

ТЭАТРАЛЬНЫ ГАРДЭРОБ

Вышэйшае прызначэньне нашага жыцця, паводле Плятона, — гульні, прысьвечаныя багам: мастацтва, спорт, рытуальныя оргіі і г.д. Людзі патрэбныя багам ня столькі як працоўная сіла, колькі як цацкі, і таму “трэба жыць гуляючы”.

Гуманісты эпохі рэнэсансу й барока таксама параўноўвалі наш сьвет з тэатрам (хоць заўсёды *звужалі тэатр да сцэны*), а чалавека — зь лялькаю, якой забаўляецца Гасподзь. Лютэр меркаваў, што ўсе жывыя стварэньні — гэта маскі Бога. Паводле сьведчаньня сучаснікаў, з рэфарматарам аднойчы здарыўся прыпадак шаленства ў касьцёле: Лютэр біўся ў канвульсіях на падлозе і енчыў: “Мяне няма!”. Мабыць, ён здагадаўся, што наш сьвет — гэта тэатр *аднаго* актора: Бог ня толькі кіруе як рэжысэр спэтаклем сусьветнай гісторыі, але і сам выконвае ў ім усе станючыя ролі. Людзі для яго — толькі гардэроб сцэнічных касцюмаў, і таму саміх па сабе “няма ні эліна, ні гэбрая”. Мы не паміраем і не нараджаемся: гэта Бог апранае ці здымае зь сябе нашыя твары.

Падобныя думкі наведвалі і Сэрвантэса. У адным з дзялёгаў Дон Кіхота і Санча Пансы ён кажа: “У камэдыі, якую ўяўляе сабой колазварот нашага жыцця, адныя іграюць ролю імператараў, другія — папаў, словам, усіх дзеючых асобаў, якія выводзяцца ў камэдыі, а калі настае разьвязка, то бок калі жыцьцё сканчаецца, сьмерць ва ўсіх адбірае касцюмы, якімі яны адрозьніваліся адзін ад аднаго, і ў магіле ўсе робяцца роўныя паміж сабой... Наше жыцьцё падобнае таксама да гульні ў шахматы: пакуль ідзе гульня, кожная фігура мае сваё асаблівае прызначэньне, а калі гульня скончылася, усе фігуры перамешваюцца, ссыпаюцца ў купу і трапляюць у адзін мех, як усё жывое сыходзіць у магілу”.

За тыя стагодзьдзі, што прайшлі ад часу напісаньня гэтых радкоў, шмат што зьмянілася. У выніку шэрагу тэхналягічных і сацыяльных рэвалюцыяў жыцьцё чалавека сталася непараўнальна больш дынамічным і разнастайным, яно паступова ператвараецца ў сэанс адначаснай гульні на некалькіх дошках: ледзь ня кожны пасьпявае на працягу жыцця ў адным целе некалькі разоў зьмяніць прафэсію, месца жыхарства і нават улюбёны футбольны клюб. Дэмакратыя імкнецца перамяшаць людзей і зрабіць іх роўнымі яшчэ да таго, як яны памруць. Пешкі і каралі апранаюцца ў розных крамах, але ў гарнітуры падобных фасонаў. У свой час чалавек быў створаны як цацка, першы штучны інтэлект на плянэце, цяпер жа ён сам спрабуе навучыць рэчы думаць. Людзям ужо замала быць лялькамі Бога, яны хочуць гуляць зь ім на роўных, але гуляць ня супраць яго, а ў адной камандзе з нашым несьмяротным трэнэрам.

