

## МУЗЫКА ЦЕЛА

Калі сузіраеш экстатычны танец у стылі мадэрн — часам здаецца, што артыст ужо даскакаў да апошняй мяжы вядомага нам сьвету і зараз растворуцца ў паветры ці, найменш, выскачыць з уласнага цела. У гэтых палётах праз усю сцэну, кульбітах і піруэтах танцоўшчык нібыта намацавае выйсьце з нябачнага лябірынту мовы альбо спадзяецца прабіць сыцяну рэчаіснасьці, у якой мы зняволеныя з часоў Адама і Евы. Танец разгортваецца не ў глыбіні прасторы, а на яе паверхні. Танец — гэта рухомая мяжа быцця й нябыту, якая пралягае праз чалавечае цела. Прызначэньне лепшых жэстаў актора, малявальшчыка, спартоўца — пашырыць гэты сьвет (прастору нашага агульнага існаваньня): пракласьці новыя маршруты для чалавечага цела, позірку альбо, прынамсі, уяўленьня.

Танцы нарадзіліся зь перайманьня паводзінаў зьвяроў, на якіх палявалі першабытныя людзі (напрыклад, эскімосы коўзаліся па сьнезе ў скурах цялюняў, як і падчас самога паляваньня). Задоўга да вынаходзтва альфабэту нашыя продкі ўжо не былі непісьменныя: яны рабілі і чыталі кадаваныя запісы жэстамі на паветры. Базысным элемэнтам харэаграфіі дагэтуль застаецца мэтафара: танцоўшчык нібыта *выкрадае* ў прыроды сваё цела і ператварае яго ў нейкую іншую істоту ці рэч (вецер, хвалю, карабель і г.д.).

Малярмэ меркаваў, што цела цалкам растварае сябе ў мэтамарфозах танцу і страчвае сваю лучнасьць з канкрэтнай асобаю выканаўцы, на мой жа погляд — і з канкрэтным *біялягічным відам* артыста. У танцы нараджаецца нейкая ўнівэрсальная істота без уласных пастаянных органаў. На сцэне нават рэчы могуць ператварацца ў што заўгодна, у тым ліку — у жывыя вобразы людзей. Са свайго боку, чалавек зноў вяртаецца ў стан сырое гліны, якой можна надаць якія заўгодна формы: ператварыць рукі ў галіны дрэва, маніпулятары робата, крылы... Харэограф пачынае там, дзе спыніўся ў свой час мастацкі кіраўнік сусьветнага балету: лепіць з гліны чалавечага цела новыя формы.

Артысты заўсёды былі не зусім чыстакроўнымі прадстаўнікамі чалавечае расы. Асабліва гэта датычыць тых відаў сцэнічнага мастацтва, дзе плястыка пераважае над псыхалёгіяй (магічныя рытуалы першабытных плямёнаў, балет, цырк, традыцыйны ўсходні і авангардны заходні тэатр і г.д.). Посьпех тут мае той, хто лепш здолее пераканаць гледачоў у сваіх звышнатуральных здольнасьцях. На думку піянэра авангарднага тэатру Альфрэда Жары, актор павінен ствараць сабе для кожнай п'есы новае цела, адпаведнае чарговай ролі. Сёньня для гэтага скарыстоўваецца ўжо ня толькі грым і фізычныя практыкаваньні, але і (у кіно) кампутарная графіка, а ў пэрспэктыве актор сапраўды будзе абжываць па чарзе ці нават адначасна некалькі целаў.

Галоўнае прызначэньне сучаснага мастацтва — падрыхтаваць гледачоў (артысты ўжо гатовыя) да надыходу постгуманістычнае эры, калі кібэртэхналёгіі, генная інжынэрыя, плястычная хірургія і г.д. адкрыюць перад намі неабсяжныя магчымасьці ў выбары новых абрысаў і функцыяў цела. Чалавек вызваліцца ад неабходнасьці жыць ад нараджэньня да сьмерці толькі ў тым целе, якое прапанавалі яму бацькі, як яшчэ ў першабытную эпоху вызваліўся, з дапамогаю галоўцынагенаў і мастацтва, ад манаполіі той рэчаіснасьці, у якую нас запрасіў на гастролі дырэктар прыроды.

На сцэне часам цяжка з пэўнасьцю адрозьніць верхнія канечнасьці ад ніжніх: ногі танцоўшчыкаў раз-пораз узьятаюць вышэй за галаву. У адрозьненне ад будзённых заняткаў, у танцы чалавек у аднолькавай ступені скарыстоўвае рукі і ногі, і цяжка сказаць, чатыры нагі ў яго альбо чатыры рукі. Але танец ніжнімі нагамі заўсёды менш чытэльны: імі зручна пісаць у паветры ня словы, а хіба што *абрэвіятуры*.

