цьому.

“Для балійців важливою є вже сама мить, коли він одягає маску, — відповів актор. — Це не просто стилістична поправка, а дуже суттєвий момент. Ми беремо маску, довго розглядаємо її, допоки не від-

чуємо її обличчя настільки, що починаємо дихати її диханням. Тільки тоді ми одягаємо маску”. Так почалася наша робота над пошуком особистих стосунків з маскою — від простого споглядання до спроб відчувати її природу. Дивовижно було спостерігати, як поза давніми, закодованими жестами балійської традиції існує безліч форм і нових рухів, які відображають життя маски. Несподівано увесь цей скарб став для нас доступним, і власне тому, що ми не пішли шляхом повторення закріплених традицією жестів. Тобто, ми знищили стару форму, а нова народилася сама собою, як фенікс із попелу.

Для третього прикладу я скористаюсь своїми враженнями від перегляду танців *Катгакалі*, що відбулися в *Каліфорнійській школі драми*. Вистава поділялася на дві частини. У першій танцюрист був загримований і костюмований. Він виконував традиційний танець *Катгакалі* так, як це й має бути, — традиційно. Видовище було прекрасним, екзотичним, незабутнім. Після перерви актор зняв грим, одягнув джинси і просту сорочку та взявся за розшифрування того, що ми шойно бачили. Щоб проілюструвати свої коментарі, він раз по раз демонстрував своїх героїв, але без наміру точно відтворити традиційні рухи. І несподівано ця спрощена, сказати б, земна форма стала красномовнішою за свій традиційний відповідник.

Назагал ми можемо стверджувати, що *традиційне* в нашому трактуванні означає “застигле”. Традиція — це застигла форма, що тією чи іншою мірою вийшла з ужитку і відтворюється автоматично. Трапляються, правда, винятки, коли якість старої форми настільки неповторна, що й досі є вмістилищем

життя, так само як бувають старі люди, сповнені життєвої енергії. Насправді будь-яка форма є мертвою. Не існує форми, включно з нами самими, яка не підкорялася б основному вселенському закону — закону смерті. Усі релігії, традиції, уся мудрість світу містять поняття народження та смерті.

Народження — це надання форми, хай би про що йшлося — про людську істоту, речення, слово чи жест. Індійці називають це *сгота*. Давня індуська концепція просто дивовижна — значення присутнє вже в самому звукові. Поміж проявленим та непроявленим існує потік безформної енергії, і в певній точці стається вибух. Ось що таке *Сгота*! Інакше кажучи, форма — це інкарнація, тобто втілення. Деякі комахи живуть тільки день, тварини — декілька років, люди можуть протягнути трохи довше, а слони ще більше. Усе існує згідно з циклами, навіть думки та пам'ять.

Усі ми є носіями пам'яті, яка і є формою. Певні форми пам'яті, як ось “де я припаркував свою машину”, протримуються зазедве день. Ви переглядаєте якийсь ідіотський фільм чи виставу, а наступного дня навіть не пригадаєте, про що там ішлося. Водночас є певні форми, які зберігаються набагато довше.

Коли починається робота над виставою, форми ще не існує. Є ідея чи слова на папері. Дія — це надання форми. Те, що ми називаємо роботою, насправді є пошуком правдивої форми. Коли робота вдала, результат може прожити декілька років, але не більше. Працюючи над власною версією *Кармен*, ми віднайшли цілковито нову форму, яка проіснувала 4-5 років. Та врешті відчули, що вона себе вичерпала. Ця форма більше не містила енергії, її час просто закінчився.

Ось чому не слід плутати уявну форму з реалізованою. Реалізована форма — це те, що ми називаємо показом, чи шоу. Вона ліпиться з усіх елементів, присутніх при народженні. Та сама вистава, зіграна в Парижі, Бухаресті чи Багдаді, не буде тотожною самій собі. Місцевий соціальний та політичний клімат, панівна ідеологія, культура не можуть не впливати на взаємопроникнення ідеї вистави та глядача.

Мене часто запитують, чи існує якийсь зв'язок між *Бурею*, яку я ставив 30 років тому у Стратфорді, і тією, яку я поставив нещодавно у театрі *Буф дю Нор*. Яке безглузде запитання! Що спільного може бути між виставами, поставленими в різний період у різних країнах із різними акторами? У першому випадку актори були співвітчизниками, а нинішня паризька версія об'єднала інтернаціональну компанію: японців, іранців, африканців, кожен із яких вносить власне розуміння тексту.

Форма не може бути винаходом тільки режисерським, ця *спота* є наслідком спільних зусиль. Її можна порівняти з рослиною, яка розвивається, живе, плодоносить, а потім поступається місцем іншій рослині. Я особливо наголошую на цьому, оскільки існує велике непорозуміння, яке часто блокує роботу в театрі, а саме сліпа віра в те, що нібито результат праці письменника чи композитора є непорушною святинею. Ми забуваємо, що автор при написанні діалогу робить спробу виразити найглибші переживання людської природи, а коли подає вказівки, то посилається на технічні можливості знаного йому театру своєї епохи. Тут важливо навчитись читати поміж рядками. Коли Чехов подає детальний опис інтер'єру

чи екстер'єру, то тим самим каже: "Я хочу, щоб це виглядало правдиво". Після його смерті з'явилася нова театральна форма — відкрита сцена, про яку Чехов не мав ані найменшого поняття. Успіх багатьох вистав з мінімальними декораціями на порожній сцені, довкола якої сидять глядачі, спостерігаючи гру акторів, що діють як у кіно, підтвердив — такий театр є набагато правдивішим, саме в чеховському розумінні, аніж захарашений меблями театр авансцени.

Ми не можемо тут обминути великого непорозуміння стосовно Шекспіра. Упродовж років вважалося, що виставу слід грати так, як її написав Шекспір. Сьогодні абсурдність цього твердження є більш ніж очевидною: ніхто не може сказати напевно, яким саме був задум Шекспіра. Ми лише достеменно знаємо, що він залишив на папері ланцюжки слів, і вони мають потенцію народжувати нові форми, які постійно оновлюються. Геніяльний текст містить у собі безмежну кількість віртуальних форм, а посередній має в запасі всього декілька. Великий текст, велика музика, велика опера є справжніми згустками енергії. Як електрика, як будь-які інші джерела енергії, ця енергія не має власної форми, а лише напрямок та потугу.

Будь-який текст має свою структуру, але жоден справжній поет не будує її апріорно. Він знає правила, проте рушійною силою, що спонукає його подарувати життя абстрактній ідеї, є могутній творчий імпульс. У процесі пошуку він натрапляє на правила, які відразу стають інтегральною складовою структури слова. Надрукуйте цю форму — і буде книжка. Для поета чи прозаїка цього достатньо, але для театру — це тільки пів шляху. Те, що написано чи надруковано, не обов'язково містить драматичну форму.

Якщо ми скажемо собі: ці слова мусять промовлятися з такою ось інтонацією чи з таким ритмом, тоді, на жаль, або, може, на щастя, ми допустимося великої помилки. Ось вам правильна дорога до всього найжахливішого та найнеприємнішого, що є в традиції в найгіршому значенні цього слова. Безмежна кількість несподіваних форм може народитися з тих самих елементів. А людська властивість заперечувати усе несподіване завжди призводить до обмеження всесвіту.

Таким чином, ми підійшли до суті нашої проблеми: ніщо в цьому житті не існує поза формою — ми змушені щомиті кидатися на пошуки форми. Яскравий приклад — процес спілкування. Але запам'ятайте: саме форма може стати на заваді життю, яке за своєю суттю безформне. Ніхто не уникне цієї проблеми, і війна триває далі: форма необхідна, але самої форми недостатньо.

Якщо ця проблема для вас актуальна, немає сенсу вдавати з себе пуриста й чекати, коли досконала форма звалиться на вас із небес. Таке ставлення до справи не дасть жодних результатів. А отже, ми знову опинилися віч-на-віч перед запитанням про чисте й нечисте. Чистої форми не дарують небеса. Її народження — це завжди компроміс, на який треба погодитись, не забуваючи при цьому, що це тільки тимчасово і потребує доопрацювання. І тут перед нами постає безмежне поняття динаміки.

Коли ми почали роботу над *Кармен*, єдина річ, яка не викликала заперечень, звучала так — якби великий Бізе був нашим сучасником, то не конче надав би своєму творінню тієї форми, яку він нам залишив. Складалося враження, що Бізе виконав роль голлівудського сценариста, якому платять за те, що

він ліпить епічне кіно з банальних мелодрам. Сценарист, який знає всі правила гри, приймає той факт, що змушений керуватися у своїй роботі критеріями комерційного кіно. Саме про це йому щодня нагадує продюсер. Ми відчували, що Бізе сильно вразило прочитане. Оповідання Меріме гостре, без жодних прикрас, викрутасів чи хитрощів. А це протилежний полюс щодо пишнот стилю бароко. Оповідання дуже просте й коротке. І хоча Бізе спирався у своїй роботі саме на нього, проте був змушений писати оперу для свого часу і для конкретного театру (*Teatr Operi та Комедії*), де існував, як у Голлівуді сьогодні, певний кодекс правил, які слід шанувати, як-от яскраві декорації, хори, танці та урочисті процесії. Усі зійшлися на тому, що постанови опери *Кармен* є часто-густо дуже нудними, і взялися дослідити природу цієї нудьги та її причини. Ми дійшли висновку: велика кількість людей, що раптово заповнює сцену, співаючи при тому, а потім сходять зі сцени без жодної на те причини, — справді доволі нудне видовище. Отож ми запитали себе, чи справді такий уже необхідний хор, аби переповісти історію Меріме.

Потім ми пішли далі і замахнулися на святая святих: музика впродовж вистави не є однаково високої вартости. Винятковими були лише ті місця, які передавали стосунки між протагоністами. Ми були просто вражені, коли виявили, що саме в ці музичні рядки вклав Бізе свої найглибші почуття і тонке розуміння емоційної правди. Ми поміркували й зробили витяг найсуттєвішого з чотирьохгодинної партитури, того, що ми назвали *Трагедією Кармен*, беручи за приклад конденсат взаємовідносин невеликої кількості протагоністів у грецькій трагедії. Тобто

ми відкинули всі декорації заради виявлення сили та трагізму взаємовідносин. Виникло відчуття, начебто саме тут можна віднайти найглибші музичні пасажі, оцінити які вдасться тільки за умови інтимного, камерного виконання. Коли велику оперу ставлять на великій сцені, вона може бути яскравою та живою, але не обов'язково високоякісною. А ми шукали музику, яку можна виконувати м'яко та легко, без надмірностей та зовнішніх ефектів, і яка не вимагала б великої технічної підготовки. Ось так, рухаючись у напрямі камерності, ми віднаходили якість.

Уже раніше я відгукувався про нудьгу як про свого великого союзника. Ось вам моя порада — коли ви йдете в театр і вас там охоплює нудьга, не ховайтесь від неї, а також не вважайте це своєю виною. Не дайтеся на поталу ідеям про елітарність та культуру. Запитайте себе: “Чогось не вистачає мені — чи виставі?” Ви маєте право брати під сумнів це зрадливе, соціально заакцептоване уявлення про культуру як про щось елітарне та високе. Ніхто не заперечує, що культура безмірно важлива, але таке розмите поняття культури, яке не переглядають та не оновлюють, стає каральним жезлом, а він не дає змоги сумніватися в правомірності цього поняття.

Однак, найгірше те, що культуру починають трактувати як гарну іграшку, модну машину чи найкращий столик у престижному ресторані. Вона перетворюється на своєрідний знаковий символ соціального успіху. І саме на цьому будуються засади спонсорської підтримки. Естетичних смаків тут взагалі не

беруть до уваги. Єдиною та основною мотивацією для спонсора якоїсь театральної події є можливість запросити кудись своїх клієнтів. Усе зрозуміло, і тому вистава мусить відповідати їхнім уявленням про культуру: а отже мусить бути престижною та занудною.

Альмаїда, такий собі невеличкий з гарною репутацією театр у Лондоні, виявив бажання співпрацювати з нами і виставити нашу *Трагедію Кармен*. Дирекція театру попросила фінансової підтримки у великого банку, який радо відгукнувся на прохання: “*Кармен!* О, яка прекрасна ідея!” І коли врешті робота з підготовки проєкту була завершена, до менеджера театру задзвонила особа з банку, відповідальна за культуру: “Я щойно переглянула ваші брошури, і як дивно... Театр ваш розташований не в центрі? Деся на околиці? До вистави залучено лише чотири співаки та два актори? В оркестрі тільки чотирнадцять музикантів? А хор? Немає хору? І що ви собі гадаєте? За кого ви нас маєте? Уявіть собі, наш великий банк запрошує своїх найкращих клієнтів кудись на околицю Лондона, щоб переглянути *Кармен* без хору та ще й з утятим оркестром?” І поклала слухавку. Так ми й не зіграли в Лондоні.

Ось чому я наголошую на різниці між культурою живою і тією, іншою, дуже небезпечною культурою, яка панує в сучасному світі і завойовує нові території, користуючись тим, що існує цей згубний зв'язок між режисером та спонсором. Це зовсім не значить, що спонсори нам не потрібні. Яку б країну ви не взяли, через відсутність державної підтримки спонсорство виглядає чи не єдиною альтернативою. Театр не може залишатися динамічним та ризикованим, якщо він залежатиме від каси. Але спонсори по-

трібні просвітлені. На своєму шляху нам поталанило зустрітися з чудовими людьми, які нам допомогли. Отож, ми знаємо, що такі люди існують. А далі як Бог пошле: неможливо навчити просвітленню, але треба сприяти скільки стане сил, якщо десь зблисне.

Оскільки професійною рисою ділових людей є хитрість, ми повинні бути готові надурити їх на їхній власній території. Колись давно я ставив *Короля Ліра* на американському телебаченні. Тоді нас підтримувало чотири спонсори, а це означало чотири рекламні блоки. Я запропонував спонсорам добровільно відмовитися від втручання в Шекспіра, що мало додати їм популярності. На той час це було явище виняткове. Передовиці всіх газет вітали нашу незвичну співпрацю. Але такий трюк спрацьовує тільки один раз. А потім увесь час потрібно вигадувати щось нове.

Мене часто просять роз'яснити, що я мав на увазі, коли писав у *Порожньому просторі* про два театри: *святий* та *простий*, що об'єднуються у нову форму, яку я назвав *безпосереднім* театром. *Святий* театр визнає існування невидимого світу, який прагне стати видимим. Існує декілька пластів невидимого. У ХХ ст. ми відкрили психологічний пласт, таємничу територію, яка міститься між вираженням та прихованим. Майже всі сучасні театри визнають великий фрейдівський підземний світ, де за межами жесту та слова можна віднайти незриму зону еґо, супер-еґо та несвідомого. Цей прихований психологічний пласт не має нічого спільного зі *свя-*

тим театром. Такий театр припускає існування ще чогось під, над чи навколо, існування іншої зони, ще менше видимої, ще більше віддаленої від форм, що ми їх здатні відчитати чи записати. Там містилися надзвичайно потужних джерел енергії.

Ці маловідомі поля енергії породжують імпульси, що скеровують нас у бік “якості”. Усі людські імпульси, спрямовані на те, що ми неточно та невлучно називаємо “якістю”, походять з джерела, правдиву природу якого ми цілковито ігноруємо, але яке безпомилково розпізнаємо, якщо воно ненароком проб’ється у нас самих чи в інших людей. Це передається через тишу, а ми звикли користуватись самими лише словами, тому такі схильні їх “сакралізувати”. Залишилось з’ясувати найважливіше — чи сакральне має форму. Занепад релігій, власне, починається там, де плутають енергетичні потоки чи світло, які не мають форми, з церемоніями, ритуалами та догмами. Все це форми, що дуже легко втрачають своє значення. Деякі з них, що були вдало адаптовані для певних людей на декілька років чи під ціле суспільство, протримались навіть декілька століть, і досі є з нами і до них ми ставимось з “повагою”. Але про яку повагу ми говоримо?

Завдяки тисячолітній практиці, людина нарешті збагнула, що немає нічого гіршого за створення ідолів, бо ідол — це лише шматок дерева. Сакральне — воно або є, або його немає. Просто смішно вважати, що воно десь там, на вершині гори, а не, Боже борони, у долині, або ж навідує нас у Неділю чи на Суббат, але аж ніяк не в інші дні тижня.

