

Світлана Олексюк

ПОДВОЮЮЧИ БУТТЯ. ЩО ФОРМУЄ АКТОРСЬКУ ГРУ?

При порівнянні окремих теорій акторської гри від Просвітництва до сьогодення увагу зосереджено на відношенні їхніх практичних порад до теоретичної складової. Опозиції раціонального та чуттєвого, свідомого та стихійного, внутрішнього та зовнішнього тощо є координатами для формулювання спільного поняттєвого поля, яке не примирює суперечності, а знаходить своє тривання серед їхньої незгоди.

Ключові слова: переживання, відчуження, Інший, мімесис.

Oleksiuk Sv. Doubling existence. What the acting is formed of?

Comparing separate theories of acting from Enlightenment till today the attention is concentrated on relationship of their practical advice to theoretical constituent. The reflections by Denis Diderot, Friedrich Schiller, K.S. Stanislavsky, Bertold Brecht, Antonin Artaud and Ketii Chuhrov talk differently about the same thing: how actor's being is unfolding on stage, what are the effective tools that form these or that method of playing. They all search for the solution to the main uniting question: the right way to be on stage and exactly to be on stage natural. Various approaches suggest various formulas: level of control, mode of distance or coexisting with the material, mechanisms of embodiment the given image. Asking for the nature of human being, trying to find the receipt to it possible reproducing, actor's activity proceeds from the connection between the Kant's differentiation of ethics and aesthetics. The Friedrich Schiller's theory is drawn up directly on the concept of morally beautiful person, artistic method of Moscow Art Theatre constantly returns to the notion of personality and necessity of its developing. Ethical orientation is openly acknowledged in the Brecht's "epic theatre". Examination of all the views helps the phenomenon to appear more complete. Outlining of some features of contemporary situation demonstrates the removal of the dilemma or rather its reformulation, accomplishing the mimesis by corporal affect that provokes unconscious idealization. Nevertheless it does not eliminate the territory of actor's realization, occurring between his own being and his supposed potentiality, given aspiration to the Other. Oppositions of rational and sensory, conscious and spontaneous, inner and outer etc. are meanwhile coordinates for formulation of their common conceptual field that does not reconcile the contradictions, but finds out its existence among their discrepancy.

Key words: emotional experience, alienation, the Other, mimesis

Олексюк С. Удаивая бытие. Что формирует актёрскую игру?

При сравнении отдельных теорий актёрской игры от Просвещения до сегодняшнего дня внимание сосредоточено на отношении их практических советов к теоретической составляющей. Опозиции рационального и чувственного, сознательного и стихийного, внутреннего и внешнего и т. д. являются координатами для формулирования общего понятийного поля, которое не примиряет противоречия, а находит своё существование среди их несогласия.

Ключевые слова: переживание, очуждение, Другой, мимезис.

“Мене стверджує у моїй думці нерівність акторів, що грають нутром. Не чекайте від них жодної цілісності; гра їх то сильна, то слабка, то гаряча, то холодна, то пласка, то піднесена. Завтра вони провалять місце, у якому красувалися сьогодні, зате засяють там, де провалилися напередодні” [3, с. 188]. У діалозі Дені Дідро “Небіж Рамо” перший співрозмовник послідовно переконали другого: актор повинен бути холодним, розумовим і спостережливим, свідомо конструювати акторську партитуру відповідно до задуманого ідеального образу, а тому й помірно та раціонально використовувати виконавські ресурси: розраховувати почуття, правильно спрямовувати уяву і не зловживати емоційним збудженням. Досконалою є гра стабільна та промислена, надмірний запал тільки шкодить слідуванню логіки лінії та більше руйнує, аніж створює. Актор, керований пристрастю – поганий актор, і зрозуміло чому, адже якраз уміле маніпулювання переживаннями (що виникли впродовж гри чи ж є зафіксованими попередньо) стає інструментальним опертям.