Кожная эпоха трансфармуе разам з абліччам гарадоў архітэктuru самога чалавека: вопратку, рэжым харчаваньня, даўжыню думак і валасоў. Мы яшчэ мала асэнсавалі ролю вопраткі й абутку ў той рэвалюцыі, што ператварыла малпу ў чалавека. Дадатковая скура дапамагае нам, нібы асабістая крэпасць, бараніцца ня толькі ад вонкавай прыроды зь яе не заўсёды прыемным надвор’ем, але і ад уласных інстынктаў. Вопратка абмяжоўвае дыяпазон нашых эмоцыяў, але затое стварае цалкам неверагодныя для жывёлаў магчымасьці (напрыклад, скафандр дазваляе чалавеку шпацыраваць у адкрытым космасе). Ня менш істотна, што пераменная скура дазваляе

чалавеку пераспрабаваць у жыцці дзясяткі роляў, дазваляе быць розным, заўсёды гатовым да зменаў у існуючым стане рэчаў.

Жывёлы, што здымаюцца ў кіно альбо выступаюць на арэне цырка, паводзяць сябе зусім як людзі, якія зь невядомых прычынаў абраслі пер’ем ці поўсцю. Яны падобныя да нас, хіба што віляюць хвостом. Калі сам чалавек выступае на сцэне ў ролі жывёлы, яму таксама прывязваюць хвост, а каб ён выглядаў больш натуральна — прымацоўваюць яго не да футра, а да цела. У Кіплінга малпы з захапленнем казалі пра Маўглі: “Ён такі самы, як мы, толькі без хваста!”. Плятон сфармуляваў нашае падабенства крыху інакш: “Чалавек ёсць жывёла зь дзвюма нагамі і бязь пер’я”. Ва ўсялякім выпадку, менавіта перайманьне чужых звычаяў і абрысаў цела (адным словам, мастацтва) зрабіла чалавека падобнымі ня толькі цыркавых жывёлаў, але і нашых продкаў.

Твар мае непараўнальна больш асобных мускулаў, чым пыса ўсялякай жывёлы. Пыса (апроч хіба малпінай) усё жыццё захоўвае практычна адзін і той самы выраз. Менавіта багатая міміка твару, а таксама здольнасць пераймаць паводзіны ўсіх іншых істотаў дапамаглі чалавеку прайсці конкурс на галоўную ролю ў зямной гісторыі. Пакуль жывёлы не навучацца абменьвацца сваімі пажыццёвымі маскамі — на гэтай сцэне ім ня ўзьяцца вышэй за ролі статыстаў.

Экспрэсіўныя магчымасці натуральных рысаў твару для самога чалавека, напэўна, былі настолькі нечакана багатыя, што першабытным плямёнам давялося распрацаваць адмысловую сыстэму татуіровак, расфарбоўкі ці рытуальных шнараў, каб хай сабе крыху наблізіць твар да маскі, якая заўсёды мае ўстойлівы выраз і сэнс. Мова жэстаў і мастацтва танцу нарадзіліся, магчыма, з экспансіі твару ў навакольную прастору (як расшыфроўка татуіровак і пашыраны варыянт мімікі). Зь іншага боку, надпісы на целе можна разглядаць як канспэкт рытуальнага танцу.

У адрозьненне ад пысы, твар і нават рытуальная маска не заўсёды зьвернутыя вонкі — у той сьвет, да якога прыкутае нашае цела. І ня ўсе нашыя жэсты належаць цяпершчыне: шмат якія мы робім па той бок цела і самой рэчаіснасці — у прастору памяці альбо ўяўленьня.

У мэдыцыне маска з наркатычнымі рэчывамі дапамагае схаваць пацыента ад нясьцерпнага болю ў галоўцынацях. Авіятарам, вадалазам і спэалеолягам маска, наадварот, дазваляе дыхаць звычайным паветрам і жыць усёй глыбінёю цела там, дзе раней людзі маглі падарожнічаць хіба што ў сьне. Касмэтолягі скарыстоўваюць маску, каб выхапіць твар з натуральнай плыні часу й вярнуць яму маладзейшы ўзрост.

Прыродны твар ня больш індывідуальны, чым сцэнічная ці касмэтычная маска: ён таксама кагосьці нагадвае (ня толькі бацькоў). Твар мала падобны да таго вобразу, зь якім нам хацелася б таясаміць сябе. І праўда, і мана — аднолькава тэатральныя. Каб заставацца сабою, трэба паралельна быць кімсьці іншым (можна сказаць інакш: каб ты знайшоў сябе, табою мусіць стацца хтосьці яшчэ).