Уся проблема у тому, що незримо зовсім не зобов’язане ставати зримим. Воно може взагалі не проявитися або проявиться будь-де і будь-коли, через

будь-кого, як тільки складуться сприятливі умови. Не думаю, що доцільно відтворювати священні ритуали минулого, які навряд чи запровадять нас у країну незримого. Єдина річ, яка нам може стати у пригоді, це — усвідомлення теперішнього. Якщо широко відчинити двері кожній миті і вітати її усім своїм серцем, то за певних сприятливих для *спготи* умов враз може зблиснути ледь вловима іскорка життя десь у прекрасному звукові чи в точному жесті, у відкритому погляді чи в повноцінному обміні між партнерами. Отож у безлічі різних, найнесподіваніших форм може об'явитися незримо. *Сакральне* потрібно відшукати.

Незримо може проявитись навіть у банальних предметах щоденного вжитку. Пластиковая пляшка з-під води, клапоть сукна, про які я згадував раніше, можуть перетворитися просто на очах і бути запліднені незримим, але тільки за умови, якщо актор перебуває в стані всесприйняття і його талант відбудує процес відповідного очищення та облагородження. Великий індійський танцюрист був здатний піднести до неба найземніші з предметів.

Сакральне — це якісна трансформація того, що на початку не є сакральним. Театр якраз і побудований на стосунках між людьми, які не є святими вже тільки тому, що ми — грішні людські істоти. Життя людини є тим видимим, через що може проявитися невидиме.

Театр *простий*, тобто театр популярний, — це щось зовсім інше. Він користує з усіх “загальнодоступних засобів”, в його основі лежить деструкція будь-яких естетичних категорій. Хоча це не значить, що такий театр цілковито позбавлений краси. Про-

стими є ті, хто каже: “Ми не використовуємо жодних спецефектів, ніякого рукоділля, ніяких естетських забаганок, нам немає чим заплатити за прекрасні костюми чи декорації, у нас немає сцени, все, що у нас є — це наші тіла, наша уява і те, що потрапить під руку”.

Коли під час поїздок наша група з *Міжнародного Осередку* працювала над *Виставою на килимі**, про яку я згадував вище, то саме так усе й відбувалось. У багатьох країнах ми опинялись у тому ж культурному середовищі, що й трупи *популярного* театру, які нам зустрічалися. По всіх-усюдах ми були свідками того, як ескімоси, полінезійці, корейці — і ми також — робили точнісінько одне й те ж. Я запізнав чудову театральну трупу з Індії, сільський театр, у якому грали талановиті, винахідливі люди. Треба зазрвати виставу — вже і негайно? — вони тут-таки використовують усе, що бачать — подушки, на яких ми сидимо, пляшку, що стоїть на столі, склянку біля пляшки, якісь дві книжки, що потрапили під руку... бо ці речі доступні. Ось у цьому суть *простого* театру.

У *Порожньому просторі* я пішов далі і повів розмову про *безпосередній* театр. Робилося це з метою наголосити, що все сказане мною до того є відносним. Не тракуйте нічого написаного в цій книжці як догму, ані як вичерпну класифікацію. Все тече, все змінюється. Насправді, *безпосередній* театр, незалежно від теми, диктує негайне використання найкращих засобів з того, що є під рукою, тут і зараз, та їхнє оживлення. Очевидно, що при тому не обійтись без ретельного пошуку в кожному окремому

*Йдеться про виставу *Нарада птахів*.

випадку. Але щойно цю інформацію засвоєно, відразу знімаються з порядку денного всі питання про стиль та умовності, оскільки усе це зайві обмеження. А перед вами відкривається неймовірне багатство вибору. Засоби *святого* театру такі ж доступні, як і засоби *простого* театру. А *безпосередній* театр можна ще назвати театром “усе, що завгодно”, іншими словами, театр, у якому найпіднесеніші та найприземленіші елементи відверто співіснують. Як завжди, готові приклади знаходимо у Шекспіра.

Ми знову наблизилися до конфлікту двох конечних необхідностей: абсолютної свободи у підході, прийняття факту, що “все можливо”, та, з іншого боку, чіткості й суворої дисципліни, яка стверджує, що “все” аж ніяк не значить “будь-що”.

Як втиснутися поміж “усе можливо” і тим “чого бажано уникати”? Дисципліна сама по собі може бути як позитивною, так і негативною. Вона може позачиняти геть усі двері, не впускати свободу, або ж вигартувати такі необхідні якості, як ретельність і точність, що просто випірнуть з трясовини “будь-чого”. Тут не може бути жодних рецептів. Надто довго залишатися на глибинах не надто цікаво. Затриматися на поверхні явищ, значить — збаналізуватися. Перебувати тривалий час на вершині нікому не до снаги. Потрібно весь час рухатися.

Глобальне та вічне запитання, що постає перед нами: “Як далі жити?” Здебільшого, великі запитання так і залишаються запитаннями, якщо їх не уточнити. А якщо й знаходяться відповіді, то суто

теоретичні, бо відсутня фундаментальна основа практики. Багато культур використовують метафору гончара — людини, яка ставить перед собою одвічні, фундаментальні запитання і водночас ліпить свій глек. Театр — це особливе місце, де сходяться воєдино великі питання людства про життя та смерть із ремеслом, таким же практичним, як і виготовлення глечиків. У традиційних культурах гончар завжди був тим, кого глибоко хвилювали вічні запитання, та через це він не припиняв ліпити свої глечики. Такий двовимірний простір можливо також створити у театрі. Правду кажучи, у цьому його найбільша вартість.

Уявімо собі, що йде робота над новою виставою, і нам потрібно створити для неї декорації. Це просте завдання дуже практичне за своєю суттю: “Вдалі декорації чи не дуже? Виконують вони свою функцію чи не мають жодного ефекту?” Якщо взяти за вихідну точку порожній простір, тоді виникає єдине питання про ефективність. Чи не достатньо самого простору? — Якщо ні, то перед нами постає наступне питання: “Які саме елементи є конче необхідними?” Основа шевського ремесла — пошити чоботи, що не тиснуть. Основою театрального ремесла є створення поміж акторами і глядачами взаємозв’язку, який працює з використанням дуже конкретних елементів.

Підійдімо до цієї проблеми з іншого боку, з боку імпровізації. Ми чомусь віддавна полюбили це слівце, яке стало одним з багатьох кліше нашого часу. По всіх-усюдах люди “імпровізують”. Але слід зауважити, що це саме поняття означає безліч різних можливостей, як добрих, так і нікудишніх.

Попереджаю вас, що в певних випадках навіть наше добре, старе “абияк” може знадобитися.

Першого репетиційного дня дуже складно вигадати і вчудити щось по-справжньому дурнувате. Тут навіть найбезглуздіша ідея може стати у пригоді, якщо тільки вона примусить людей підвестися і почати рухатися. Я в таких випадках кажу перше-ліпше, що спадає на думку: “Встаньте! Візьміть подушки, на яких сидите, і швидко поміняйтеся місцями”. Це просто, це потішно, це краще, ніж соватися в кріслі, отож усі жваво реагують на таку пропозицію. Згодом я можу її розвинути: “А тепер усе спочатку, тільки набагато швидше, не натикаючись один на одного, мовчки..., спокійно... А тепер сядьте у коло!” Як бачите, вигадати можна все, що завгодно. Я сказав перше, що прийшло мені до голови, і не питав себе, чи це безглуздо, чи дуже безглуздо, чи надто безглуздо. Я навіть не встиг оцінити власної ідеї у момент її з’яви.

Незабаром атмосфера теплішає. Ми вже краще знаємо один одного, ми готові просуватися далі у пошуках чогось іншого. Тут придатні різні вправи чи ігри з тієї простої причини, що вони допомагають людям почуватися розкутими. Але цим не можна зловживати, жоден високоосвічений актор не захоче, щоб його надто довго трактували як дитину. Отож режисер повинен бути на крок попереду і планувати заздалегідь. Тепер настав час дати завдання, що містять справжній виклик і знадобляться у роботі, як ось вправи, які змушують виходити на бій з тими частинами тіла, які ще сплять у летаргічному сні; або з тими куточками світу емоції, які стосуються тематики п’єси, але які актор боїться відкрити для себе. Отже, навіщо імпровізувати? По-перше, щоб налагодити контакт, створити атмосферу, де б усі

почувалися комфортно, могли вставати чи сідати, не боячись осуду. Страху не уникнути, тому взаємна довіра стає предметом першої необхідності. І оскільки найбільше, що нас жахає, це мовлення, слід починати не зі слів, не з ідей, а з тіла. Звільнене тіло — це місце, де все починається і все закінчується. Звернімося до практики. І почнімо з тези про те, що все або майже все, що пробуджує нашу енергію, не може не бути корисним. Тому не займайтесь пошуками чогось особливого. Просто зробіть щось разом, і коли навіть це щось видається вам безглуздом, хіба це має значення? Отже, стали швиденько у коло. А тепер: кожен бере з підлоги подушечку, підкидає її у повітря та ловить.

Спробуйте, і ви зрозумієте, що приречені на успіх. Ви смієтесь разом. А цього вже достатньо, щоб почуватися краще. Однак, якщо ви почнете кидатися подушечками, не переслідуючи жодної мети, ваш запал швидко згасне, і ви запитаете, навіщо це все. Щоб утримати нашу зацікавленість, необхідно знайти новий виклик. А тепер дозвольте запропонувати вашій увазі складніше завдання. Підкиньте подушечку в повітря, покрутіться довкола себе і впіймайте її. Така забава дарує багато втіхи, бо, зазвичай, ми обов'язково проґавимо, і подушка опиняється на підлозі, і тоді ми ще заповзятливіше кидаємося виправляти ситуацію. Збільшуючи темп, ми тим самим підсилюємо задоволення, яке отримуємо від гри.

А тепер швиденько: помітили, що оволоділи цим рухом, отже час додати новий елемент. Підкиньте подушечку в повітря, ступіть крок праворуч, спіймайте подушечку свого сусіда і намагайтеся чітко підтримувати ротацію, без паніки та зайвих рухів.

Але набути вправності в цій грі не є нашим головним завданням. Зазначимо лише, що ми розрухали кістки і розігріли власне тіло. Та нам ще бракує справжньої потуги. Як це здебільшого трапляється в імпровізаціях, перший крок важливий, але його недостатньо. Слід бути обережним і знати про існування багатьох пасток, які чатують на нас у так званих театральних іграх і вправах. Коли відкривається можливість використувати тіло ширше й вільніше, в нас поселяється відчуття радості. Але якщо тут перед актором не поставити якоїсь складної задачі, набутий досвід пропаде намарно. Це твердження стосується всіх форм імпровізації. Дуже часто театральні трупи, що займаються імпровізацією, дотримуються принципу ніколи не переривати її аж до завершення. Якщо ви насправді хочете дізнатися, що таке нудьга, то пригляньтесь якнайпильніше до імпровізації двох-трьох акторів, які роблять свою справу без зупинки. Вони неминуче опиняться в ситуації, де починають самоповторюватись, дуже часто з надмалою швидкістю, яка відбирає останні крихти живого зацікавлення у спостерігачів. Інколи трапляється, що найдивовижніша імпровізація є справою лише декількох секунд, як-от боротьба сумо. Цей стиль боротьби вимагає чіткої мети, суворого дотримання правил, проте все вирішує блискавичний рух руками та ногами у перші секунди бою.

Зараз пропоную вашій увазі нову вправу, але спершу дозвольте застерегти — не намагайтесь відтворити наш досвід в іншому контексті. Було б просто смішно, якби не було так трагічно, якщо наступного року у всіх театральних школах юні актори раптом почнуть кидатися подушками, посилаючись

на відому вправу з Парижа. Існує безліч інших потішних штучок.

Отже, усі п'ятнадцятеро, що сидять у колі — рахуйте вголос, один за одним, починаючи від дівчини зліва: один, два, три і т. д.

А тепер спробуйте поррахувати від одного до двадцяти, не беручи до уваги свого місця в колі, тобто, хто хоче, той може починати. Але єдина умова — треба дійти від одного до двадцяти, і так, щоб жодного разу двоє не вигукнули одночасно. Можна тій самій людині вступати декілька разів. Почали:

*один, два, три, чотири,
чотири...*

О, ні! Двоє людей вступили одночасно. Доведеться розпочинати спочатку. І так буде, допоки все не вийде правильно; навіть якщо дійдемо до 19, а два голоси вигукнуть 20, ми вертаємося знову на початок. Для нас справою честі є вистояти до кінця.

Уважно занотуйте, про що тут йдеться. З одного боку, абсолютна свобода. Кожен називає число за власним вибором. З іншого боку, два моменти, що вимагають досконалої дисципліни: треба почати там, де закінчив попередній, і мовчати, поки інший говорить. А це вимагає набагато більшої концентрації уваги в порівнянні з першою грою. Ось вам ще одна ілюстрація взаємозв'язку між сконцентрованістю, уважністю, вмінням слухати та індивідуальною свободою. А також це гарний приклад природного живого темпу, який вчить, що павзи не бувають штучними, і що немає двох схожих павз — усі вони наповнені думками та концентрацією уваги, які прокладають мости через тишу.

Я дуже люблю цю вправу, частково через те, що прийшла вона до мене у дуже цікавий спосіб. Якось у лондонській пивничці один американський режисер сказав мені: “Мої актори завжди виконують вашу “велику вправу”. Я був дуже здивований. “Що ви маєте на увазі?” — запитав я. “Та як же, оцю особливу вправу, яку ви робите щодень”. Я попросив уточнити. Він описав мені те, що ви щойно виконали. Я ніколи не чув про цю вправу раніше і поняття не маю, звідки вона взялася. Але радо прийняв такий подарунок — відтоді ми виконуємо цю вправу постійно і вважаємо її своєю. Вона може тривати 20 хвилин і більше. Ігрова напруга зростає, а якість слухання один одного у групі кардинально змінюється. Ось вам приклад, що можна назвати вправами для початку.

А тепер звернемося до цілком іншого прикладу, щоб проілюструвати той самий принцип. Зробіть рух правою рукою, дозвольте їй рухатися вільно, без жодного контролю з вашого боку. За моїм сигналом розпочинайте, а потім раптово зупиніться. Вперед!

Тепер затримайте цей жест, нічого не міняючи і не вдосконалюючи, тільки спробуйте відчути, що саме ви тим жестом хотіли виразити. Пам’ятайте, ваші думки та емоції розмовляють з вами мовою вашого тіла. Ось дивлюсь я на всіх вас і читаю інформацію, закладену у вашому жесті, хоча ви не робили жодних спроб про щось мене повідомити чи щось сказати, а просто дозволили своїй руці рухатися вільно. Все містить у собі інформацію. Проведімо цей експеримент вдруге — не забувайте про рух без жодного обдумування наперед. Тепер затримайтесь — і спробуйте відчути зв’язок між рукою, плечем і так аж до очного м’яза. Нічого не змінюйте, зосередьтесь на

відчуттях. Потім дозвольте собі незначний рух, маленьку поправку, завдяки якій жест набере наповнення.

Саме цієї миті відбулася зміна у вашому тілі, яке набуде гармонійнішої і виразнішої постави. Не можна забувати, що кожна частина нашого тіла щось постійно виражає. Зазвичай ми цього не усвідомлюємо. Та однак актор, який працює без участі свідомости, ніколи цілковито не запанує над аудиторією. Все тут має своє значення. Дозвольте цьому жестові розвинутися, віднайти свою завершеність через мікроруки та незначні поправки. Відчуйте, як кожна така трансформація тягне за собою зміну ще чогось у тотальності вашого тіла і як ваше повідомлення стає виразнішим та точнішим. Ви не можете не усвідомлювати, як безупинно передаєте безліч повідомлень усіма частинами свого тіла. У житті цього процесу не усвідомлюють. А в акторському ремеслі відсутність такого усвідомлення — це втрата уваги та зацікавлености аудиторії.

Влаштуємо тепер ще один експеримент. Тут знову треба піднімати руки. Але різниця фундаментальна. Замість власних імпровізацій відтворіть рух, який я вам запропоную: простягніть руку вперед з долонею, розвернутою назовні. Ви виконаєте це не тому, що прагнете цього, а тому що я вас попросив і ви готові йти за мною, навіть не питаючись, куди я вас запроваджу.