Отже, актор повинен уміти орудувати власними переживаннями. Посилена чутливість стоїть цьому на заваді, але потрібна здатність відчувати. У чому ж різниця? Відчувати означає усвідомлювати власні відчуття, поміщати їх окремо від себе та вкладати у систему, відкриту для професійного користання. Чутливістю ж є неприпустима тут увага до власної особистості, тобто власної особистісної конституції – у сенсі прив’язки до своїх пристрастей та захоплень, покірливого руху за звичними притаманними імпульсами. Щоб рухатися до іншого, потрібно і відступити від себе, і не переймати сліпо, не накладати на себе уявлений образ, не зіставляючи його із собою – інакше буде штучно, невиправдано й непереконливо. “Чутливість завжди супроводжує сум та слабкість”, почуття ж актора є діяльними,

він мусить ними діяти. Це можливо – і можливо поза хворобливими наслідками; річ спершу в тім, щоб діяти від себе, усвідомлюючи почуття, але й опиратися на дослідження та міркування. Отже, діяльність актора стає ремеслом відчувати?

Не зовсім так. Тобто “відчувати” не є акторським сценічним імперативом. Якщо вибудовуючи роль, актор і звертається до чуттів, то з метою формування так званих “*емотивних одиниць*” та розташування їх у належній місці та випадку структури, але на сцені він вільний бути байдужим, щоб обманувся глядач. Немалозначно, щоб структуру не було сформовано за принципом пустого конструктору. Вибір частин та їх злиття скеровує образ, образ як цілісне інтуїтивне уявлення, розробка якого повинна вибратись із окремих елементів у логічне чи алогічне, послідовне чи уривчасте, але злиття. Первинно образ є актом ідеї, від уявленого здобуває він власну ініціацію, а згодом уже розгортається, набираючи весь ряд необхідних складників. Дідро говорить про наслідування – наслідуючи чужій природі, її зовнішнім ознакам, простуєш правильним шляхом. Звісно, потрібно звертатися до правил та умовностей, образ як сценічне утворення відкидає натуралізм чи навіть скрупульозну реалістичну відповідність. Людський взіреть, який передає актор, стоїть на найбільшій сходинці перебільшення, обігнавши природну людину та її поетичну подобу. Впливаючи із уяви, маючи фантазійне заснування або ж ідейний виклик, ігровий простір ролі представляє собою карикатуру – у сенсі перебільшеного портрету, і зовсім не є неодмінним включати сюди особисту чуттєву пам’ять чи виявляти притаманні своїй особі риси. Як же бути із власними вподобаннями, складно відчуваними нахилами, захопленнями, які не стають слабшими у присутності “духу іншої істоти” [3, с. 224]? Якщо вони викликають суперечність, очевидно, що майстерність кульгає, і до бажаної нейтральності, тобто здатності себе нейтралізувати актор не підходить легко, не оголює звичну побутову оболонку, накладаючи інакші. Акторську “безхарактерність” – чи краще знеособлення, що не йде всупереч чужим рисам, які доводиться на себе приймати, завдяки постійній переміні подоб і сформовано. Переживаючи різний людський досвід, стаючи на різні точки зору, й застаючись особисто незворушним до кожної окремо, його постать виходить у нуль. Саме тому, що “видатний актор (...) – нічого, він чудово може бути всім”, і справа аж ніяк не в чутливості, а у “здатності вивчати та відтворювати будь-яку натуру” [3, с. 195].