Мастакі, здараецца, заліваюць старую працу белай фарбаю і пішуць на ёй новы сюжэт. Былая карціна, аднак, не зьнікае дарэшты, яна працягвае жыць пад маскаю новай выявы: цішком падштурхоўвае альбо стрымлівае пэндзаль, якім лашчыць яе мастак, а потым і позірк гледача на выставе. Гэтак сама і ролі, якія мы мусім іграць у грамадстве, не скасоўваюць нашую

індывідуальнасьць, яны яе паглыбляюць. Калі мы (як актор у грымёрцы) прыбіраем з памяці непатрэбныя ўспаміны, спадзеючыся пачаць чарговы эпізод жыцця з “чыстага аркушу”, новыя ўчынкі і ўражаньні ўсё адно спатыкаюцца аб ужо прызабытыя.

Ці перажывае сам актор тыя пачуцьці, якія дэманструе ў сваёй ролі на сцэне? Дэні Дыдро меркаваў, што не: абазнаны актор ніколі не адчувае разам з пэрсанажам. І ўсё ж, мяркую, спыніць перайманьне на ўзроўні грыву і мімічных мускулаў немагчыма. Напачатку актор увасабляе іншага чалавека павярхоўна, з дапамогаю чужой вопраткі, мовы, штучных абрысаў цела і голасу. Аднак паступова вонкавае падабенства засвойваецца арганізмам і ператвараецца ў нутранае: маска прыжываецца на твары і пускае карані ва ўсе органы цела. І пасья спэктакля, калі актор ужо зьняў зь сябе пячатку чужога імя і лёсу, ён яшчэ доўга бачыць сьвет чужымі вачыма і перажывае менавіта тыя пачуцьці, якія стрымліваў на сцэне.

Маска падуладная нам, толькі пакуль мы трымаем яе ў руках, а не на твары. Часьцей ня маскі належаць нам, а мы належым нашым маскам. Ня мы трымаем сваё слова, а слова (ці ўся мова) трымае нас.

Будыйская традыцыя раіць пагаджацца на любую маску, якую грамадзтва прымушае нас апрануць. Менавіта адвольная сацыяльная роля, а не яе адсутнасьць, зьяўляецца доказам нутраной свабоды чалавека ад умоўнасьцяў і сапраўдным адпрэчваньнем фальшывага жыцця ўсярэдзіне і звонку сябе (бо мы апранаем маску ня столькі на ўласны твар, колькі на твар навакольнага сьвету).

“Раздвоены (дзьвюмоўны, бікультурны) чалавек — прафэсійны актор штодзённага жыцця” (Андрэй Дынько). Гэта так, але доля саматоеснага, аднастайнага чалавека ня больш зайздросная: ён толькі пэрсанаж (звычайна далёка ня першага пляну) ня ім задуманай гісторыі. Актор удзельнічае — штورانіцы альбо штовечар — у спэктаклі, але захоўвае пэўную аўтаномію ад п’есы, зь якой пэрсанаж не выходзіць круглыя суткі.

Спачуваньне — вось што дапамагае актору ўвайсьці ў вобраз, а гледачу — выйсьці зь сябе насустрач гэтаму вобразу. Ніцшэ казаў, што спачуваньне перашкаджае нам заставацца сабою, захоўваць вернасьць уласнаму лёсу. Але ж менавіта спачуваньне дазваляе актору на сцэне адчуваць сябе звышчалавекам, жыць у паўтары асобы: “Заля нерухомела толькі тады, калі я быў паглыблены ў сутнасьць, але ведаў, што іграю, і дазваляў сабе нават забаўляцца” (І. Смактуноўскі).