Отже, ласкаво просимо у світ антиімпровізації: раніше ви робили жест за власним вибором, а тепер виконуєте те, що вам нав'язали. Прийміть як дане, що цей жест треба виконати, не з'ясовуючи його значення, не інтелектуалізуючи його й зовсім не аналізуючи, інакше ви залишитеся “назовні”. Спро-

буйте відчутти, що цей жест збурює у вас. До вас прийшло щось із зовнішнього світу, і це щось цілком відмінне від вільного пориву руки, який ви здійснювали раніше. Проте, прийнявши його повністю, ви здобудете те ж саме, що й у першому випадку: жест став вашим власним, а ви — належите йому. Якщо вам вдасться перевірити це на собі, то для вас стануть неактуальними всі питання про тексти, авторство, режисуру. Справжній актор розуміє, що свобода приходить тоді, коли і зовнішнє, і внутрішнє утворюють бездоганну єдність.

Тепер ще раз підніміть руку вгору. Відчуйте, як цей рух пов'язаний з виразом ваших очей. Не намагайтесь створити комічний ефект, не насуплюйтесь, аби тільки чимось зайняти очі та обличчя. Просто довіртеся своїй чутливості, нехай вона скеровує кожний ваш м'яз.

Далі в такий самий спосіб — під музику; прислухайтесь до того, як видозмінюються відчуття руху, коли ви повільно повертаєте кисть руки. Пройдіть усе коло, всі положення від долоні, розвернутої вниз, до долоні, що дивиться на стелю. Важливо не просто відчутти ці дві позиції, а вловити, як міняється значення при переході від однієї позиції до іншої. А значення тут дуже важливе, бо виражене не словами.

Спробуйте тепер знайти власні варіанти цього ж руху: долоня вгору, долоня вниз. Проартикулюйте цей жест, як вам заманеться. Віднайдіть свій власний темп. Але для того, щоб натрапити на потрібну якість, слід уловити в тілі резонансну хвилю, народжену рухом.

Те, що ми зараз виконали, підпадає під загальне визначення імпровізації. Маємо дві форми одної

імпровізації. Перша передбачає повну свободу актора. Друга задає певні елементи, які часом надто обмежують. У такому випадку на кожній виставі актор змушений імпровізувати, знову й знову уважно дослухаючись до тих резонансних хвиль, що їх збурює у ньому кожна деталь навколо, кожна людина, яка перебуває в залі. Якщо акторові вдасться це здійснити, то він побачить, що жодна вистава не схожа на іншу. І це знання забезпечить йому постійне оновлення.

Експерименти, які ми провели за ці декілька хвилин, як правило, займають декілька тижнів, а то й місяців. На репетиціях чи безпосередньо перед виставою такі вправи чи імпровізації допомагають відкрити самого себе для себе та для інших членів групи. Задоволення від роботи є величезним джерелом енергії. І тут аматор має велику перевагу над професіоналом. Він працює, коли трапляється нагода, і чинить це лише задля власного задоволення; навіть якщо йому й бракує таланту, то зате наддостатньо ентузіазму. Професіонал постійно потребує стимулювання, аби уникнути сухої ефективності професіоналізму, яка зводить нанівець результати його праці.

Ще одну відмінність між аматором та професіоналом можна чітко простежити на прикладі кінематографа. Актори-аматори, як то дитина чи хтось випадковий з вулиці, часто дають собі раду зі своєю роллю так само добре, як і професійні актори. Однак стверджувати, що всі ролі у всіх фільмах можуть зіграти рівноцінно і аматор, і професіонал, було б великою помилкою. У чому ж полягає різниця? Якщо ви просите аматора виконати перед камерою якісь певні дії, що він їх робить щодня, то аматор добре впорається з цим завданням. Сюди входить безліч

розмаїтих видів діяльності: від ліплення горщиків до шастання по чужих кишнях. Надзвичайний випадок стався у фільмі *Битва за Алжир*. Алжирці, які прожили життя у стані війни чи в підпіллі, багато років по тому спроможні були точно відтворити рухи вояків, а це, своєю чергою, спровокувало відповідні емоції. Але, якщо попросити непрофесіонала відтворити рухи, глибоко не вкорінені в його тілі, тим самим збудити в собі відповідний емоційний стан, то аматор здебільшого просто розгублюється. Унікальна здатність професійного актора, власне, й полягає в умінні викликати відповідний емоційний стан, який належить не йому, а його героєві, без жодних видимих протиріч та натяженості. Але таке трапляється рідко. Зазвичай, відразу дається взнаки прірва між власне актором і тим станом, який він намагається більш чи менш вдало “сфабрикувати”. У руках справжнього професіонала все видаватиметься природним, навіть штучне і таке, що не має жодних відповідників у природі.

Вважати, що буденні жести автоматично є правдивішими за жести, що їх використовують в опері чи балеті, буде грубою помилкою. Варто тільки раз глянути на продукцію традиційних акторських студій, аби пересвідчитись, що вся їхня надприродність чи гіперреалізм — це лише умовності, такі ж штучні, як і спів у великій опері. Усі без винятків стилі та умовності є надуманими. Будь-який з них може виявитися підробкою. Завдання перформера, власне, і полягає в тому, щоб зробити кожен стиль природним. Тут треба взяти до уваги такий принцип: вам дано слово чи жест, і ваше завдання — перетравити його, зробити його природним. Але що, зрештою, означає “природним”? Природність — це відсутність будь-якого

аналізу чи коментування у момент дії. Сама тільки чиста дія без домішок.

Якось на телеекрані я побачив уривок з документального фільму, у якому Жан Ренуар промовляє до своєї артистки: “Я запозичив один метод у Мішель Сімон, хоча те ж саме можна знайти у Луї Жуве, та вже, напевно, у Мольєра та Шекспіра: для того, щоб зрозуміти свого героя, необхідно відкинути геть усі наперед заготовлені уявлення. А щоб цього досягнути, потрібно повторювати текст ще і ще, раз за разом, цілком нейтрально, аж поки він не увійде у вас, аж поки розуміння тексту не стане особистісним та органічним”. Це просто геніальна теза, але як і всі тези на світі, грішить неповнотою. Я чув про одного великого постановника п'єс Чехова, який тижнями пошепки проводив репетиції. Він примушував читати текст м'яко, аби уникнути гри та засмічування слів незрілими і протизаконними імпульсами, такими як награвання, експресія, ілюстрування, — або навіть кайфування від репетиційного процесу. Він змушував акторів тижнями муркотіти собі під ніс, аж поки роль глибоко не вкоріниться. Такий підхід дав гарні результати у роботі з чеховським текстом, але надалі я був би обережним у використанні цього підходу й ризикнув би періоди тиші та інтимної роботи чергувати з енергійними вправами та імпровізаціями.

Якось я надібав американську групу, яка возила по країні п'єсу Шекспіра. Актори з гордістю поділилися методами своєї роботи: під час турне Югославією вони щовечора блукали вуличками міст і вигукували один рядок із своєї ролі — наприклад, “Бути чи не бути”, без жодної іншої думки. Актори у такий спосіб досягали, мовляв, стану заплідненості

своїм текстом. Я переглянув виставу — і що за безглузда мішанина з цього усього вийшла! Очевидно, тут ми маємо справу з технікою, доведеною до абсурду.

Насправді, потрібно постійно комбінувати два підходи. При першому знайомстві з текстом важливо спробувати його на смак безпосередньо, а для цього потрібно встати й почати грати, як в імпровізації, коли ще сам не знаєш, чого шукаєш. Вивчати текст треба динамічно та активно — це найкращий спосіб дослідити і збагнути його. Але я тремчу від жаху на одну лише думку про середньоєвропейську техніку, яка полягає у тому, щоб сидіти тижнями за столом, розбираючи контекстуальне значення слів, перш ніж дозволити собі відчути цей текст тілом. Такий підхід передбачає, що спершу слід накидати якийсь інтелектуальний ескіз тексту, а вже потім вам дозволять встати, так ніби без такого ескізу актор не знатиме, що робити. Такий принцип, без сумніву, дуже схожий на військову операцію — добрий генерал неодмінно збере всіх своїх союзників за круглим столом, перш ніж наслати танки на ворожу країну. Однак театр — це щось цілком інше...

Повернімося ще раз на хвилю до питання про відмінності між аматором та професіоналом. Якщо справа стосується співу, танців чи акробатики, різниця очевидна, оскільки тут усе вирішує техніка. У співі нота або чиста або ні, танцюрист збивається з ритму або ж ні, акробат або втримує рівновагу або ж падає. Для актора вимоги настільки ж грандіозні, наскільки й важкоосязжні. Всі відразу помічають: тут “щось не так”, але що потрібно для того, щоб було так — виявляється тонкою і складною справою. З

цієї, власне, причини, якщо бажаєте віднайти правду в стосунках між двома героями, відмовтесь від аналітичного військового методу. Такий підхід не може підвести вас до того, що ховається за концепцією і лежить поза визначеннями у неосяжному просторі людського досвіду, захованого в сутінках.

Особисто мені подобається поєднувати упродовж одного дня різні завдання, але такі, щоб взаємодоповнювалися: вправи на розігрів, що їх кожен повинен виконувати регулярно, як поливають квіти, потім практична робота над п'єсою, без жодних попереджень — кинутися з моста у воду і віддатися експериментові; і, нарешті, третій етап — раціональний аналіз, який допоможе краще збагнути уже пройдений шлях.

Така ясність дуже важлива, але тільки за умови, якщо вона невіддільна від інтуїтивного розуміння. Робота за столом підсилює важливість роботи ментальної, а тим самим послаблює позиції інтуїтивного підходу. Інтуїція — справа тонка і сягає далі, ніж аналіз. Однак, у чистому вигляді вона може бути навіть небезпечною. Коли ви натрапляєте на проблемне місце у п'єсі, то вам просто необхідні інтуїція та аналітична думка одночасно.

Вище ми розглядали експерименти, у яких максимально інтенсивні емоції передавалися мінімальною кількістю засобів. Дивовижно, як найменший елемент, нехай то слово чи жест, може бути наповненим або ж порожнім. Можна побажати комусь: “Доброго дня”, зовсім нічого не відчуваючи, навіть не глянувши на людину, з якою привітались. Можна потиснути руку автоматично, а можна бути просто втіленням привітності.

Ми вже обговорювали це питання з антропологами в часі наших подорожей. Для них різниця між європейською традицією потискання рук і складеними разом долонями в індійській манері або ж рукою на серці, як це роблять сповідники ісламу, лише культурна. З погляду актора таке міркування абсолютно безпідставне. Ми знаємо, що можна залишатись лицеміром чи правдомовцем, незалежно від жесту. Ми самі наповнюємо жест якістю і значенням, навіть жест, узятий з чужої культури. Актор повинен знати, що який би рух він не виконував, у його владі перетворити цей рух на порожню мушлю або ж наповнити його справжнім значенням. Вибір тільки за ним.

Якість відкривається в деталях. Присутність актора — ось що надає якості його поглядів, його вмінню слухати. Факт присутності є субстанцією містичною, але тільки до певної міри. Вона частково підвладна свідомості та волі актора. Він знайде її у тиші, що у нього всередині. Те, що називається *святим* театром, театром, де проявляється невидиме, бере свій початок з тієї тиші. З неї народжуються усі знані та незнані рухи. Саме завдяки емоції, присутній у русі, ескімос вміє відрізнити жест привітання від агресивного руху індійця чи африканця. Хай би яким би був код, значення заповнить форму, і все відразу стане зрозумілим. Театр — це завжди пошук значень і шляхів донесення цих значень до інших. У цьому його таїна. Дуже важливо усвідомити присутність цієї таїни.

Коли людина втрачає відчуття трепету благоговіння, життя втрачає свій сенс. Не забувайте, що театр вийшов з містерії, і це таємниче походження

дається взнаки. Але театральне ремесло не може залишатись таємницею. Якщо рука з піднесеним молотком неточна, то молоток влучить у палець, а не у гвіздок. Цю давню функцію театру варто пошанувати, але не тою шаную, від якої хочеться спати. Завжди є драбина, щоб підняти нагору, від одного рівня якості до іншого. Але де відшукати цю драбину? Її шаблі — це деталі, найдрібніші деталі, мить за миттю. Деталі — ось вам дорога, яка веде до самого серця великої таємниці.



ЗОЛОТА РИБКА

На своїх лекціях я щоразу повертаюся до теми театрального експерименту. Намагаюся привернути увагу слухачів до того факту, що в театральній ситуації ми перебуваємо в конкретній миті тут і зараз. Якщо детально розглянути процес, учасниками якого ми є в якийсь певний момент, то можна без теоретизування визначити, що таке театр. Але сьогоднішній експеримент є набагато складнішим. Уперше за весь цей час я погодився написати промову заздалегідь, оскільки текст потрібен для публікації, і сподіваюся, що це не зашкодить процесові, а радше допоможе збагатити наш спільний експеримент.

Коли я пишу ці слова, *Я-автор* сиджу на півдні Франції в спекотний літній день, намагаючись уявити собі щось невідоме, як от японську аудиторію в Кіото. Не знаю ні зали, в якій перебувають ці люди, ані їхньої кількості, ані їхніх стосунків. Та хоч як старанно я добираю свої слова, деякі слухачі почують їх у перекладі іншою мовою. Для вас у цей момент *Я-автор* зник; його замінив *Я-промовець*. Коли промовець читає текст, похиливши голову над аркушами паперу, монотонно й педантично передаючи суть написаного, то самі слова, що здавалися живими, коли

він їх писав на папері, потонуть у нестерпній монотонності, що тільки підтверджує думку про погану репутацію академічних лекцій. Тож *Я-автор* — це драматург, який повинен бути впевненим, що *Я-промовець* додасть нової енергії та нову деталь у текст і подію. Для тих, хто розуміє англійську, йдеться про зміни тембру голосу та висоти звуку, крещендо, фортісимо, піанісимо, паузи й тишу. Зваблива музика голосу викликає у вас бажання слухати, бо містить у собі людський вимір, те найменше, чого ані ми й ані наші комп'ютери не здатні зрозуміти зі своєю науковою точністю. Це почуття; почуття, що веде до пристрасті; пристрасть, що несе переконання; переконання, яке є єдиним духовним інструментом, що поєднує між собою людей. І навіть ті з вас, хто слухає мене через перекладача, відчують певну енергію, здатну поступово об'єднати нашу увагу: вона проникає в цей простір через звук, а також через жест. Кожен рух, який промовець робить рукою, тілом — свідомо чи несвідомо — є формою передачі; такою ж мірою як актор, я повинен це усвідомлювати, відповідати за це. Та й ви, слухачі, також берете активну участь: у вашому мовчанні захований підсилювач, що повертає ваші власні емоції назад у наш простір. Вони заряджають мене і впливають на мій спосіб мовлення.

У чому тут полягає схожість із театром?
У всьому.

Спробуємо разом з'ясувати наше вихідне положення. *Театр* — слово настільки широке і неокреслене, що воно або втрачає своє значення, або ж створює непорозуміння, тому що одна людина говорить про одне, тоді як інша матиме на увазі щось зовсім відмінне. Це так, ніби говорити про життя.

Слово надто містке, щоб нести якесь одне значення. Театр не має нічого спільного ні з будинками, ані з текстами, акторами, стилями чи формами. Сутність театру захована в межах таїнства, ім'я якому — “ця мить”.

“Ця мить” — щось дивовижне. Її зрозумілість зваблива, як скалка розтровоєної голограми. Якщо цей атом часу розщеплено і розкрито, тоді цілий всесвіт можна побачити в його безконечно малих розмірах. У цей момент, назовні, нічого особливого не відбувається — я промовляю, ви слухаєте. Та чи цей поверховий образ є правдивим відображенням реальності? Звичайно, що ні. Нічого такого не трапилось, щоб зрушити нас до глибин живої матерії. Наші клопоти, стосунки, наші дріб'язкові комедії та глибокі трагедії, навіть тимчасово приспані, вони всі присутні, як актори, що чекають свого виходу на сцену. Але там, за кулісами, стоять не лише виконавці наших особистих драм, — наче хор в опері — а й безліч другорядних персонажів, що поєднують нашу власну історію життя із зовнішнім світом, із суспільством в цілому. Людина — великий музичний інструмент, готовий до того, щоб на ньому заграли. Тони і гармонія його струн — це наша здатність реагувати на вібрації невидимого духовного світу, який ми часто ігноруємо, не усвідомлюючи, що доторкаємось до нього з кожним подихом.