Це вимогливе завдання: “охопити весь обшир великої ролі, розмістити правильно світло й тіні, вдале й слабке, показати себе рівним у місцях спокійних і бурхливих, бути різноманітним у деталях, гармонійним і єдиним у цілому, виробити сувору систему декламації, яка здатна згладити навіть зриви поета, – можливо лише при холодному розумі, глибокому судженні, тонкому смаку, завзятій праці та надзвичай гострій пам’яті” [3, с. 218]. І тим, що може зробити його дійсним, є повне самовладання – аж до найбільшої межі, що існує поза випадками й оминає помилки. Старший вік тут тільки на користь. Хто вже приймає світ ясно і спокійно, здатний об’єднати суперечливі деталі й утихомирити цілим його розрізненість. За такий підхід стоїть не лише Дідро: вмиле наслідування, умисний повтор завченого театрального руху дає правду гри: “все, що стосується правдивості зображення, актор здобуває в мистецтві, а не у своїй натурі – інакше він не артист” [5, с. 420]. Але цього замало. Гру таки позбавляє природи надто сумлінна відданість обов’язковому вишколу, навіть за буквального й точного ходу вивченим та продуманим сценічним шляхом. Чого ж тоді тут бракує?

Чарування непередбачуваності. Вишиковуючи дії в єдину домірну єдність, можна досягти бажаного налагодженого плину, але за цим випадає втратити ті мимовільні порухи, які і являють собою сутність грації. Саме її, що виникає поза будь-яким задумом та впливає з душевного стану, Шиллер протиставляє органічній побудові архітектонічної краси, “чуттєвому виразнику розумового поняття” [5, с. 416], яка впевнено прямує до досконалості, однак хвибує на надмірний техніцизм. Грація є виявом природи, людської природи: не її сваволі, а її випадку – там, де вона стинається зі свободою особистого, чи точніше – морального чуття. Випереджуючи можливий помилковий хід думки: архітектонічна краса так само є явищем природи – тим, що має прямий зв’язок із людською будовою, адже зовсім не система цілей як технічна машинерія, а її явлення, доступне для споглядання, входить у значення. Проте вона є формуванням розумним, проведеним через осмислення та відтвореним свідомо – якщо мова про індивідуальну акторську роботу, або ж являє собою набір завчених правил – що має прямий стосунок до звичної школи хореографії. Сюди краса приходить, але не тут вона народжується.

Поруч із виниклими умисне існує тип рухів, причиною яких є відчуття або переконання, дотичне перш за все до моральності. Шиллер називає їх симпатичними і бачить такими, що теж перебувають поміж чистою природою та діяльним опануванням собою, проте залежать аж ніяк не від правил, а відкривають особистість. Відмінно від замислених, спрямованих на дію рухів, вони вільні від мети та не визначені рішенням, внутрішнє відчуття, що несамохіть нашаровується на низку чиненого – це те, що їх формує. Характер чуття, яким керовані симпатичні рухи – і на цьому наголошувало неодноразово, виходить із моральної основи душі, але моральна основа не є окремо належною до обов’язку чи до закону всупереч принципівим кантівським розмежуванням, вона мусить бути надбанням прекрасного.

Маневри шиллерівськими мисленневими виразами, блукаючи поміж упевненим змішуванням етичної та естетичної сфер, виловлюють врешті шукане ядро. Витоком грації є почуття, але почуття вихо-

ване. Актор більше ніж будь-хто інший повинен завершити й оформити свою людську особистість – у тому, щоб довіряти власним потягам та вливати їх у мистецький процес. Недостатньо оволодіти тілом як інструментарієм: віддаючись рухові, що дає свободу персоналізації, виконавець розгортає виразні почуття у межах і, що є так само важливим, у руслі відчуженої партитури. Він грає роль, але привнесена їм як особистістю туди краса повинна бути природно виносна і поза межі вигаданого простору. І здійсненням є це тоді, якщо до вершини доведено буде розвиток своєї натури, схильної до етично правомірного чинення не слідуючи суворій ідеї обов'язку, “що відлякує від нього всіх грацій” [5, с. 427], а довірливо простуючи за потягами, оскільки й вони є гідними.