Скласьці танец з адных зразумелых жэстаў — немагчыма. Мы лёгка чытаем твая жэсты, якія бачым на вуліцы, таму што і самі карыстаемся такімі ж. У сцэнічным жа танцы, нават калі ён мае нешта сказаць гледачам, зашмат дэкаратыўных элемэнтаў — як у опэрных сьпевах. Сьпевакі часта парушаюць нормы літаратурнага вымаўленьня, ператвараюць у немаведама што ня толькі самі словы, але і інтанацыю, зь якой людзі кажуць іх у будзённым жыцьці. І тое самае танцоўшчыкі робяць з жэстамі (а сьвяты — з працоўнымі днямі).

У сцэнічнай харэаграфіі (у адрозьненне ад харэаграфіі жыцьця) экспрэсіўны аспект танцу пераважае над камунікатыўным: артыст ня столькі распавядае пра нешта рухамі цела, колькі малюе, і малюнкi гэтыя, пераважна, абстрактныя. Цела ў танцы не гаворыць, яно *сьпявае* жэстамі: мноства камунікатыўна беззьмястоўных рухаў можна параўнаць з вакальным арнамэнтам сьпеваў, сярод якіх часта губляецца сэнс і нават сам акустычны вобраз словаў. Калі ж правесьці паралель зь пісьмом, то ў большыні выпадкаў сцэнічныя піруэты і жэсты таксама адпавядаюць ня словам, а абстрактным маляўнічым крамзолям, якія толькі зрэчас складаюцца ў чытэльныя фразы.

У свой час адной зь неабходных перадумоваў узьнікненьня альфабэту быў высокі ўзровень разьвіцьця каардынацыі рухаў рукі, яе тонкіх і дакладных маніпуляцыяў, падрыхтаваных доўгім досьведам зносінаў праз жэсты. Па сутнасьці, індывідуальны почырк пісьма — гэта найменш заўважны, але найбольш зьмястоўны танец, які кожны з нас выконвае штодня. “Я хацеў бы навучыцца маляваць рэчы гэтак жа свабодна і лёгка, як рука піша літары і словы”, — казаў Ван Гог. Артысты балету пра такую ж дакладнасьць і чытэльнасьць сваіх жэстаў нават ня мараць: яны працуюць ня пальцамі, а нагамі.

Калі пасля доўгага перапынку бярэш у руку аловак — здаецца, што драўляную скуру мае ня толькі ён, але і твае пальцы. Аднак паступова — ужо празь некалькі сэансаў маляваньня — пачынаеш адчуваць пульсацыю крыві спачатку ў пальцах, а потым і ў самім алоўку: ён ператвараецца ў новы орган цела, падобны да рытуальнае маскі, якою шаман піша магічныя знакі ў паветры. Другі твар музыканта — той інструмэнт, які ён трымае перад сабою на сцэне альбо ў студыі гуказапісу. Як голас у сьпевака.

Добры сьпявак не адчувае сваіх галасавых зьвязак — гэтаксама, як мы не заўважаем працу здаровага сэрца. Арто меў рацыю, калі параўноўваў тэатр з тыглем агню й плоці, дзе чалавечае цела пераствараецца наноў “вакол музычнага шкілету душы”. Вакальныя пэдагогі кажуць, што артыст павінен адчуваць вібрацыю ва ўсім целе, увесь шкілет павінен трымцець (адсюль прафэсійны выраз “гук стаіць на костках”). Наймацней вібрацыя адчуваецца ў верхняй частцы твару — у вобласьці, якая хаваецца пад звычайнай карнавальнай маскаю. Сьпеў нібыта не вылятае з роту, а коціцца сьлязьмі з вачэй.

З танцу языка ў роце нараджаецца ня сьпеў, а маўленьне. Калі паэзія — *танец словамі*, дык сьпевы — гэта *танец голасам*. Чым вышэйшыя ноты, тым

горшая дыкцыя (тым менш словаў у сьпеве разумеюць слухачы — хоць гэта і не перашкаджае ім атрымліваць эстэтычную асалоду ад канцэрту). Маўленьне дзяцей нашмат бліжэйшае да сьпеваў, чым маўленьне дарослых. Адпаведна, і адрозьненне паміж будзённымі і сьвяточнымі жэстамі (а таксама днямі) у дзяцей не такое відавочнае, як у нас. Поль Валеры параўноўваў з танцам толькі паэзію, а прозу лічыў аналягам мэтанакіраванай хадзьбы. А калі мы шпацыруем бяз мэты, проста абы ісьці, — гэта, відаць, нешта накшталт *вэрлібру* ці расквечанай сузіраньнем ваколіцаў *рытмізаванае прозы* жыцьця.

Найчасей акторы маюць два асноўныя сродкі самавыяўленьня: голас і жэст. У драматычным тэатры аднолькава карыстаюцца тым і другім, у опэрным іграюць пераважна мадуляцыямі голасу, а ў балете — плястыкаю цела. Але гэты звыклы для нас падзел існаваў не заўсёды. Маўклівы балет апошніх стагодзьдзяў нарадзіўся ў структуры опэрнага спэктаклю. І ў антычным тэатры, і ў выступах сярэднявечных жанглёраў спалучаліся сьпевы, дыялёгі і танцы. Дый у сялянскім фальклёры не існавала *прыдуманнага* потым навукоўцамі падзелу на сьпевы і скокі.