Якби можна було вивільнити і випустити у простір цього залу всі наші приховані уявлення й бажання, це б нагадало ядерний вибух, а хаотичний вир вражень був би надто потужним, щоб бодай хтось із нас міг його сприйняти. Саме тому в момент театральної дії звільняється прихований колективний

потенціал думок, образів, відчуттів, міту і вражень, і тому можна зрозуміти, чому ця дія є такою потужною і може бути такою небезпечною.

У періоди політичного гніту театр, як правило, здобуває найбільші успіхи. У країнах, де панує страх, театр є формою, за якою пильно слідкують і якої диктатори бояться найбільше. Саме тому, чим більшу ми маємо свободу, тим старанніше мусимо самі контролювати і усвідомлювати кожную театральну дію: щоб дія мала сенс, потрібно дотримуватись дуже точних правил.

Насамперед хаос, що може виникнути внаслідок вивільнення кожним власного потаємного світу, потрібно об'єднати у спільний досвід. Іншими словами, аспект реальності, викликаний актором, повинен відгукнутися у кожному глядачеві, так щоб упродовж певного моменту аудиторія жила одним колективним чуттям. Тому базовий матеріал, оповідь чи тема служать насамперед для створення спільного піКФунтя, потенційного поля, в якому кожен в аудиторії, незалежно від віку й освіти, відчує себе поєднаним спільним досвідом із своїм сусідом.

Звичайно, не важко знайти банальний, поверховий матеріал для спільного піКФунтя. Але чи буде це цікаво? Очевидно, що основа, яка поєднує всіх, повинна зацікавити всіх. Що ж насправді означає слово *цікавий*? Доводять, що проміжок часу, тривалістю в тисячну частку секунди, коли актор взаємодіє з аудиторією, як у фізичних об'ємах, є насичений, густий, багатошаровий і багатий. Інакше кажучи, до уваги беруть якість миттєвості. Отже, будь-який окремий момент може бути мілким і нецікавим або ж, навпаки, сповненим значення. Хоч підкреслити, що цей

рівень якості в межах конкретної миті дає нам унікальну можливість судити про театральну дію.

Тепер потрібно детальніше розглянути те, що ми називаємо *миттєвістю*. Звичайно, якби ми могли проникнути в саму її суть, ми б не знайшли там руху. Кожна мить є сукупністю всіх можливих миттєвостей. Отже, те, що ми називаємо часом, зникне. Але, коли ми повернемося у звичне для нас життя, то побачимо, що кожна мить часу поєднується як з попередньою, так і з наступною миттю в міцний, нерозривний ланцюг. Отже, в театрі ми маємо справу з незаперечним законом. Вистава — це потік, що плине то вгору, то вниз. Щоб досягнути мить глибокого значення, потрібен ряд миттєвостей, який починався б на простому, природному рівні, вів нас до напруження і згодом повертав нас униз. Час, який зазвичай є ворогом в житті, може стати нашим співником, коли ми побачимо, як буденна мить може перетворитися в сяючу, а згодом і в мить абсолютної чистоти перед тим, як повернутися до миті буденної простоти.

Це можна краще зрозуміти на прикладі рибалки, який плете сіть. Коли він плете, уважність і значущість присутні в кожному русі його пальців. Він натягує нитку, зав'язує вузли, заповнюючи пустоту фігурами, чії форми мають кожна своє призначення. Тоді сіть кидають у воду і по-різному, за течією чи проти неї, її витягають. Їстівна і отруйна, риба різних кольорів або рідкісна риба потрапляє туди. А в благословенний момент і золота рибка. Однак є тонка різниця між театром і рибальством: коли сіть зроблено добре, яку рибу, хорошу чи погану, впіймає рибалка, залежить від його удачі. В театрі ж той, хто

в'яже вузли, відповідає також і за якість впійманої миті. Це просто дивовижно — “рибалка” в'язанням вузлів впливає на якість риби, що потрапляє в його сіті!

Перший крок є найважливішим і набагато важчим, аніж видається. Дивно, що цей підготовчий крок не отримує належного визнання. Авдиторія може сидіти, очікуючи початку вистави, переконуючи себе, що це повинно бути цікавим. Однак посправжньому вона буде зацікавлена лише тоді, коли найперші слова, звуки чи дії вистави пробудять все-редині кожного глядача перший порух, пов'язаний з прихованими темами, що з'являються поступово. Цей процес не може бути розумовим, чи, тим більше, раціональним. Театр аж ніяк не є дискусією між культурними людьми. Через енергію звуку, слова, кольору та руху театр торкається емоційної глибини, що, своєю чергою, посилає імпульси через розум. Як тільки актор вступає в контакт з аудиторією, те, що відбувається, починає рухатися різними шляхами. Є театри, які продукують звичайну якісну рибу, її можна споживати і при цьому залишатися здоровим. Є порнографічні театри, які навмисне пропонують рибу, нутро якої повне отрути. Але припустімо, що ми люди високих амбіцій і під час вистави хочемо впіймати золоту рибку.

Звідки ж вона береться? Нам це не відомо. Можливо, з колективного мітичного підсвідомого, цього безмежного океану, межі якого ніколи не були відкритими, а глибини — достатньо дослідженими. Де ж тоді перебуваємо ми, звичайні люди з аудиторії? Коли ми в театрі, ми є там, де ми є, в нас самих, у нашому житті. Отже, плести сіть — значить будувати

міст між нами, такими, якими ми є у звичних для нас умовах, разом з нашим щоденним світом, і невидимим світом, який можна відкрити, якщо неповне сприйняття замінити набагато гострішим усвідомленням. Як ви гадаєте, ця сіть зроблена з дірок чи з вузлів? Це питання як коан, і щоб створити театр, ми повинні жити в ньому весь час.

Ніщо в історії театру настільки повно не відображає цей парадокс, як структури, що їх ми знаходимо в Шекспіра. По суті, його театр релігійний: він переносить невидимий духовний світ у конкретний світ впізнаваних і видимих фігур та дій. Шекспір не йде на поступки у виявленні будь-яких протилежних кінців шкали людських можливостей. Його театр не вульгаризує духовности, щоб звичайна людина могла її тільки ледь осягнути, його театр, проте, і не відкидає бруду, потворности, жорстокости, абсурдности та комізму низького існування. Його театр легко, без зусиль, крок за кроком прослизає між цими двома позиціями. І водночас з невідвратною силою він потужно поглиблює живий досвід аж до тих меж, коли вже будь-який опір стає неможливим і аудиторія усвідомить мить глибокого осягнення реальности. Ця мить не здатна тривати надто довго. Правду не можна ідентифікувати чи усвідомити, але театр є механізмом, що дає можливість усім своїм учасникам скуштувати певний аспект правди саме в межах миттєвості. Театр — це машина для сходження, підйому і спуску вниз шкалою значень.

Зараз ми зіткнулися зі справжніми труднощами. Щоб схопити момент правди, потрібно найдрібніші зусилля актора, режисера, автора і художника поєднати воедино; жоден з них не може

зробити цього сам. У межах однієї вистави не можуть існувати різні естетики, суперечливі наміри. Всі мистецькі та ремісничі техніки повинні служити тому, що англійський поет Тед Газ називає “переговорами” між нашим звичайним рівнем і високим рівнем міту. Ці переговори набирають форми поєднання того, що є незмінним у цьому мінливому світі, розташованому саме там, де відбуваються вистави. Ми контактуємо з цим світом кожної миті нашого свідомого життя, коли інформація, записана в клітинах нашого мозку в минулому, оживає в теперішньому. Інший світ є для нас невидимим, оскільки туди немає доступу нашим почуттям. Хоча його можна зрозуміти по-різному в різний час завдяки нашій інтуїції. Всі духовні практики приводять нас до невидимого світу, допомагаючи перейти від світу вражень у спокій і тишу. Однак театр не є тим самим, що й духовна дисципліна. Театр — це зовнішній спільник, однодумець духовного шляху. Він існує для того, щоб допомогти нам зазирнути на мить у невидимий світ, яким проникає у щоденне існування і який ігнорують наші відчуття.

Невидимий світ не має форм і не змінюється (чи принаймні видається нам таким). Видимий світ завжди в русі: його характерною рисою є потік, його форми живуть і помирають. Найскладніша форма — людська істота — живе і помирає, клітини живуть і відмирають — і так само народжуються, занепадають і зникають мови, моделі, позиції, ідеї та структури. Рідко в історії людства митцям вдавалось правдиво поєднати видиме й невидиме так, що їхні форми, храми це чи скульптури, картини, повісті чи музика, ставали вічними. Хоча тут слід бути обережним та усвідомлювати, що навіть вічність конечна.

Театральний практик, де б він не був, має багато підстав наблизитись до видатних традиційних форм (особливо тих, що належать східному театрові) покірно та з повагою, на яку вони заслуговують. Вони можуть вивести його далеко поза межі його власних можливостей — на шлях, що існує поза обмеженою здатністю розуміти і творити, яку митець ХХ ст. повинен визнати як своє дійсне становище. Великий ритуал, фундаментальний міт — це двері, які призначені не для того, щоб їх розглядали, а для того, щоб їх відчиняли. І той, хто відчиняє ці двері всередині себе самого, проходить через них у найбільш інтенсивний спосіб. Тож не потрібно ігнорувати минуле. Проте не можна хитрувати. Якщо ми викрадемо його ритуали та символи і спробуємо використовувати їх у власних інтересах, то не повинні дивуватись, якщо вони втратять свою силу і стануть лише яскравими порожніми декораціями. Ми повинні вміти бачити цю різницю. В одних випадках традиційна форма ще залишається живою; в інших традиція — це мертва рука, що душить життєвий досвід. Наша мета — відмовитись від “загальноприйнятого шляху”, але без пошуку зміни заради зміни.

Тоді на передній план виступає питання форми, точної, ідеальної. Ми так само, як і життя, не можемо обійтись без неї. Але що означає слово форма? Хай би як часто повертався я до цього питання, я щоразу приходжу до *споти* — слова з класичної індійської філософії, значення якого міститься в його звучанні — брижі, що раптово з’являються на спокійній поверхні води; хмара, що з’являється в чистому небі. Форма — це справжній маніфест у процесі

становлення, дух, що приймає тіло, перший звук, великий вибух.

В Індії, Африці, на Близькому Сході, в Японії митці, які працюють у театрі, ставлять те саме запитання: якою є наша форма сьогодні? Де її шукати? Ситуація заплутана, питання заплутані, відповіді - теж. Зазвичай, даючи відповіді на ці запитання, митці поділяються на дві категорії. Одні схиляються до думки, що великі культурні Генератори Заходу — Лондон, Париж та Нью-Йорк — вирішили цю проблему, і потрібно тільки використовувати знайдену ними форму так, як це роблять країни, що розвиваються, засвоюючи нові індустріальні процеси та технології. Іншого погляду дотримуються митці з країн Третього Світу. Вони відчувають, що втратили свої корені, що їх захопила велика хвиля Заходу з усіма своїми образами ХХ ст., тому вони відчувають потребу відмовитись від наслідування іноземних моделей. Це додає їм відваги повертатися до своїх культурних коренів і давніх традицій. У цьому — два великі протиріччя нашого часу: зовні тяжіння до об'єднання, зсередини — до уосіблення.

Однак жоден метод не дає бажаних результатів. У багатьох країнах світу театральні групи б'ються над п'єсами європейських драматургів, таких як Брехт або Сартр. Часто вони не бачать того, що ці автори виробили складну систему спілкування, властиву часові та місцю, в яких вони творили. В абсолютно іншому контексті резонанс зникає. Імітація експериментального авангардистського театру 60-х рр. натрапляє на ті ж труднощі. Таким чином, справжні люди театру в країнах Третього Світу з почуттям гордості та відчаю докопуються до свого минулого, намагаються модер-

нізувати свої міти, ритуали й фольклор. Але, на жаль, часто виходить убога мішанина, інакше кажучи, “ні риба, ні м’ясо”.

То як же бути правдивим щодо сьогодення? Нещодавно я подорожував Португалією, Чехословаччиною та Румунією. В Португалії, найбіднішій з усіх західноєвропейських країн, мені сказали, що люди більше не ходять у театр і в кіно. “Так, — зітхнув я з розумінням, — з усіма вашими економічними труднощами люди не мають грошей”. “Не зовсім так! — прозвучала несподівана відповідь. — Якраз навпаки. Економічна ситуація поступово поліпшується. Раніше, коли грошей було обмаль, життя було дуже сірим, і тому люди прагнули ходити в театр чи в кіно. Тоді, звичайно, заощаджували для цього гроші. Сьогодні люди мають трохи більше на витрати і цілий діапазон можливостей споживача ХХ століття доступний для них: є відео, компакт-диски; ресторани, чартерні рейси, груповий туризм — все, щоб задовольнити одвічну потребу бути з іншими людьми. Далі — одяг, взуття, зачіски... Кіно й театр все ще залишаються в списку, проте майже наприкінці”.

Від ринково-спрямованого Заходу я подався до Праги та Бухареста. Тут знову, як і в Польщі, Росії, та й майже в усіх посткомуністичних країнах, чути той самий крик відчаю. Кілька років тому люди білися за місця в театрі. Зараз на виставах глядачі займають якусь четверту частину зали. Знову ж таки, в абсолютно іншому соціальному контексті стикаємося з тим самим феноменом театру, який більше не приваблює людей.

У дні тоталітарного гніту театр був одним з небагатьох місць, де нехай не довго, на короткий час

можна було почуватися вільно, можна було втекти в романтичніше, поетичніше існування або ж, заховавшись і захистившись анонімністю аудиторії, можна було сміхом чи аплодисментами приєднатися до актів непокори владі. Кожен рядок шанованої класики з допомогою найменшого наголошування на слові чи ледь помітного жесту давав акторові можливість увійти в таємну змову з глядачем, щоб виразити те, що в іншому випадку було б надто небезпечно виражати. Нині такої потреби немає, і театри змушені визнати прикрий факт, що зали були заповнені з багатьох важливих причин, які, однак, не надто стосувалися справжнього досвіду самого мистецтва як такого.

Отож, розгляньмо ще раз ситуацію в Європі. Уздовж усього шляху, що простягався від Німеччини до Сходу, вкупі з великими просторами російських земель, і на Захід — через Італію, Португалію та Іспанію — існувала довга низка тоталітарних урядів. Характерною рисою усіх форм диктатури є заморожування культури. Немає значення, які форми — всі вони більше не мають можливості жити, відмирати, замінити одна одну згідно з природними законами. Певні культурні форми приймають через те, що їх вважають активними та безпечними, тоді як інші вважають підозрілими, і тому їх заганяють у підпілля або ж зовсім знищують. 20—30-ті рр. для європейського театру були надзвичайно поживавленими і плідними. У цей час з'явилися важливі технічні інновації: сцени, що обертаються, відкриті сцени, світлові ефекти, прожектори, абстрактні декорації, функціональні конструкції. Були усталені певні стилі акторської гри, певні способи контакту з аудиторією, певні ієрархії, такі як роль

режисера чи важливість позиції художника. Вони були співзвучні своєму часові. Згодом відбулись великі соціальні зрушення: війна, революція, контрреволюція, розчарування, відмова від старих ідей, потреба нових стимулів, гіпнотичне тяжіння до всього нового та інакшого. Сьогодні вікно відхилене. Але театр, ревно прив'язаний до своїх старих структур, не змінився. Він не є більше частиною свого часу. В результаті, з багатьох причин, театр у всьому світі переживає кризовий стан. І це добре, це закономірно.

Життєво важливо чітко розрізнити, що “театр” — це одне, тоді як “театри” — щось зовсім інше. “Театри” — це скриньки, а скриньки — не те, що міститься всередині, так само як конверт не є листом. На жаль, аналогія в цьому місці хитка: конверт легко викинути у вогонь, набагато важче позбутися будівлі, особливо будівлі гарної, — навіть тоді, коли ми інтуїтивно відчуваємо, що вона віджила своє. Ще важче відмовлятися від культурних звичок, зафіксованих у нашому мозку, естетичних навичок, культурних практик і традицій. І однак “театр” — це фундаментальна людська потреба, тоді як “театри” разом із їхніми формами й стилями є лише тимчасовими скриньками, які у будь-який момент можна замінити.