Дорога, на яку вказує Шиллер, проходить крізь прагнення виробити в собі “природні умови прекрасного”, коли домірність почування та моральності присутня щохвилини, а не за поодиноким зусиллям, афект веде до піднесеного, а дух самостійно й твердо протистоїть не проведеним крізь вище розумне начало інстинктам. Зрозуміло, що схожий тип мислення та діяння можна прикласти зовсім не тільки до акторського досвіду, який має значення передусім як промовистий приклад у загальній широті погляду: йдеться про ідеал людини, що набуває цілісності у нескінченно фрагментарній картині світу; автор впевнений, що “людська природа у дійсності значно більш об'єднане ціле, аніж філософу, що може досягти чого-небудь лише розчленуванням, дозволено представити її” [5, с. 428]. Та з усім цим якраз акторська праця як заняття, що найбільше збирає людину, що спрямована передовсім на її об'ємне увиразнення, має прямий стосунок до висловлених думок. Актор, вочевидь, не може без цього, це перша і водночас найповніша умова його діяльності.

Минає століття, і театральна практика Росії виводить своє пояснення питанням гри. Тут теж йдеться про відчуття, так само триває пошук упевненої та незалежної раціональної форми. “Робота актора над собою” розділяє мистецтво на мистецтво представлення та мистецтво переживання: перше є “умовним”, друге – “справжнім”, за першого переживання потрібне, поки не сформовано роль, за другого воно є “істиною пристрастей” і “життям людського духу” [4, с. 11]. Проте таке переживання ні в якому разі не “гра нутром”, не неконтрольована віддача несвідомому пориву із його настроєвою синусоїдою. Принципи МХАТу, що стануть у майбутньому будовчим матеріалом для згаданого теоретичної праці, протиставляють себе нутрянному зусиллю, але вони протиставляють себе і холоду просвітницької досконалої – не абстраговане мистецтво панує на сцені, а творча природа дає дійсне людське життя.

Станіславський радив досягати цього обгрунтованою, доцільною та продуктивною дією: у межах художнього “неначе” вона скомпонує, призведе до, стане причиною бажаного образу. Про образ, його визначність та досяжність сперечалися так само жваво. Грайте життєво і просто, як зазначав автор знаменитої системи, відхиляючи заведене до того нарочите театральне демонстрування. І попри це щонайменше два опоненти заокружили цей заклик, акцентувавши його інакший потенційно небезпечний бік. Йти від себе замало, це знімає інтенсивність образу, спровоковану твором чи фантазією; Немирович-Данченко і М. Чехов щоразу стверджують про характерність, відшаровану від натури актора. Безсумнівно, характерність не мусить натурі суперечити, рух від образу та до лише збагачує натуру та відділяє вхід до сценічного існування, сповненого варіантами перевтілення; однак ігнорування нею має своєю небезпекою одноманітність гри: більш чи менш багату, але й закрити від прийняття та художнього привласнення невластивих собі ознак. Уява – авторська чи виконавська є початком та імпульсом для образної фіксації, і якщо у Просвітництві йшлося про образотворчий *ідеал*, то в російському театрі саме уява стає планом рольової трансценденції¹.

Практика потребувала конкретних рецептів: тимчасових, заперечуваних, різнорідних, їх надмір зрештою результував у нелокальну за значенням систему акторського виховання. Розвиток своєї особистості, як і розвиток її внутрішнього регулювання відповідно до ситуації у просторі гри стали центральною вимогою і завданням системи. Експлікація грані перевтілення у технічні правила не ліквідувала принади її загадковості: за умови помірного, обережного, а основне – допоміжного ними користання. Це основа, а не стала непохитна запорука успішної виконавської праці актора. Як і в теорії Шиллера, йдеться про людину взагалі – якою вона мусить стати, щоб грати теж достойно. І будовчим, здатним до гри органом особистості є “відчуття правди” – життєвої чи правди людського побуту.

Від уяви до дії, що формує почуття: багаторазовий хід цим маршрутом в обидва напрямки вичіщує, філігрує душевне мереживо актора. Оголена чутливість, відкрита як у житті, так і на сцені, дає множину виразних засобів і, крім того, захоплює й акторську етичну програму. Тут так само ці сфери нероз'єднані, і так само це є не помилка чи недогляд, а умова можливості акторського буття.