Эпоха мадэрнізму зь яе ўсеагульнай спэцыялізацыяй разьбіла на пэўны час гэтую сымфонію жанраў. Танец у стылі мадэрн нічога так не баяўся, як выглядаць ілюстрацыяй да літаратурнага і нават музычнага твору. Але мадэрн толькі давёў да крайняй мяжы барацьбу з “фонацэнтрызмам” тэатру, распачатую яшчэ клясычным ці, лепш сказаць, акадэмічным балетам. Акадэмічная пастаноўка ні ў якім выпадку ня хоча выглядаць “сурдаперакладам” твору кампазытара: яна паказвае, якія думкі нарадзіў гэты твор у харэографа. У мадэрнавым танцы ўвогуле распаўсюджана практыка спачатку рабіць пастаноўку, а потым шукаць для яе музыку.

Тым ня менш асноўную тэндэнцыю актуальнай харэаграфіі можна акрэсьліць як вяртаньне на сцэну слова. Заўважна гэта, перадусім, у гукавым суправаджэньні: многія танцоўшчыкі выступаюць пад народныя ці эстрадныя песьні, опэрныя арыі. Галоўнае ж — у танец вяртаюцца драматургія і *апавядальнасьць*. Постмадэрнавая харэаграфія ня ведае ніякіх забабонаў, тут “усё дазволена”, у тым ліку ілюстраваньне рухамі цела і нават дэклямацыя літаратурных тэкстаў. Слова, вымаўленае ў танцы, само ператвараецца ў паўнакроўны жэст.

Некаторыя танцоўшчыкі малююць сваім целам ня рэчы і словы, а музыку (не абавязкова тую, што гучыць на сцэне). Але і сама музыка — гэта вымкнуты з трохмернай прасторы танец няісных (прынамсі, нябачных для нашай мовы) целаў. Калі мы ўважліва слухаем музыку, то невядома навошта ўзіраемся ў радыёпрыёмальнік ці магнітафон — і ня менш дзіўна, што, сузіраючы танец, хочам яшчэ і музыку слухаць. (Спадзяюся, глухія атрымліваюць ад балету амаль такую самую эстэтычную асалоду, якую мы маем ад музыкі. Са свайго боку, музыка дазваляе сьляпым адчуць прыкладна тое ж, чым хвалюе нас відовішча танцу.) Музычны акампанэмэнт для харэаграфіі — такі ж неабавязковы фон, як і матэрыяльны сьвет. Танец сам — *другая музыка*. Мэлэдыя ў абалонцы чалавечага цела.

У драматычным тэатры “актор напаўняе сабой уяўныя пэрсанажы і аддае прывідам уласную кроў” (Альбэр Камю). Гэтыя прывіды жывяцца крывёю ня толькі артыстаў, але і зачараваных глядачоў: мы таксама атаясамняем сябе з пэрсанажамі спэктаклю — здараецца, нават глыбей, чым самі акторы. Здараецца, адчуваем не спустошанасьць і стому ад канцэрту (фільму,

выставы), а, наадварот, прыліў новых сілаў: у такіх выпадках ня мы ажыўлялі сабою відовішча, а яно ажыўляла нас. З гледзішча пэрсанажаў твору, гэта мы з вамі, выканаўцы і гледачы, — ледзь жывыя прывіды, якім замала ўласнай крыві.

У кровазвароце паміж мастацкім творам і аўдыторыяй часта няма ніякага вампірызму. Гэта дабратворны для абодвух бакоў сымбіёз. Толькі праз вочы гледача кінагерой можа ўбачыць як фільм той сьвет, у якім ён жыве, а мы празь ягоныя — зірнуць звонку на нашу рэчаіснасьць. Сьляпая і бязногая ад нараджэньня, музыка запазычвае ў чалавека ягонае цела і ўпершыню спазнае, што такое прастора, у танцы. Са свайго боку, музыка ачышчае нам кроў і прасьвятляе розум: замест бытаных загадаў уласнага “я” мы яшчэ доўга чуюм упадабаную мэлэдыю.

Пэрсанаж заўсёды тоесны не чарговаму артысту, што яго іграе, а ўсім тым гледачам, якія знаходзяць у сабе хоць штосьці падобнае. (Варта дадаць, што мы падсьвядома атаясамняем з пэрсанажамі спэктаклю ня толькі сябе, але і нашых знаёмых: напрыклад, у стрыптызэрцы гэтэрасэксуальны мужчына бачыць не сябе, а сваіх каханых жанчынаў).

У музыцы, балеце альбо ў абстрактным жывапісе нас могуць усхваляваць і тыя вобразы, у якіх мы не пазнаем вядомых нам людзей, рэчаў, падзеяў. Напэўна, малачытэльныя творы не пакідаюць нас абыякавымі таму, што мы ўсё ж адчувалі штосьці падобнае на адным з папярэдніх сэансаў жыцця і цяпер прыгадваем гэтыя формы, ня ўмеючы іх назваць. Ня выключана, што мы прыслухоўваемся да той музыкі, якою колісь былі самі.