Тож ми повертаємося до проблеми порожніх театрів і бачимо, що не може стояти питання реформи — слова, що в англійській мові буквально означає заміну старих форм новими. Якщо наша увага й надалі буде зосередженою на формі, то відповідь теж залишиться суто формальною і тому невтішною на практиці. Я так багато говорю про форму задля того, щоб наголосити, що пошук нових форм сам собою не може бути відповіддю. Таку ж проблему мають інші

країни, де панує традиційний театр. Якщо модернізація означає наливати старе вино у нові пляшки, то пастка форми й далі щільно зачинена. Якщо для режисера, сценографа, актора намір полягає в натуралістичному репродукуванні образів сьогодення як форм, тоді він знову розчарується, зрозумівши, що навряд чи зможе піти далі, поза те, що кожної години пропонує нам телебачення.

Театральний досвід, який відбувається цієї миті, повинен іти в ногу з часом, так само, як справжній дизайнер моди ніколи сліпо не шукає оригінальності, а таємничо поєднує свою творчість з мінливою поверхнею життя. Театральне мистецтво мусить мати щоденний аспект — історії, ситуації, теми мають бути впізнаваними, бо людина попри все цікавиться життям, яке вона знає. Театральне мистецтво мусить також мати матерію та значення. Матерія — згусток людського досвіду; кожен митець прагне вловити це у своїй роботі тим чи іншим способом, і, можливо, він відчуває, що значення з'являється завдяки можливості торкнутися невидимого джерела поза його звичайними обмеженнями, що надає змісту значення. Мистецтво — це колесо, що обертається довкола нерухомого центру, який ми не можемо ні зрозуміти, ні визначити.

То ж яка наша мета? Це зустріч із життєвою матерією, не більше й не менше. Театр може відобразити кожен аспект людського існування, і таким чином кожна жива форма є справжньою, кожна форма може мати потенційне місце в драматичному вираженні. Форми — як слова: вони набувають значення лише тоді, коли правильно вжиті. З усіх англійських поетів Шекспір мав найбагатший словниковий запас,

постійно збільшуючи кількість слів, поєднуючи незрозумілі філософські терміни з найнепрстойнішими виразами. В результаті, з його пера зійшло близько 25.000 нових слів. У театрі, окрім словесної, є надзвичайно багато мов, завдяки яким встановлюється і підтримується спілкування з аудиторією. Це мова тіла, звуку, ритму, кольору, костюма, мова декорації та освітлення — все на додаток до цих 25.000 слів. Кожен елемент життя — це слово у всесвітньому словнику. Образи минулого, образи традицій, образи сьогодення, ракети, що летять до Місяця, велосипеди, грубий сленг, купа цегли, полум'я, рука на серці, крик душі, безмежні музичні відтінки голосу — це все як іменники й прикметники, з яких ми можемо будувати нові словосполучення. Чи ми здатні правильно їх використати? Чи вони необхідні і чи є вони засобами, які роблять живішим, проникливішим, динамічнішим, удосконаленим і правдивим те, що вони виражають?

Сьогодні світ пропонує нам нові можливості: цей величезний людський словник може бути поповнений елементами, які в минулому ніколи не зустрічались разом. Кожна раса, кожна культура може внести своє власне слово у фразу, яка єднає людство. Ніщо не є таким важливим для світової театральної культури, як спільна праця митців різних рас і походження.

Коли різні традиції поєднати, спочатку виникають перешкоди. Та коли, завдяки інтенсивній роботі, знайдена спільна мета, бар'єри зникають. І в цей момент жести й тембри голосу кожного стають частиною однієї мови, виражаючи на мить одну спільну правду, в яку залучена аудиторія: це момент, до якого веде театр. Ці форми можуть бути старими

чи новими, звичайними чи екзотичними, детально розробленими або простими, витонченими або наївними. Вони можуть виникнути з найнесподіваніших джерел, вони можуть виявитися зовсім суперечливими настільки, що здаватимуться взаємовиключними. Насправді, якщо замість єдності стилю чутно буде скрегіт і суперечку між ними — це може стати справжнім, корисним відкриттям.

Театр не може бути нудним. Не може бути шаблонним. Він повинен бути несподіваним. Театр веде нас до правди через несподіванку, хвилювання, через ігри та радість. Він робить минуле і майбутнє частиною теперішнього. Він дає дистанцію між нами й тим, що зазвичай оповиває нас, і знищує відстань між нами і тим, що зазвичай віддалене. Історія з сьогоднішньої газети може раптово здатися менш правдивою, менш особистісною, близькою, ніж щось з іншого часу, з іншої країни. Має значення тільки правда теперішнього моменту, відчуття повної довіри, яке може з'явитися лише тоді, коли актор і глядач пов'язані воедино. Це відбувається тоді, коли тимчасові форми виконали своє призначення і перенесли нас у цю єдину, неповторну мить, коли двері відчиняються навстіж і змінюється наша здатність бачити.



ЖОДНИХ СЕКРЕТІВ

Настає мить, коли вже несила казати “ні”. Впродовж багатьох років, коли у мене просили дозволу побувати на моїх репетиціях, я відповідав “ні”. А вся причина у деяких прикрих спогадах.

На початках я таки дозволяв глядачам приходити на репетиції. Спокійний та скромний студент міг собі тихенько сидіти десь у глибині зали, коли ми ставили якусь шекспірівську п'єсу. Він мені зовсім не заважав, я майже забував про його присутність, аж доки одного дня у місцевому пивному барі не запримітив, як він дає поради акторам, як їм слід грати. Дещо згодом, незважаючи на цей випадок, я дозволив одному поважному письменникові спостерігати за нашою роботою — він запевнив мене, що це важливо для його дослідів. Я поставив лише одну вимогу. Нічого з побаченого не повинно з'явитись друком. Не зважаючи на це попередження, на світ з'явилась повна спотворених вражень книга. Вона підіривала довір'я, що є підґрунтям для співпраці між актором та режисером. Згодом, вперше працюючи у Франції, я зробив для себе ще одне відкриття. Вважалося цілком нормальним, коли власниця театру

з почтом своїх заможних друзів у хутрах і коштовностях розсідались у партері, захоплено балакали, споглядаючи, як трудяться оті кумедні й дивакуваті створіння — актори, й без докорів сумління голосно, а бува й насмішливо коментували побачене.

“Годі вже!” — заприсягнувся я. З роками дедалі більше розумію, наскільки боязким та надчутливим за своєю природою акторам важливо знати, що їх оточує тиша, інтимність і таємничість. З такою запорукою ти щодня можеш експериментувати, помилятися, прикидатись дурником, знаючи напевно, що жодна жива душа за цими стінами ні про що не довідається. Ось тоді ти віднаходиш сили відкритись для себе й для людей, які оточують тебе. Згодом з’ясувалось, що присутність хоча б однієї людини десь у темряві за моєю спиною постійно відволікає мою увагу й створює напруження. Існує чимала спокуса похизуватись, втрутитись туди, куди не слід, щоб не здатись не впливовим в очах глядача.

Саме тому на невгамовні прохання побувати на репетиціях я відповідаю “ні”, хоча й розумію, яким величезним є бажання знати, що відбувається, що ми насправді робимо. Тож на сьогоднішньому семінарі хочеться сказати: “так, немає жодних секретів”. Я намагатимусь детально описати процес роботи, беручи за приклад мою недавню поставу *Бурі* в Парижі.

Для початку — вибір п’єси. Наша труппа інтернаціональна, здебільшого всі ми вже віддавна працюємо разом. Ми завершили багаторічний цикл роботи над *Магабгаратою* французькою та англійською мовами та відзняли фільм. Згодом, на честь двохсотріччя Французької революції та Року прав людини ми поєднали сезон південноафриканських вистав і

музики в нашому *Міжнародному Осередку*. Ось тоді я відчув, що, як мені, так і трупі, потрібні кардинальні зміни, що нам слід залишити позаду образи минулого, котрі надто вкорінилися в наше життя. Ще давніше мене зацікавив дивний та невловимий зв'язок поміж мозком та розумом, а коли я прочитав книгу доктора Олівера Сакса *Чоловік, який переплутав дружину з капелюхом*, переді мною постала ідея інсценізувати цей таємничий твір крізь призму зразків поведінки деяких неврологічних пацієнтів. Наша трупа дуже зацікавилась перспективою нової роботи.

Працюючи з темою, що не має окресленої форми чи структури, найголовніше — не обмежувати себе в часі. Перевага готової драми в тім, що автор завершив над нею роботу, отже, ти приблизно знаєш, скільки часу потрібно на її сценічне втілення і можеш визначити дату прем'єри. Зрештою, це єдина різниця між експериментальним проєктом та реалізацією написаної драми. Експериментувати потрібно в будь-якому разі, різниться лише затрачений на це час. У першому випадку можна анонсувати театральну програму, в другому ж дата залишається нез'ясованою.

Я розумів, що неврологічні дослідження займуть трохи часу, й усвідомлював свою відповідальність за утримання театру та організації, тому й шукав таку драму, яка підійшла б нашій інтернаціональній трупі, надихала б акторів і водночас доносила до глядача щось корисне — певним чином стосувалась потреб та реалій нашої епохи. Такі міркування завжди скеровували мене до Шекспіра. Шекспір залишається неперевершеним зразком, його твори завжди доречні та актуальні.

З п'єсою *Буря* я добре знайомий, бо 35 років

тому доводилось її ставити в Стратфордї. Роль Просперо зіграв тоді знаменитий англійський актор Джон іСтїд. Трохи згодом у тому ж театрі, співпрацюючи з іншим англійським режисером, я звернувся до цієї п'єси як до експерименту. В 1968 р. в Парижі я провадив свій перший семінар для акторів різних культурних середовищ, і він врешті-решт спричинився до появи нашого *Міжнародного Осередку*. Саме тоді я відібрав деякі сцени з *Бурі* як джерело імпровізації та дослідів. Ця драма завжди жила в мені. Дивно, проте мені й на думку не спадало, що *Буря* — розв'язання моїх нагальних проблем. Аж ось котрогось дня в одному з лондонських парків я сидів та балакав про дилему, який же твір вибрати для нашої трупи, коли один мій приятель порадив *Бурю*. Я одразу відчув, що це вдалий вибір, саме те, чого ми потребуємо. Вже не вперше мені спало на думку, що фактори, необхідні для прийняття рішення, заздалегідь підготовані підсвідомістю, а свідомість зовсім не втручається у процес розмірковування. Ось чому так важко відповісти на типові питання: “Яким чином ви обираєте п'єсу? Це випадковість чи добре продуманий крок? Це результат довгих роздумів чи вибір навмання?” Гадаю, ті можливі варіанти, які ми відкидаємо, підводять нас до моменту, коли вже готове вірне рішення раптом виступає на перший план. Ми живемо за певними закономірностями — якщо ігнорувати це, то виберемо неправильний напрямок. Але щойно ми прислухаємось до потаємного голосу, як він починає провадити нас за собою. І згодом, озираячись назад, можна чітко простежити ланцюжок отих закономірностей. Тієї миті, коли я усвідомив, що, можливо, в *Бурі* криються всі відповіді, переваги цього твору здалися

мені очевидними. Передовсім, за драму Шекспіра можна братись лише тоді, коли маєш відповідних акторів. Безглуздо виглядає, коли режисер говорить, що хоче поставити *Гамлета* і шойно тоді починає замислюватись над тим, хто ж гратиме у виставі. Можна роками виношувати бажання працювати з визначним твором, але практичне рішення з'являється лише тоді, коли поруч з тобою незамінні партнери з власною інтерпретацією головних ролей. Мене довгий час переслідувала тема *Короля Ліра*, але втілити це видиво в життя я зміг лише тоді, коли в Англії визрів унікальний актор, спроможний на таке починання — Пол Скофілд. Що ж до *Бурі*, я розумів, що наш африканський актор Сотіі Куяте міг би внести багато нового, незвичайного, а, може, й істинного в головну роль чарівника Просперо — як жоден інший, європейський актор. Актори, котрі не є англійцями, могли б освітити цю невлівиму драму крізь призму власних традицій, які іноді бувають ближчі до духу Англії часів правління Єлизавети, ніж до урбаністичних цінностей сучасної Європи.

Отож, ми вже мали від чого відштовхуватися. Залишалось лише визначити дату. Я підрахував, що на репетиції нам достатньо чотирнадцяти тижнів. Однак, приготування зайняли більше часу, ніж було заплановано. За кілька тижнів я похопився й почав змінювати плани, і проби відтягнулись ще на кілька місяців.

Жан-Клод Кар'єр розпочав працю над перекладом *Бурі* французькою мовою, тим часом я зі сценографом Хлоє Оболенські взялися за її візуальні аспекти. Це — найделікатніший бік роботи, не позбавлений суперечностей, бо треба заповнити на-

лежним чином простір, придумати костюми, — а все це, ясна річ, вимагає чималих клопотів. Але, як показує досвід, те, що режисер і дизайнер вирішують до початку репетицій, значно поступається рішенням, прийнятим пізніше, в процесі роботи. Тоді режисер та дизайнер уже не наодинці зі своєю власною естетикою та баченням можливостей театрального втілення драми; вони черпають ідеї із значно глибших джерел, детально, зусібіч вивчаючи акторів, — кожен з яких творча, наділена уявою особистість.

Перед репетиціями навіть те найкраще, що роблять режисер та сценограф, є суб'єктивним і обмеженим, ба, навіть гірше — воно встановлює сталеві рамки для сценічного дійства, костюмів, а бува й стає на заваді природному розвитку. Гармонія, не підпорядкована жодним законам і постійно змінна, гармонія між тим, що приготовано заздалегідь і тим, що залишається відкритим для обговорень — ось ключ до вірного підходу в роботі. Спершу, озираючись на мої вистави та експерименти з цією драмою в минулому, я не бачив нічого вартого уваги — то все було немов з іншої планети, інше світосприйняття. Коли я знову перечитував драму вже в новому контексті, перед моєю уявою почали виникати якісь мерехтливі форми. У своїй першій поставі *Бурі* я керувався загальноприйнятим принципом, що *Буря* — це видовище, тому оживити її зможуть тільки детально розроблені сценічні ефекти. Тож я отримував насолоду, придумуючи дивовижні зорові елементи, пишучи настроєву електронну музику, вводячи в гру богинь і танцюючих пастухів. Тепер якимось інтуїтивно я відчув, що не у видовищі справа. Воно лише приховувало глибинні якості п'єси. Все, що ми б зробили,

мало б сформувати низку ігор — у найбуквальнішому сенсі цього слова — виконану кількома акторами. Завдяки аналізу я дійшов висновку, що оскільки п'єса реально не сягає корінням ні географії, ані історії, оскільки вона, як острів, є лише образом, символом, то її не можна втілити жодними засобами буквальної ілюстрації. Вперше перечитавши п'єсу, на останній чистій сторінці я зробив недбалий ескіз саду Дзен, як у Кіото, де каміння символізує острів, а галька — воду. Можливо, це той умовний простір, в якому актори, керуючись лише своєю уявою, зможуть чітко розглядіти всі грані обраної теми.

Уперше дискутуючи з Хлоє Оболенські, ми враховували лише недоліки такого підходу. По гальці важко ходити, сидіти на ній незручно й неприємно, шурхотіння щоразу відволікатиме увагу, — тож ми відкинули задум Дзен-саду, але були переконані, що слід дотримуватись принципу натяку, використовуючи щонайменше засобів. Тепер перед нами поставало питання: відтворити природу за допомогою натуральної поверхні — землі, піску — чи уявно, використовуючи звичке дерев'яне або килимове покриття.

Кожен сценограф та режисер *Бурі* уже на самісінькому початку стикаються з суттєвою перешкодою. Річ у тім, що в п'єсі присутня цілковита єдність місця — це острів, за винятком першої сцени, коли дія відбувається на борту корабля в морі під час шторму. Чи варто порушувати цю єдність, створюючи складну реалістичну картину з перших хвилин драми? Чим краще це робиш, тим менше шансів, що надалі вдасться відтворити острів у ненаaturalістичний спосіб, і тим важче стане зіграти другу спокійну сцену експозиції, в якій Просперо розпові-

дає доньці про своє життя. Якщо ви обрали принцип детально розроблених мальовничих декорацій, то далі все зрозуміло: спочатку — корабельна аварія, потім плавний перехід до безлюдного острова. Проте, якщо відкинути цей підхід, то слід знайти щось таке, що так само легко передасть ідею моря в одну мить, а вже в іншу — ідею суші. Ми зійшлись на думці, що треба полишити цю проблему до тих пір, поки актори почнуть імпровізувати в цьому просторі.