Рішуче й відверто “сцена стала повчати” [2] у Бертольда Брехта. Через пряме розсудливе висловлювання, відкриті дидактичні настанови, тверезе аргументоване пізнання виникла й відповідна система акторської техніки. Тільки критичне ставлення до персонажа дає можливість його історизування, а без дистанції до того, що діється, неможлива її розумна критика. Буття на сцені – це показування, артистичні здібності не полягають відтепер у лицедійстві. Роль потрібно розбирати, розбирати довго

¹ Формулювання виникло за аналогією до терміна “план імманенції” Дельоза та Гваттарі. Поєднання просторового характеру плану та семантичного навантаження філософського терміну дає потрібне розуміння місцю уяви.

і сформувати власну до неї позицію. Брехт радив запам'ятовувати перші враження від читання і не переставати дивуватися й заперечувати. Система Станіславського є, звісно, значним і поважним явищем: у своїй системності, відповідній реаліям суперечливій психологічності, прагненні до природного виконання, обережній деталізації почуттів. Проте у центрі методу було вживання в образ, а воно є у повному варіанті неможливим, а тому й регресивним: зосереджений на собі актор, що не демонструє вибір інакших варіантів поведінки персонажа та його соціальну функцію, що намагається виправдати імпульсивні жести після їх несвідомого скоєння, заходить зрештою у глухий кут. Театр застряє, педалюючи вживання. І тоді варто зосередитися на притомній дистанції, яка дає можливість оцінки та провокує спротив незадовільній формі.

"Епічний театр" усвідомлював те, що він є театром, з усіх боків: з місця глядача, і так само із позиції актора. Ілюзії немає, катарсис скасовано, а стримана розмова дарує необхідне людині усвідомлення минулості й плинного перебігу подій. Якраз "у змінах виявляє себе все людське" [2], тому незмінне шукати не варто. Якщо й можливо прописати кінцеву точку такої теорії, то це критика та незгода: надійний стимул до дальшого руху.

Театр Брехта виростає із твердого комуністичного оптимізму; віра у розважливу легкість буття за розумного до нього підходу шукала і знаходила застосовні театральні механізми. Однак цікаво, що тверезий та сповнений самоконтролю театр приписував собі навіть більше, ніж "просто релігійну функцію" [2]. Маючи спільні із релігією суспільні засади, він теж виховує соціум, однак робить це краще і відповідальніше: зі свідомо розробленою технікою, спрямованою до усіх класів для опору безволлю. Актор, що оволодів цією технікою – названою технікою відчуження, стає продуктивно та помірно дієвим соціальним інструментом. Граючи, він провадить суспільство до благодатного життя.

Жан-Франсуа Ліотар, виводячи у статті "Зуб, долоня" іншу якість театрального існування: театр інтенсивностей, що здійснює обмін між внутрішнім та зовнішнім актора поза їх ієрархією, завершує письмом питанням, чи можливо це і як? [6, с. 29-31] Запитальна інтенція впливає із теорії, що існувала паралельно із прагнучим до невразливості Брехтом та була йому супротивна, теорії кротоичного театру чи театру жорстокості Антонена Арто. Жорстокий до себе сценічний діяч повинен був поринути з головою у "різноманітні проекції та бурхливі розв'язки конфліктів, коли будь-яка істина зникає, породжуючи єдине у своєму роді незворотне злиття абстрактного й конкретного" [1, с. 141] задля досягнення "справжньої вітальної енергії театру" [7, с. 272], яка не просто передає, а "завжди переважає життя" [1, с. 102]. Потаємний психічний імпульс, що є мовою до слів, мав би призвести до чистого стану духу, рухомого виключно поривом до творення. Способами досягнення його Арто називав дихальні практики, спостереження та схоплення зв'язків їх із психікою при виконанні фізичних вправ, проте системою чи хоч скількись ужитою практикою ці пошуки так і не стали, хоча й визначили подальший суттєвий ракурс розвитку театральних, а отже, й акторських моделей.