Спэктаклі існуюць не ізалявана, яны адбываюцца адзін у адным, цягнуць альбо ўніз, альбо ўверх увесь рэпэртуар. Гэтаксама, як розныя ролі ў артыста. Кожнага разу, калі на сцэне разыгрываецца адзін спэктакль, пад ягоным покрывам у падсьвядомасьці актораў прапрацоўваюцца іншыя пастаноўкі — у тым ліку яшчэ нязьдзейсьненыя. І кожнага разу, калі мы жывем, незаўважна для іншых і нават для саміх сябе рыхтуемся да новага, перайменаванага жыцця.

Адна з асноўных стратэгіяў авангарднага мастацтва — вызваленьне сцэны, карціны і самога жыцця ад неабходнасьці што-небудзь азначаць і паказваць. Напрыклад, паводле Малевіча, “у супрэматызме ёсьць чыста жывапіснае мастацтва фарбаў. Жывапісцы павінны адкінуць сюжэт і рэчы, калі яны хочуць быць чыстымі жывапісцамі”. Прыкладна да таго ж у тэатры імкнуўся Арто, сьцьвярджаючы імператыў “чыстай пастаноўкі”, якая ўжо ня

будзе адлюстраваннем рэчаіснасці, а ператворыцца ў сьвята разняволеных жэстаў, промняў сьвятла і танцуючых словаў.

Дзякуючы пералівам сьвятла мігатлівая прастора нават пустога экрану ці голае сцэны выглядае жывою і без артыстаў. Аўтарам сусьветнага спэтакля няма патрэбы заўсёды хавацца за маскай чалавечага твару ці іншых знаёмых нам вобразаў. І тым ня менш я сумняюся, што чалавек можа на які-кольвек працяглы час вызваліцца ад сваёй выяўленчай (мімэтычнай) функцыі, альбо што можна напісаць карціну, дзе не было б ніводнай згадкі пра навакольны сьвет.

Невядома, ці здольныя рэчы быць гледачамі, але кожная зь іх, безумоўна, — акторка. Ад самага пачатку прасторы і часу кожная жывая істота і кожная рэч нясе на сабе адбіткі існаваньня іншых матэрыяльных аб'ектаў. Сусьветны тэатр іграў свае п'есы задоўга да выйсьця на ягоную сцэну першага чалавека. Тыгр можа прыпадабняць свой рык гарланьню аленя, птушкі развучваюць адна ад адной новыя сьпевы, інсэктны ўмеюць прыпадабняцца лісткам ці галінкам. Прыклады мімікрыі вядомыя нават у расьлінаў і аднаклеткавых арганізмаў. Зрэшты, тэатр існуе значна даўжэй, чым жыцьцё на зямлі. Плынь вады ў рацэ мае форму яе дна і берагоў. Месяц мімаволі прыпадабняецца сонцу, люструючы ягонае сьвятло. Сьнег больш ці менш трапна паўтарае рэльеф паверхні, на якую кладзецца. Вельмі праблематычна, каб нешта магло зьнікнуць без аніякага сьледу.

Быцьцё матэрыялізавалася тады, калі пакінула быць адзіным і тоесным самому сабе. Ужо першасны зародак матэрыі, верагодна, быў неаднародны. Сусьвет пачаўся разам з часам — здольнасьцю ўсіх элемэтарных часьцінак і нябёсных целаў пераўтварацца ў нешта іншае, а таксама разам з прасторай — іх здольнасьцю ўдзельнічаць у відовішчы. Кожны з нас існуе ў гэтым сьвеце адразу на сваім месцы і на чужым.

Дзеці ў гульнях рэпэтуюць будучыню, рыхтуюцца да спэтакляў дарослага жыцьця. Але і дарослыя ў сваіх сур'ёзных справах таксама вучаць новыя ролі, у тым ліку — для наступнага нараджэньня. Цела — свайго кшталту маска, якую мы здымаем у момант афіцыйнае сьмерці, каб пры нагодзе апрануць новую. З адпачынку ў нябыце мы вяртаемся з новым целам і новым імем, але кожнае імя — толькі чарговы псэўданім.