Більшість наших акторів свого часу працювали в *Міжнародному Осередку*. Відбір акторів на ролі у *Бурі* відбувався за принципом тлумачення драми у світлі національної культури. Тож були у нас і темношкірі Просперо, Аріель, балійський дух, і молодий німецький актор: він уперше приєднався до нас, щоб внести своє бачення в образ Калібана, якого так часто зображали потворою за допомогою Туми й пластику, або негром, колір шкіри якого вельми банально ілюстрував стан раба. Я хотів показати Калібана у новій подобі, як сучасного юнака, бунтівного, лютого, невагомного, небезпечного.

Міранда, за задумом Шекспіра, насправді дуже юна, їй всього лише 14 років. Фердинандові трохи більше. Здавалось очевидним, що ці ролі постануть у всій своїй красі, якщо за них візьмуться актори відповідного віку, тим паче, якщо Міранді притаманною буде граціозність — ознака традиційного виховання. Ми знайшли італійську дівчину, яку мати змалечку вчила танцювати, та іншу юнку, напівв'єтнамку.

Насамперед треба було вирватись зі звичного для нас оточення. Наша трупа, асистенти, Жан-Клод Кар'єр вирушили до Авіньйону, де ми винайняли житло й величезне приміщення для репетицій у

старовинній аркаді колишнього монастиря. Там, у тиші й цілковитому усамітненні, десять днів пішло у нас на підготовку. Кожен приїхав з власною копією *Бурі*, проте ніхто жодного разу й не заглянув у текст п'єси, ми й пальцем не торкнулись драми. Спершу ми тренували наші тіла, потім голоси.

Усією групою ми виконували вправи з єдиною метою — розвинути миттєву реакцію, контакт рук, слуху, зору, загострену свідомість спільноти, яку так легко втратити і яку треба постійно поновлювати, щоб створити з окремих особистостей чутливу, сповнену життя команду. Правила та вимоги ті ж, що й у спорті, однак команда акторів мусить ступити навіть далі: не лише тіла, але й думки, відчуття потрібно впровадити в гру так, щоб все працювало в унісон. Це вимагає занять з вокалу та імпровізації, як комічної, так і серйозної. За кілька днів ми ввели слова, спершу розрізнені, згодом цілі словосполучення, і врешті поодинокі вирази англійською та французькою мовами, щоб відтворити той особливий характер шекспірівського твору для всіх присутніх, в тому числі й перекладача. Знаю з власного досвіду, що актор завжди помиляється, якщо починає роботу з інтелектуальної бесіди, бо хіба ж здатний змагатися раціональний розум з прихованою могутністю інтуїції у сфері прозрінь? Є різні способи стимулювати й розвивати можливість інтуїтивного розуміння через тіло. І якщо все відбувається саме так, тоді впродовж цього одного дня настають хвилини відпочинку, коли розум може спокійно виконати своє істинне завдання. Це і є найприродніший час для аналізу та обговорення тексту.

Після першого періоду такої спокійної зосередженості ми повернулися до *Буф дю Нор*, свого теа-

тру в Парижі. Наш сценограф Хлоє приготувала для репетицій не елементи сценографії, а “можливості”, — звисаючі зі стелі мотузки, драбини, дошки, дерев’яні колоди, пакувальний картон. А ще — килими, купи Трунту усіляких кольорів, лопати, совки — все те, що не має відношення до хоч якої естетичної концепції. Це просто речі, які актори можуть схопити, використати і відкинути.

Безліч разів ми імпровізували над кожною окремою сценою. Повна свобода використовувати увесь той простір і сила-силенна розмаїтих предметів пробуджували уяву акторів. У мене, як у режисера, не раз виникали певні зауваження, якісь нові ідеї. Доводилось критикувати свої ж пропозиції, а побачивши їхнє втілення у життя, й зовсім відкидати геть. Якщо б стороння особа спостерігала за цим усім, у неї, мабуть, склалося б враження цілковитого безладдя, хаосу у прийнятті рішень. Навіть актори збивались зі шляху, однак завдання режисера і полягає у тім, щоб прослідкувати, що відбувається й навіщо. Якщо він це виконує, то цей перший вибух енергії виявляється не таким хаотичним, як здавалось, бо він породжує чималу кількість сировини, з якої можна виліпити викінчену форму.

Сама драма, кидаючи нам виклик, полегшує таким чином завдання. Добротність драми, загадка, що в ній криється, роблять її суворим суддею. Ця суворість, непохитність допомагають у купі сирих ідей відокремити перли від непотребу. У випадку з *Бурею* текст такий досконалий, що будь-яка вигадка, будь-яка прикраса здається зайвою, а то й вульгарною. Миттєво опиняєшся в жахливій пастці: все, що робиш на першій хвилі ентузіазму, невдовзі

стає неадекватним й низькопробним. Але нічого не робити куди гірше, і текст сам до вас не заговорить. Найлегший шлях завжди найважче віднайти, бо ж відсутність винахідливості — це далеко не простота, а лише тупість. Отож, втручаючись, слід також суворо критикувати свої спроби втручання.

Ось так ми вигадували, випробовували, досліджували, обговорювали. Принаймні двадцять разів ми по-різному підходили до першої сцени — корабельної аварії. Спочатку палубу корабля символізували дошки. Актори несли їх навприсядки, навскіс тримаючи над колінами, щоб показати, що палуба перехиляється. Аріель бавився з духами в естетичні ігри: вони підкидали макет човна над головами акторів, розтрусували його об каміння або топили у відрі з водою. Моряки видряпувалися на драбини чи балкони в залі, придворні сиділи у тісних кабінах, ліхтарі гоїдались у них над головами, а тим часом духи в масках жартівливо заміняли збунтовану команду. Тієї миті все здавалось вражаючим, але вже наступного дня, коли ми оцінювали наші вигадки без надміру емоцій, вони ставали непереконливими, і ми без жалю відкидали їх геть. У відчаї ми відмовились від будь-яких форм ілюстрації. Лише голоси акторів, як і в ораторії, повинні були імітувати звуки вітру і хвиль. Таке рішення здавалось багатообіцяючим, доки ми не зрозуміли, що це все формальне й нелюдське.

Усе було не те. Кожен образ мав якісь недоліки: щось — надто традиційне, інше — надто сміливе, надто розумне або вже десь колись було. Ми повикидали геть усе причандалля одне за другим — усі дошки, мотузки, металеві драбини, макети човнів. Але ніщо не минає безслідно, і слід від цього таки повертався

в інших сценах у найнесподіваніші моменти. Наприклад, якби ми так довго не експериментували з макетом корабля в першій дії, то нам ніколи не спало б на думку, щоб Аріель у першій сцені з Просперо бавився корабликом з червоним вітрилом, прикріпленим у нього на голові. Це був той потрібний елемент — кольорове підтвердження вчинків Аріеля. Мотузки, що здавались такими недоречними в сцені з кораблем, стали в пригоді трохи згодом, коли Каліббан, котрому, як правило, не треба було підійматися в повітря, в найнесподіваніший момент використовує мотузку. Не знайшов би один з наших музикантів у своїй торбі “можливостей” повну гальки порожнисту трубу, що видає свистячий, як морські хвилі звук, то ми б ніколи не довідалися про такий нескладний пристрій, який міг замінити всі наші попередні невдалі спроби відтворити шторм і з перших хвилин вистави дати зрозуміти глядачеві, що дії відбуваються на острові уяви.

День за днем ми натужно боролися зі словами та їх значенням. Значення повільно, у муках, народжується з тексту. Текст оживає через деталі, а деталі — це плід розуміння. Спершу в актора формується лише узагальнене, широке уявлення про зміст рядка, часто не без сторонньої допомоги — поради чи критики. Разом з вокалістами нашої вистави *Кармен* ми виробили своєрідну техніку: коли співак виявлявся неспроможним розбити свою узагальнену гру на змістові й деталізовані дії, то один мій співробітник, чудовий актор, грав цю роль за нього. Може здатись, що ми наслідували жалюгідні застарілі методи праці, де співака змушують по-рабському копіювати те, що йому показують. Проте не це було нашою метою.

Коли досконало опановуєш наслідування, коли зламана попередня техніка, тоді співакові час відкинути геть усе, чого він досі навчився. В будь-якому випадку, випробувавши на власній шкірі, що таке деталізована дія (а це просто неможливо описати), співак може тепер по-своєму розкривати деталі. Цей спосіб допоміг тим нашим акторам, які ніколи ще не грали у Шекспірівських виставах. Наслідуючи чіткий зразок, створений досвідченішим актором, вони формували своє тонке “відчуття” сцени. Ми відкидаємо цей метод, як тільки він зробить своє діло, так, як дитина, що навчилася плавати, відмовляється від Тумового рятувального пояса. Так само, коли актори під час репетицій обмінюються ролями, перед ними відкриваються нові грані тих діючих осіб, в яких вони прагнуть втілитись, і це стимулює розуміння. А чого режисерові не слід робити, то це демонструвати своє бачення гри, а потім примушувати актора втискатися в чужі, нав'язані йому рамки й не виходити за їхні межі. Натомість актора треба постійно стимулювати, і тоді, врешті-решт, він віднайде власний шлях.

Серед інших труднощів вистави нас, зокрема, страшенно спантеличили сцени з дворянами, які зазнали корабельної аварії. Шекспір залишив характери дійових осіб нерозгорнутими, майже не драматизував їхнього становища. Так, неначе, пишучи свою останню п'єсу, він навмисне відкинув усе те, над чим працював упродовж усієї кар'єри — свою майстерність пробуджувати інтерес глядача й ототожнювати себе з дійовими особами. Отож, ці сцени можуть легко виявитись безбарвними й нудними: що більше їх виконують задля психологічного реалізму, тим помітнішою стає скупість зображення. Здавалосьь

очевидним, що Шекспір писав *Бурю* як казку, тому й прагнув пронести крізь неї, немов отой східний казкар, легкість тону та уникнути напружених моментів серйозної драми, що присутні в усіх його трагедіях. Скрізь були присутні духи, які вводять людей в оману, спокушають їх відкривати приховані наміри. Таким чином, ми спробували показати недоречність становища дворян у світі ілюзій. На це пішло безліч імпровізацій та винаходів самих духів і з їхньою допомогою ми, здавалось, збагнули, як відтворювати розмаїті вигляди острова, використовуючи для цього мінімум засобів. У нас і гадки не було, що це породить нашу найбільшу кризу.

Тож повернімось до оформлення сцени. Впродовж перших тижнів, дивлячись, як оживає вистава, ми зі сценографом дедалі більше сходились на думці, що нам потрібна пуста — простір для безмежної фантазії. Ми вже відмовились від мотузок та іншого такого приладдя, ми відмовились також від дерев'яного та килимового покриття, гадаючи, що події повинні відбуватись у природному середовищі. Під час вихідних Хлое привезла до театру декілька тонн червоного Трунту, щоб додати життя й різноманітності рухам акторів, вона дбайливо вимодельовала з землі невеликі пагорби й долини, в одному з пагорбів зробила глибокий отвір. Отак театр перетворився у приміщення вражаючих епічних пропорцій.

Проте, коли почалась репетиція, ми помітили, що на тлі всієї тієї величі наші дії видавались жалюгідно неадекватними. Ми дійшли до того, що кілька бамбукових жердин у горизонтальному положенні символізували корабель, а вже трохи пізніше у вертикальному вони перетворювались на ліс. Для

хімерних витівок духам потрібно було всього лишень кілька пальмових листків, жмуток трави чи прутиків. Але ми помітили, що, на превеликий жаль, таке нове середовище ніяк не пасувало до нашого принципу натяків. Це місце не викликало в уяві образ острова, натомість само перетворювалось на справжнісінький острів, трагічний пейзаж в очікуванні Короля Ліра. Тож ми ставили кожну сцену знову так, щоби вона відповідала декораціям, їхнім розмірам, використовували довжелезні жердини, значно більші за розмірами предмети. Що ж до човна у морі, то ми навіть хотіли наповнити сцену димом, бо ж цей реальний пейзаж важко перетворити у море лише за допомогою акторської майстерности. Тоді ми з Хлое з тривогою усвідомили, що потрапляємо в класичну пастку, коли виникає потреба пристосовувати акторську гру до декорацій, і намагаємося виправдати шторм у *Бурі*, нанизуючи один реалістичний образ на другий. Ми не бачили світла в кінці цього тунелю. Сценічна картина й картина гри були абсолютно несумісні й здавалось, на це нема ради.

А врятувала нас одна подія, яка вже роками лишається невід'ємною часткою наших репетицій. На певному етапі, маючи за спиною понад дві третини репетицій, коли актори знають тексти своїх ролей, розуміють фавбулу, з'ясували зв'язки між дійовими особами, коли формується фізичний бік вистави щодо рухів, предметів, меблів, декорацій, елементів костюму, ми залишаємо все й одного прекрасного по-полудня йдемо до школи. Там, у якомусь крихітному тісному підвалі, ми, в оточенні майже сотні школярів імпровізуємо з версією п'єси, використовуємо можливості даного нам простору й хапаємо лише принайвні

в приміщенні предмети і використовуємо їх будь-яким способом.

Стати хорошими байкарями — ось мета цих тренувань. Як правило, діти нічого не знають заздалегідь про виставу, яку ми їм показуємо, отож наше завдання полягає в тім, щоб віднайти найспритніший спосіб захопити й утримати їхню увагу, поступово оживити перед ними фавулу. Це завжди трохи при-відкриває завісу; кілька годин просувають нашу роботу на тижні вперед, стає очевидним, що добре, а що зле, що ми зрозуміли, а де схибили. Ось так разом ми шукаємо істину. Діти значно кращі й точніші, ніж більшість друзів і театральних критиків, вони не відають упереджень, жодних теорій, усталених ідей. Вони приходять і хочуть бути цілковито залученими до того, що відбувається, але якщо їм нецікаво, вони цього не приховують — це відразу помітно й означає, що ми зазнали поразки.

Оскільки ми працювали на килимі у невеликому приміщенні, вистава оживала відразу. Ми нічого не намагались виражати багатими сценічними засобами, тож увага глядачів була відкрита навстріч усім нашим натякам. Щоб відтворити шторм, актори грюкали дверима й трясли пластикові жалюзі. Купа черевиків у нас символізувала колоди, які Фердинандові треба було зібрати, Аріель приволік із саду дротяну сітку, щоб ув'язнити дворян. Безпосередня та кострубата, позбавлена естетичного стилю, вистава ця подарувала блискучий успіх, бо засоби відповідали меті. В таких умовах фавула п'єси повністю розкривалась. Нас зі сценографом це насторожило й викликало безліч питань.

Нерідко бачиш, наскільки успішною може бути

гра молодих акторів у невеличкому приміщенні, тоді як, перенесена на більшу сцену, вона може здатися неповноцінною. Енергія та якість часто невіддільні від контексту, в якому вони з'являються. Тому ми вдвох чітко усвідомлювали, що коли ті кумедні вигадки, які так живо спрацьовували в маленькій кімнаті, відтворити в нашому театрі буквально, вони здаватимуться дитинними й непрофесійними, бо ж, ясна річ, цей викличний простір вимагає іншого типу вигадок. Наша основна теорія, що п'єсу слід звільнити від декоративного вираження, яке обмежує уяву, почала діяти на практиці.

Я вважав за необхідне повернутись до ідеї з килимом — природного, проте заманливого простору, де може відбутися що завгодно. Хлое зі мною не погодилась, однак ми таки розуміли, що це варто випробувати. Яким же було здивування наших акторів, коли, повернувшись у театр, посеред купи червоної землі вони побачили наш старенький персидський килим, на якому свого часу грали *Нараду птахів*. Ми одразу швиденько “пробіглись” по п'єсі, використовуючи ті ж елементи, що й на репетиціях у театрі, але вже дозволяючи акторам рухатись лише в межах цього килима. Результати виявились напрочуд суперечливими: з одного боку, була перевага в тому, що зменшилась ігрова площа. Драма концентрувалась, не розповзалась аж до стін театру, завдяки чому ми позбулись певного натуралізму: килим ставав формальним простором для гри. Зненацька тонкі бамбукові жердини і різні крихітні предмети знову здались доречними. Те, що у великому приміщенні виглядало недоладно, тепер набувало свого природного сенсу. З іншого боку, візерунки персидського килима для

виконання поеми Суфі *Нарада птахів* тут лише драгували й відволікали. Коли ми хотіли, щоб глядач уявляв море, пісок, небо, — заплутані східні візерунки все лише псували: своєю красою вони засліплювали уяву, немовби промовляли до глядача іншою мовою. В школі килим був непомітний — якийсь простий, протертий, добре знайомий хідник, про існування якого всі вже давно забули.