Пов'язані вони із тілом, із апробацією його можливостей, пошуком варіантів його сценічного буття – і розробки практик, технік та методик. Усі вони, як і ті, що описані вище, безумовно міметичні, кожна на свій кшталт. Однак навіть останнє надегоцентричне зосередження відбувається у переважно гуманістичному тематичному розгортанні, адже характер акторського мімесису є пізнанням Іншого та пізнанням через Іншого – у навмисне викликаному досвідному маршруті. І навіть тут (чи можливо тут більше ніж деінде) – в зосередженні на найвідчутнішій та найреальнішій одиниці буття, мімесис потребує для власного звершення відходу від буквалізації, оформлення відлеглисті від злагодженого відтворення бажаної подобі. Щобільше, Тіло набуває виміру ідеального утвору: не заперечуючи інтенсивності, а відриваючи їх від усвідомлених чи усвідомлюваних афектів, воно віднаходить метаморфозу поміж баченим явно та відчутим неявно. "Наслідування досягнуто особливим чином: не як наслідування конкретному взірцю, а як наслідування самому наслідуванню, котре імітувальник не сповна усвідомлює" [5, с. 107], трактує російський філософ Кеті Чухров теорію тілесного мімесису В. Подороги. Формуючи подушку несвідомої ідеалізації, актор, що виходить із тілесних практик, уможлиблює свободу і віднайденість своєї театральної екзистенції, припускаючи та при нагоді втілюючи її потенційні варіанти за орієнтації у певних та здійснених.

Побіжне знайомство із версіями шляхів акторської діяльності не має на меті ні обрати найбільш переконливу, ні дійти висновку про найточнішу результативність. Безперечно, жодна з технік, як і жодна з теорій, не становить взаємної перешкоди, а проблема суперечностей є проблемою вибору місця оглядання ситуації. Річ усе ж не в суперечностях, крім того, не в їхньому скасуванні, як і не у виборі між теоріями; єдина неодмінна умова їх досягнення – це особистий досвід. Він є тим, що дає найвдаліше убезпечення від хибного трактування. Однак чи має такий досвід наперед визначену притаманну специфіку, що легітимує означення його як досвіду актора? Нею є уявна співприсутність із Іншим, навіть якщо цей Інший виходить із особистості його творця. Адже принаймні на час публічної демонстрації, а зрештою й самостійної репетиції, вона вимушено набуває конструювання, більш чи менш контролюваного, але й відлеглого від самості, що стає у такі моменти незниковою ресурсною інстанцією.

Література:

1. Арто Антонен. Театр и его Двойник. – СПб.: “Симпозиум”, 2000. – С. 177 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4446>.
2. Брехт Бертольд. Теория эпического театра. – Бертольд Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt.
3. Дидро Д. Парадокс об актёре // Дени Дидро. Племянник Рамо. Парадокс об актёре. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 222 с.
4. Станиславский К. Работа актёра над собой // К.С. Станиславский. Собрание сочинений в девяти томах. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://psylib.ukrweb.net/books/stank01/index.htm>.
5. Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей ; [под ред. С.А. Венгера]. – СПб.: Изд. Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1901. – Т. IV. – 544 с.
6. Чухров Кети. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. – 278 с.
7. Lyotard Jean-François. The tooth, the palm. // Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. [Edited by Philipp Auslander]. – London and New York. Routledge, 2003. – Vol. II. – P. 25–31.
8. Rancière Jacques. The Emancipated Spectator. // Artforum. March 2007 – P. 279 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://anonym.to/?http://www.mediafire.com/file/zzamn22hx3w/3553-the_emancipated_spectator_artforum.pdf.

Рецензент – доктор філософських наук, в. о. завідувача відділу філософії культури, етики і естетики Інституту філософії НАН України **Є. К. Бистрицький**