У нас виникла ідея взяти звичайний килим без візерунка, але ми одразу зрозуміли, що це виглядатиме як офісне чи готельне килимове покриття й викликатиме недоречні асоціації сьогодення. Ми пробували посипати персидський килим піском, і тут отримали жалюгідний результат. На щастя, саме тоді у нас було заплановано кілька вільних днів. Я провів цей час, розглядаючи землю, порівнюючи найрізноманітніші поверхні на будівельних ділянках, пустирях, у парках. Повернувшись, я побачив, що Хлое обклала килим бамбуковими жердинами. Коли вона підняла килим, на підлозі залишились його обриси — прямокутник, окреслений бамбуковими жердинами. Туди Хлое насипала піску. Це все ще був килим, хоча й піщаний. Під час репетиції ми зрозуміли, що подолали нашу головну проблему. Далі, щоб надати просторові стійкої точки опори, Хлое принесла два камені. Опісля залишився лише один.

Згодом, на превелике наше задоволення, деякі критики нарекли це “спортивним майданчиком” (термін цей в Англії використовується тільки в спорті), чи, як називають шкільний дворик для розваг, — “майданчиком для гри”. Обидва терміни чітко окреслюють те, чого ми прагнули досягнути: простір для гри, або ж іншими словами, місце, де театр

залишається тільки театром. Тоді хтось написав: “Це - Дзен сад”, і я пригадав, з чого все починалося. Треба було податися до лісу, щоб знайти рослину, яка росте просто під твоїм порогом. Нерідко, по завершенню вистави, я знаходив свою відкинуту й цілком забуту записку чи маленький напис. Вони вказували на те, що у закамарках підсвідомості лежить схована відповідь, яку виявляєш, лише пройшовши крізь терни пошуку.

Я так детально описую художнє оформлення вистави, — одне з її складових, бо це може послужити чіткою метафорою для будь-яких інших складових. Це — той самий шлях пошуку, детальна розробка відхилень. Це — випадок, що надає акторській інтерпретації форми, об’єднує в одне ціле роботу музикантів та освітлювачів.

Слово “випадок” може ввести в оману. Випадок існує, та це не удача. Він підвладний правилам, які нам годі зрозуміти, але ми, певна річ, можемо йому допомогти й посприяти. Для цього потрібні неабиякі зусилля, усі вони створюють енергетичне поле, яке в момент кульмінації й притягує до себе рішення. З іншого боку, можна хаотично експериментувати, але до безконечності, так ніколи й не зробивши належного висновку. Хаос корисний лише тоді, коли приводить до порядку.

Ось коли стає зрозумілою роль режисера. У режисера з самого початку повинно бути те, що я називаю “туманним передчуттям”, тобто певна могутня й водночас прихована інтуїція, інтуїція, що схожа на нашу власну тінь, тінь, яка лежить біля витоків формування п’єси. Найважливіше у його роботі — розвивати слух. Щодня, втручаючись, помиляючись

і спостерігаючи за тим, що відбувається на поверхні, у середині він повинен слухати, прислухатись до потаємного руху, до прихованого процесу. І, власне в ім'я цього дослуховування, він буде завжди невдоволений, продовжуючи приймати та відкидати, доки його вуха зненацька не відчують отой довгожданий потаємний звук, а його очі не розгледять внутрішню форму, появу якої так довго очікували. І все ж, зовні, всі кроки повинні бути конкретними та раціональними. Видимість, темп, ясність, чітка вимова, енергія, мелодійність, розмаїтість, ритм — усе вимагає суворого практичного й професійного нагляду. Це робота ремісника. Не має тут місця на фальшиву містифікацію, фальшиве удавання методи. Театр — це ремесло. Режисер працює і слухає. Він допомагає акторам працювати і слухати.

Ось вам путівник. Процес, що безперервно змінюється — це не безладдя, а лише процес зростання. Ось — ключ. Ось — таємниця. Як бачите, немає жодних секретів.

ПІТЕР БРУК

Митець той, що у відчутті творчому
сильніший від існуючих категорій.

Лесь Курбас

У театральному просторі немає такої сфери, якої б не торкнувся Пітер Брук – режисер драматичної і оперної сцен, режисер художніх фільмів, екранізатор своїх театральних вистав, сценограф і сценарист, композитор і критик балетних спектаклів, теоретик, експериментатор, філософ театру. Пітер Брук – харизматична постать світового театру другої половини ХХ ст., він вагомо і впевнено увійшов у ХХІ ст.

Свій творчий шлях на професійній сцені Пітер Брук розпочав 1945 р., коли повоєнна Європа лежала в руїнах, під якими, здавалося, назавжди поховано відкриття діячів Великої театральної реформи. Він був серед тих молодих митців, які енергійно і вдумливо прагнули переосмислити усе відкрите попередніми поколіннями, водночас пробосом торували власний шлях, інтуїтивно креслячи нові координати мистецького руху. П. Брук і сьогодні, як і тоді, шукає шляхів до оголеного нерву правди, що пронизує і єднає сцену й зал. В енергетичному полі цієї єдності він відшукує “філософський камінь”, за допомогою якого розкриває приховану за видимим життям глибинну сутність явищ, конфліктів і проблем. Немов алхімік, з простих речей і образних візій, у порожньому просторі сцени спільно з акторами на очах глядачів творить “тут і зараз” дійство,

яке має конкретний часовий вектор і водночас єднає у собі широку філософську багатовекторність.

П. Брук завжди прагне найвищої досконалості як у житті, так і в мистецтві. Не ділить ні себе, ні інших на сегменти, а сприймає людину як цілість. Не вважає себе педагогом, бо, як каже, не творить школи чи системи, а працює лише з професійно підготованими акторами; проте ті, хто мав щастя творчої зустрічі з ним, вважають його великим педагогом. У підґрунті його праці лежить повага до акторської індивідуальності, турбота про її розкриття. Він надзвичайно уважний до пропозицій кожного, з ким взаємодіє у творчому процесі. І це його домінуючий режисерський постулат. Не відділяє себе від інших, а разом з ними простує до поставленої мети, до успіху. І в цьому його життєва мудрість.

Пітер Брук народився в Англії 21 березня 1925 р. в сім'ї, що емігрувала з Росії. 1942 р. розпочав навчання у коледжі Святої Магдаліни в Оксфорді. Мав намір вивчати право, проте доля готувала йому “мандрівку” у світ мистецтва, словнений уяві і фантазії. Те, що його батьки були науковцями, не позначилось на виборі професії, хоч, як він згодом зазначив в одному з інтерв'ю, їхній інтелект все ж мав на нього великий вплив.

У 17 років в аматорському театрі П. Брук ставить “Доктора Фауста” Крістофера Марло, проте його приваблює кінематограф. 1944 р. в Оксфорді організовує Клуб шанувальників кіно, знімає фільм “Сентиментальна подорож” за повістю Лоуренса Стерна. Картина успіху не мала, на противагу до його режисерських спроб у театрі. Упродовж 1945 р. здійснив 5 вдалих театральних постанов на професійних лондонських сценах. Його помітили. Він одержує запрошення до участі у щорічному Шекспірівському фестивалі від директора сера Барі Джексона, з легкої руки якого розпочався злет кар'єри Пітера Брука. Фестивальний дебют двадцятилітнього режисера (постанова “Короля Джона” В. Шекспіра з Полом Скофілдом у головній ролі) виявився вдалим. Йому пропонують наступного року режисерський дебют у Королівському Шекспірівському Меморіальному Театрі – постанову комедії В. Шекспіра “Марні зусилля кохання”. Це було вже справжнє офіційне визнання.

Випадок, що трапився з ним під час однієї з репетицій, мав для його подальшої творчості вирішальне значення. На першу сценічну пробу з акторами він прийшов ретельно підготований із грубесним зошитом під пахвою, детально розпланувавши мізансцени майбутнього спектаклю. Цей зошит у руках молодого режисера викликав повагу адміністрації, і йому одразу поставили у залі столик з лампою як маститому майстрові.

Почалась проба. Заглядаючи у зошит з накресленими мізансценами, П. Брук давав вказівки акторам і нараз помітив, що коли заглядав у зошит, актори якусь хвилю ще продовжували діяти, немов на крок випереджаючи його вказівки. Їхні рухи були органічні й живі. “Повертаючись у минуле, – згадує про цей випадок Пітер Брук у книзі “Порожній простір”, – я думаю, що на карту було поставлено моє майбутнє, вся моя творча доля. Я зупинив репетицію, покинув свій зошит на режисерському столику і наблизився до акторів і відтоді ні разу більше не заглянув у свій підготований план. Я збагнув тоді раз і назавжди, як з мого боку було нерозумно й зарозуміло вважати, що нежива модель може замінити живу людину”. Так зродилась ідея “живого” театру. Почався пошук дороги до нього. “Брати Карамазови” Ф. Достоевського (1946), “За зачиненими дверима” (1946) та “Люди без тіні” (1947) Жан-Поля Сартра, “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра (1947) – вистави різні за стилем і жанрами, але їх єдиною прагнення молодого Брука у кожній відшукати точки дотику між драматичним матеріалом, акторами і глядачами. Уже тоді серед англійських режисерів його виділяло уміння в тематичному колі взятої до постанови п’єси віднайти найважливішу тему, співзвучну бурхливому й жорсткому життю, яке після війни вирувало за стінами театру. Це уміння вловлювати пульс часу, його проблеми, що на початку здавалися ледь відчутними, але згодом виявляли себе як важливі суспільні конфлікти, було сильною стороною його таланту. Завжди ішов на крок попереду інших сміливо і впевнено. Як тут не згадати слова видатного російського режисера Всеволода Мейерхольда, про*

**Брук П. Пустое пространство. – М., 1976. – С. 171.*

те, що хоробрість і рішучість потрібні не тільки генералові, але також і режисерові.

З перших кроків своєї праці в театрі П. Брук збагнув один з найважливіших мистецьких законів – досягнути вершин у творчості можна лише працюючи з найкращими. Упродовж своєї творчої кар'єри він ніколи не відступав від цього правила. Вдумливо добирав виконавців ролей, сценографа, композитора, хоч у перші роки часто перебирав обов'язки останніх на себе.

Від 1948 по 1950 р. обіймає посаду художнього керівника оперного театру Ковен Гарден. Здійснює низку блискучих оперних постанов: “Борис Годунов” М. Мусорського (1948), “Богема” (1948) Дж. Пуччіні, “Весілля Фігаро” А. Моцарта (1949), “Саломея” (1949) Р. Штрауса. Проте не забуває про драматичну сцену, ставить “Міра за міру” (1950) та “Зимову казку” (1951) В. Шекспіра, в яких головні ролі виконує Джон Гілгуд – один з найкращих акторів англійської сцени.

1953 р. одержує запрошення до США, де знімає телевізійний фільм за трагедією В. Шекспіра “Король Лір”, ставить в Метрополітен Опера “Фауста” Шарля Гуно. Повернувшись до Англії, здійснив постанову “Тіта Андроніка” В. Шекспіра (1955), де в головних ролях виступили Лоуренс Олів'є і Вів'єн Лі. У цьому проекті П. Брук – не тільки режисер, але й сценограф і композитор. Спектакль мав неабиякий успіх, викликав широкий резонанс у театральних колах і зайняв чільне місце в репертуарі Королівського Шекспірівського Меморіального Театру. Того ж року він з успіхом ставить ще одну трагедію Шекспіра – “Гамлет” (у ролі Принца виступив П. Скофілд). Ім'я Пітера Брука стає широко відомим у світі, його вважають одним з найкращих режисерів-постановників шекспірівської драматургії.

Рік 1956 П. Брук вважає роком, що завершив перший етап його творчості. На той час у його творчому доробку було сорок вистав (на драматичних і оперних сценах), п'ять фільмів, кілька гастрольних турне по країнах світу. Як бачимо, чимало. Але чому саме цей рік є переломним? 1956 р. у Лондон приїхав на гастролі німецький театр Берлінер Ансамбль під керівництвом Бертольда Брехта – німецького драматурга, поета, публіциста. Брехтівський “епічний” театр мав виразну

соціальну спрямованість, під час гри актори демонстрували відстороненість від образу, в структуру спектаклю входили зонги, вистава мала ритмічну довершеність і чіткість. На молодих англійських режисерів і драматургів, в тому числі й П. Брука, побачене справило велике враження. Брехт показав їм інший бік театру, його нові можливості. Того ж року П. Брук ще відвідав в Італії англійського сценографа і режисера, одного з основоположників Великої театральної реформи – Гордона Крега. Ці дві зустрічі дали йому поштовх до роздумів про подальші шляхи розвитку театру.

1957 р. П. Брук показує “Тіта Андроніка” в Парижі в рамках Сезону Театру Народів. У 1958 р. ставить у Парижі п’єсу Артура Міллера “Вид з мосту”, і можливо, саме тоді, під час перебування у Франції, він вперше ознайомився з теоретичними положеннями “театру жорстокости” Антонена Арто. Упродовж кількох наступних років П. Брук працює то в Європі, то у США. Успішно ставить “Візит старої дами” Ф. Дюрренматта в Нью-Йорку (1958), а в Парижі – “Балкон” Жана Жене (1960). Друкує свої перші теоретичні маніфести: “До порожніх крісел” (1959), “У пошуках голоду” (1961).

Директор Королівської Шекспірівської Компанії Пітер Холл (таку, з його ініціативи, назву одержав Королівський Шекспірівський Меморіальний Театр) 1962 р. запрошує Пітера Брука на посаду режисера й одного із співдиректорів, до обов’язків якого належала пошукова робота з молодими акторами театру. Як режисер П. Брук вибирає для постанови трагедію “Король Лір” В. Шекспіра (1962), у якій роль Короля Ліра блискуче втілив П. Скофілд. “Великий режисер (Пітер Брук), – писав про виставу відомий англійський критик Кеннет Тайнен, – свіжим оком поглянув на текст і відкрив зовсім іншого героя – не справедливо обуреного тирана давніх часів, що мече громи, а сварливого примхливого старого, поруч з яким нестерпно жити. Одне слово, він мав сміливість поставити трагедію “Король Лір” з позицій морального нейтралітету. Глядач вирішував, хто має рацію – Лір чи дочки”*. У постанові

*Кеннет Тайнен. Триумф Стретфордського Ліра // Кеннет Тайнен. На сцені і в кіно. – Прогресс: Москва, 1969. – С.136.

цієї п'єси позначився, з одного боку, вплив Бертольда Брехта (дія відбувалася у порожньому просторі сцени в білому обрамленні), а з другого, завдяки польському вченому Янові Котту, бачимо вплив драматургії абсурду Семюеля Беккета. Студійну роботу як один із співдиректорів П. Брук розпочав з молодими акторами, маючи на меті перевірити на практиці теоретичні положення Арто. Нові пошуки в царині технології акторської гри він провадив за закритими дверима, оскільки в Англії на той час ще існувала театральна цензура, яку було скасовано лише 1968 р. Проводити експерименти допомагав йому режисер Чарльз Моровіц, вихований на американській театральній Школі Методу, яку заснував у 1947 р. режисер Лі Страсберг. Школа Методу базувалася на системі К. Станіславського, проте з елементами виразної експресивності.

П. Брук поставив собі за мету вишколити нового актора – досконалого не тільки фізично, але й ментально, духовно. Це, на його думку, мав би бути актор, що випромінює енергію, діє експресивно і непередбачувано. “Нам йдеться про експеримент, завдяки якому актори і режисери можуть збагнути, як перейти через пануючі сьогодні закостенілості, штивність і часто неадекватність форми виразу”*. Своїй пошуку П. Брук показав театральній громадськості Лондона у 1964 р. на сцені театру “Лампа”, створивши з різних сцен-етюдів виставу під назвою “Театр Жорстокості”. Англійська критика не подала жодної негативної рецензії, що заспокоїло публіку, і вона почала відвідувати виставу. Набутий практичний досвід П. Брук підсумовує в есеї “В театрі інтерпретація, а не традиція” (1963).

Відкривши нові можливості акторської гри, П. Брук ставить “Ширми” Ж. Жене (1964). Вистава не принесла бажаного успіху, проте стала містком до блискучої постанови п'єси “Марат-Сад” Пітера Вайса (1964). “Марат-Сад” у режисурі П. Брука – чи не найбільша театральна сенсація в Європі 60-х років. Спектакль вражає глядачів і сьогодні (П. Брук зняв його як фільм) режисерським задумом, сцено-

*P. Brook. *The Theatre of Cruelty* // P. Brook. *The Shifting Point*, Methuen Drama. – London, 1989. – S.56-57

графією, і що найголовніше – способом акторського існування у ролях, природою їхніх почувань в атмосфері божевілля, зосередженістю на дії, експресивністю і непередбачуваністю реакції та поведінки.

1966 р. П. Брук несподівано для всіх розпочав роботу над спектаклем “US” про війну у В’єтнамі. На першому етапі до співпраці запросив американського режисера і актора Йозефа Хайкіна. Рік перед тим познайомився з Єжи Гротовським – видатним польським театральним експериментатором в царині акторської техніки. Захоплений його тренінгами і методом праці з акторами, тепер запросив його та актора Ришарда Цесляка для вишколу молодих акторів Королівської Шекспірівської Компанії у другому етапі підготовки до вистави “US”. Прем’єра спектаклю, насиченого співом, пародією, експресією акторського виконання, викликала полярні відгуки. П. Брук, як завжди, знайшов гостру суспільну проблему – ставлення американського суспільства до війни, що точилася у В’єтнамі. Вистава була епатажною, сміливою, живою і потрібною. Брук знову був на вістрі соціальної проблеми, яка обговорювалась у світі.

1968 р. виходить у світ його книжка “Порожній простір”. Вона постала з циклу лекцій під назвою “Театр сьогодні”, які прочитав П. Брук децю раніше в кількох англійських університетах. У книжці автор виклав своє бачення театру, розділивши його на “мертвий”, “простий”, “безпосередній” та “святий”. Лише останні три його прояви вважає плідними сьогодні і в майбутньому. Окреслив також своє розуміння праці режисера та актора. “Порожній простір” одразу було перекладено різними мовами. Книга стала театральним бестселером.

Того ж таки 1968 р. П. Брука запрошено поставити спектакль для Сезону Театру Народів у Парижі. Він погоджується за умови, що там продовжить розпочаті пошуки та експерименти. Обирає “Бурю” В. Шекспіра, де своєрідно переплетено два світи – земний і духовний. Революційні виступи студентів у Парижі і подальші пов’язані з ними події перервали працю. Він повертається у Лондон і там роботу доводить до прем’єри.

Рік 1970 підсумовує другий етап творчості П.Брука. Як вважає відомий польський театрознавець Гжегож Зюлковскі, “з перспектив часу бачимо, що П. Брук, упродовж 60-х років шукав методів і стилістики, за допомогою яких можна виявити багатомірність і синкретизм драматургії Шекспіра. Тепер нарешті настав час, щоб відділити зерно від половини, перевірити, що із здобутого досвіду є придатним при творенні наступної шекспірівської інсценізації”*. Такою виставою напередодні від’їзду до Парижа стала постава комедії “Сон літньої ночі”. У ній, як і в “Бурі”, теж існують два світи: світ лісових духів – ельфів і світ земний, обидва їх поєднує тема кохання. Світ ельфів П. Брук розташував у повітрі на гоїдалках, а земний – на помості сцени. І все це (знову відчувається вплив Б. Брехта) у порожньому просторі, обрамленому білими стінами з отворами замість вікон і дверей. Через гру, елементи цирку, клоунаду режисер досягнув одночасно простоти й поезії. Вистава стала знаковою в європейському театрі. Упродовж 1971 р. з успіхом покаже її в різних містах США, а 1972 р. здійснить з нею світове турне. Вплив цієї вистави на розвиток театру в Європі важко переоцінити. Його знову визнають театральним лідером і одним з найкращих режисерів Європи. Проте П. Брук полишає Англію і їде до Парижа, який стає його домом. Тут він починає новий етап своєї творчості. За підтримки фундації Джорджа Форда і ЮНЕСКО засновує Міжнародний Осередок Театральних Пошуків (CIRT).

До співпраці в CIRT Брук залучає акторів різних країн світу. Продовжує не тільки пошуки, перервані у 1968 р., а й вивчає техніку різних національних театральних шкіл (зокрема, Сходу й Африки), шукає спільного людського осердя, що передусє вияву театральної форми. Інтернаціональна трупа під його керівництвом творить єдиний мистецький ансамбль. Методом тренінгів, імпровізації, етюдів, враховуючи національні особливості кожного члена колективу, вибудовує виставу “Оргаст” на основі міфу про Прометея. Покаже її 1971 р. на Міжнародному фестивалі мистецтв в Ірані. Використавши

*Grzegorz Ziolkowski. *Teatr bezpośredni Petera Brooka*. – Gdańsk, 2000. – S. 136.

балійські ритуальні маски, 1973 р. створить за мотивами поезії Близького Сходу (знову ж таки у порожньому просторі сцени, на великому перському килимі) спектакль “Конференція птахів”, який гратиме у країнах Африки. Кожну подорож використовує, щоб вивчати ритуали й театральну культуру різних народів і племен. З огляду на обставини праці вносить зміни й корективи у свої вистави, постійно шукаючи якнайтіснішого контакту з глядачами. Використовуючи набутий інтернаціональний досвід, 1974 р. П. Брук реорганізовує СІRT у Міжнародний Осередок Театральної Творчості (СІСТ). П’єсою Шекспіра “Тімон Афінський” відкриває новий театральний сезон у театрі Бюф дю Нор, а матеріал з подорожі по Африці покладе в основу наступного спектаклю “Плем’я Іків” (1975), за мотивами книги Коліна Турнбулла “Гірські люди”. У центрі вистави проблема – цивілізація і світ, розповідь про плем’я, яке влада позбавила звичного способу життя – полювання, оголосивши територію племені заповідником. “Плем’я Іків” П. Брук показував майже п’ять років у різних куточках світу. Реакцією залу завжди була тиша, мовчання, роздум. “Суть не в тому, чи ставиш трагедію, чи комедію, – вважає П. Брук, – важливо, щоб трикутник, вершинами якого є тематика, виконавці і глядач, творили нерозривний обіг”*. Не використовував у спектаклі жодних сценічних ефектів, лише найнеобхідніші реальні речі – каміння, землю, зерно, воду, дерев’яні жердини, і як завжди, глибоко правдиве існування акторів. Вкотре у своїй творчості П. Брук простою виставою змусив світ задуматись, цього разу над питанням – що несе людям цивілізація, благо чи зло.

До драматургії А. Чехова, П. Брук вперше звернувся 1981 р., обравши п’єсу “Вишневий сад”. Тему людина і світ цього разу продовжив на матеріалі з життя російської інтелігенції. Розгорнув дію у порожньому просторі театру Бюф дю Нор, облізла фарба стін якого мимоволі створювала атмосферу будинку, що покидають. На підлозі лежали килими, на яких стояло кілька предметів: шафа, крісла, ширми, а за

*A.Hunt, G. Reeves. Peter Brook. – Cambridge, University Press, 1995. – S.143

стінами театру – простір світу. П. Брук у грі обмежив зовнішню експресію акторів, сконцентрувавши їхню увагу на вираженні багатого на ледь вловимі імпульси внутрішнього світу персонажів, зробивши вагомий акцент на чехівський текст, закодований поміж його словами потужний емоційний пласт прихованих намірів і бажань. “Кармен” Ж. Бізе, яку поставив П. Брук 1981 р., була несподіванкою для багатьох знавців музики. Режисер радикально очистив її від нашарувань часу і “мильного” оперного стилю, звернувшись до тексту П. Меріме та оригіналу партитури, написаної композитором. Індійський епос “Магабгарата” (1985) – велична і потужна постава П. Брука. Зняв її як фільм тривалістю в шість годин, що дає нам змогу сьогодні, затамувавши подих, поринути з героями на поле Куру і поле дгарми, де відбувається не тільки бій між пандавами і кауравами, а й внутрішня драматична боротьба морально-етичного вибору особистості. Показана у різних частинах світу, вистава дивувала і захоплювала глядачів. Яка могутня творча енергія потрібна була Пітеру Брукві, щоб інсценізувати один з найвеличніших епічних творів світу!

Режисерський геній П. Брука вільно виявляє себе у різних техніках, жанрах і стилях з притаманною лише йому легкістю, чуттям і тактом, з’єднує їх, комбінує, немов граючись, творить нові, дивуючи всіх парадоксальністю свого мислення.

Театральний світ уже зник, що кожна наступна прем’єра П. Брука – це відкриття. Такими стали 1990 р. і нова версія “Бурі” В. Шекспіра, і “Пелес – Імпресії” К. Дебюссі та Метерлінка (1992), і “Щасливі дні” С. Беккетта (1995), а також друге прочитання “Гамлета” (2000). Ключ до нової версії трагедії Шекспіра П. Брук знайшов у творчості А. Чехова і К. Станіславського. Це може виглядати дивним, але не для П. Брука. Польський актор Анджей Северин, що брав участь у роботі над “Магабгаратою”, під час однієї з проб запитав П. Брука, що той розуміє під психологічною грою. П. Брук відповів: “Поясню тобі образно. Уяви собі оркестр, що складається з трьох інструментів – скрипки, віолончелі і флейти, і ці три інструменти не є зіграними, один з них хоче грати сильно, другий грає заслабо і т.д. Ці три інструменти

– почуття, твій інтелект і твоє тіло. Проблема полягає у тому, щоб ці три елементи діяли одночасно”*. У “Гамлеті” П. Брук як диригент зумів разом з акторами різного кольору шкіри і різної театральної традиції створити зіграний оркестр. Цікаву рецензію написав на цю виставу Тадеуш Корнас: “Ця вистава поєднує у собі багато різних елементів, вона децю сентиментальна, децю трагічна, багато в ній жарту [...]. Напруга між персонажами не звучить на високих нотах, хтось навіть сказав, що це “Гамлет” вегетаріанський, позбавлений хижості, а отже, й драматизму, бракувало великого видовищного розмаху Orghasti чи Mahabharaty. Бракувало пристрасти чи жару US чи Tytusa Andronicusa. Проте цей безхмарний театр, ця безхмарна розповідь про Гамлета надзвичайно сильно впливала на сприйняття довоколишнього світу. Вистава була дуже мудрою і створювала ілюзію уявних подій, які, однак, виявились реальністю. Людські трагедії у висвітленні Брука розширюють контекст вічності. Болі нашої планети: насильство, смерть, зрада, хіть – знайшли свою історію тут. Та залишилось найважливіше питання: що далі”**. Краще сказати годі.

Поруч з активною практичною діяльністю у театрі П. Брук періодично публікує книжки, на сторінках яких ділиться своїм досвідом. Публікує “Точку відліку” (1987), “3 Шекспіром”, “Мотиви часу – спогади” (1988). У 1993 р. вийшла друком книжка “Жодних секретів”. Вона складається з трьох виступів П. Брука. Перший – “Підступність нудьги” є записом його виступів під час занять, які він проводив у Парижі 9 і 10 березня 1991 р. Другий і третій – “Золота рибка” і “Жодних секретів” постали на основі його доповідей в Кіото (Японія) в листопаді 1991 р. з нагоди вручення йому нагороди фундації Інаморі. У 1999 р. з’явилися ще дві книжки: “Викликаючи Шекспіра” та “Між двома видами тиші. Розмовляючи з Пітером Бруком”. Він ставить також у 2002 р. п’єсу “Далеко звідси” Керіла Черчіла, а також “Смерть Крішні” на основі твору

*Andrzej Seweryn. Aktor w teatrze wyobraźni // Konteksty. – 1991. – №3-4. – S. 34.

**Тадеуш Корнас. Гамлет: примирення? // Просценіум. – 2002. – №3(4). – С.111.

Жана-Клода Кар'єра та фрагментів з епосу "Магабгарата". 2003 р. відбувається прем'єра твору Керола Рокаморі "Твоя долоня в моїй долоні", того ж року виходить у світ ще одна книжка – "Розмови з Пітером Бруком, 1970–2000".

2001 р. доля подарувала мені зустріч з Пітером Бруком у Вроцлаві в Міжнародному Осередку творчості Єжи Гротовського під час конференції, присвяченої Георгію Івановичу Гурджієву. Серед учасників конференції виділявся невисокий на зріст мужчина, з блакитними очима, високим чолом, говорив тихо, наче вслухаючись у реакцію залу на свої слова. В очах світився розум, на устах – легка посмішка, і вся його постать випромінювала енергію доброти, щирости, толерантності. З ученням Гурджієва П. Брук ознайомився 1949 р. і відтоді став послідовником його вчення, ідучи нелегкою дорогою духовного вдосконалення. Можливо, саме тому 1970 р. переїхав до Франції, де свого часу містилася школа, заснована Гурджієвим і де після його смерті продовжував діяти осередок школи. Цей маловідомий бік життя П. Брука без сумніву має потужний вплив на його творчість. Під час конференції у Вроцлаві Пітер Брук дав дозвіл театрознавчому журналу "Просценіум" Львівського національного університету імені Івана Франка на друк своєї книжки "Жодних секретів" (1993).*

Вдруге я мав щастя побачити Пітера Брука 2005 р. в Познані, коли йому вручали почесне звання Doktor Honoris Causa Познанського університету ім. А. Міцкевича. Він привіз до Польщі прем'єрну виставу "Тьєро Бокар" за твором Амаду Гампате "Мудрець з Бандіагара". Дія спектаклю розгорталася перед глядачами як повільний плин глибокої потужної ріки, що прямує у лоно океану. У центрі вистави – конфлікт світоглядів: мусульманської Африки, її вірувань і колоніальної Англії. У їхньому зіткненні виникала майже фізично відчутна думка – ніхто у світі не має права на прерогативу Правди. Головний герой вистави мудрець Тьєро Бокар благословляє у дорогу свого учня словами: "Є моя правда, є твоя правда і є просто Правда". Спектакль не мав жодних сценічних ефектів, на рів-

**Просценіум. — Ч.1 (2)/2002; Ч.2 (3)/2002; Ч. 3 (4)/ 2002; Ч.1 (5)/ 2003; Ч. 2 (6)/2003; Ч. 3(7)/ 2003.*

ній площині сцени посередині стояло дерево, довкола лежали плетені з трави килимки, африканський посуд, а довкола порожній простір як всесвіт. Розвиток подій у виставі лише час від часу акцентувала жива музика на східних інструментах, яку виконували двоє музикантів, що сиділи осторонь.

У залі було багато молоді. Проте всі зосереджено і мовчки стежили за розгортанням подій, роздумами героїв, аж доки повільно не згасло на сцені світло. У залі запала тиша, яку по довгій паузі розірвали гучні оплески. Пітера Брука вітали не лише з прем'єрою, але й з 60-літтям творчого і 80-літтям життєвого шляху! На сцені скромно стояв великий Режисер, Педагог, Мислитель.

Вихід українською мовою окремого видання книжки П. Брука “Жодних секретів” є нашим скромним вітанням – визнанням його заслуг перед світовим театром.

Богдан Козак

ЗМІСТ

Підступність нудьги	7
Золота рибка.....	81
Жодних секретів.....	99
<i>Богдан Козак</i> . Пітер Брук.....	121

ПОДЯКА

Кафедра театрознавства та акторської майстерности факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка дякує авторові книги Пітеру Брукові за дозвіл на переклад і друк його книжки “Жодних секретів”. Рівно ж висловлюємо подяку професору Валеріянові Ревуцькому (Ванкувер, Канада) та доктору Юрію Левицькому (Філадельфія, США) за допомогу у виданні книги.

ЛНУ імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра театрознавства та акторської майстерності

Навчальне видання

ПІТЕР БРУК
Жодних секретів.
Думки про акторську майстерність і театр

Переклад з англійської
Винницька Ярина
Матвієнко Олена

Ідея видання, післямова та наукова редакція
Козак Богдан

Літературний редактор
Бічуя Ніна

Дизайн та верстка
Шкльода Інна

Підписано до друку 4.07.2003
Формат видання 84x108/32
Друк офсетний. Папір офсетний.
Фіз. друк. арк. 4,25. Умовн. друк. арк. 6,8
Наклад 500 прим. Зам. №

Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка