

АКУСТЫКА ЗРОКУ

Дзякуючы інэрцыі зроку мы бачым сваё жыццё яшчэ шмат часу пасля таго, як упала заслона. І з гэтай жа прычыны не адразу прапускаем у сябе разгорнутую кнігу ці гульнію фарбаў на тэлеэкране: нашыя вочы яшчэ заняты папярэдняй ілюзіяй.

У зроку, як і ў белага дня, ёсць свае прыцемкі, свае сьвітанкі і захады. Мабыць, немаўля бачыць сьвет, у якім яму давядзецца жыць, бязьмежнай шэрай плямаю. Гэтак сама і мастаку будучы твор спачатку амаль ня бачны: першыя штрыхі на паперы перадаюць толькі расплывісты контур сюжэту. Па меры прапрацоўкі дэталю выява нібыта выплывае са смугі і пачынае бачыцца. Мастак ня ведае наперад, што ў яго ў рэшце рэшт атрымаецца, і нават ня ведае, ці ён наогул знойдзе тое, што шукае, у белым тумане паперы ці палатна. І ў гатовай карціне найбольш каштоўнае ня тое, што яна паказвае, а тое нябачнае, што яна дазваляе нам уявіць.

Рэдка здараецца так, каб чалавек штосьці бачыў і чуў адначасова. Амаль заўжды мы глядзім на адно, а чуем у гэты час нешта іншае. Радые (а яшчэ лепш — тэлебачаньне) памагае нам заглушыць непрадказальны голас сумленьня і не адчуваць пры гэтым сябе бессардэчнымі. Пакуль не было радыё і магнітафонаў — людзі сьпявалі сабе самі. У нашых продкаў-сялянаў у душы заўсёды гучала якая-небудзь старадаўняя ці імправізаваная песня, то сумная, то вясёлая — гучала як далёкае рэха таго Слова, зь якога пачаўся хрысьціянскі сьвет.

Калі напачатку сапраўды было Слова — ня выключана, што ўсе падзеі ў сьвеце дагэтуль прыстасоўваюцца да гатовае фанаграмы. “У большыні выпадкаў выява ёсць толькі сродак паказу таго, што нам трэба чуць” (А.Даўжэнка). Магчыма, усё наадварот: жывыя істоты і рэчы толькі тым і займаюцца, што агучваюць падзеі, якія адбываюцца самі па сабе.

Чаргаваць дэкарацыі аўтарам чалавечай камэдыі дапамагае рухомы круг у пляншэце плянэтарнае сцэны. Калі ён кепска адрэгуляваны, то пры кожным павароце дэкарацыі выбягаюць па інэрцыі за прызначаную для іх падзею, а пры пуску рызыкуюць рассыпацца ад надта моцнага штуршка. Дырэктар нашага тэатру так і ня здолеў вырашыць праблему свечасовага колазвароту гісторыі, які прадухіляў бы зьяўленьне глядачам ня той карціны альбо ня той аўдыторыі — гістарычным асобам.

Бязладнасьць і выпадковасьць шмат якіх падзеяў у нашым жыцці наводзяць на думку, што сьвет — гэта тэатр, у якім ідзе не спэтакль, а нейкая бясконца рэпэтыцыя. Калі б мы сапраўды верылі ўсяму таму, што бачым і чуем штодня, то, несумненна, ужо даўно наклалі б на сябе рукі ці самі забілі б каго-небудзь.

Людзей часта ратуе тое, што яны ня цалкам давяраюць уласным вачам — і ў жыцці, і ў тэатры. “Глядач ніколі не забываецца, што падзеі ў спэтаклі, нават на гістарычную тэму, нерэальныя. Глядач ня верыць у забойства Палёнія: інакш бы ён уцёк з залі альбо кінуўся б на сцэну” (Ж.-П. Сартр). З аднаго боку, мы самым інтэнсіўным чынам уцягнутыя ў відовішчы, якія адбываюцца на тэатральнай ці палітычнай сцэне, а з другога — амаль заўсёды захоўваем дыстанцыю. Глядач удзельнічае ў спэтаклі толькі з боку твару, патыліца ж і сьпіна ў яго застаюцца звонку тэатральнай падзеі, ды і гісторыі наогул. Маўклівая і пазбаўленая мімікі, патыліца бясконца абьякавая да

ўсяго, што адбываецца ў гаспадара перад вачыма. Яна, нібы якар, трымае нас на бясспечнай адлегласці ад непрадказальнага эпіцэнтру падзеяў. У актора ж, здаецца, усё цела ператвараецца ў рухомы твар, нават сьпіна пра нешта распавядае і сама пазірае на публіку.

Гамлет у вядомым маналёгу “Быць альбо ня быць?”, па сутнасці, пытаўся ў самога сябе, чыя доля лепшая — актора ці глядача. Глядач нудзіцца сваёй ананімнасцю: яго нават з твару мала хто памятае. У зоркі палітычнага ці шоў-бізнэсу — іншая бяда: няма куды схавацца ад журналістаў і разявакаў, якія прагнуць бачыць яго і па-за сцэнаю (каб адпачыць ад агульнай увагі, даводзіцца грывіравацца — іграць у выпадковых ролях без ганарару). Публічны чалавек вымушаны думаць і дзейнічаць за сваіх прыхільнікаў, што адпачываюць перад тэлеэкранам ці ілюстраваным часопісам. Ён жыве замест нас, прынамсі на сцэне, але і ягонае прыватнае жыццё належыць усім ахвотным. Глядач жа, наадварот, аддае голас і мускульную сілу ўпадабанаму палітыку ці актору — і праз гэта нібы падвойвае сваю вагу, інэртную матэрыяльнасць. Цела сьведкі спэтаклю застывае, як у сьне ці ў труне, каб душа магла злучыцца з абраным ёю акторм на сцэне й перадаць яму энэргію і жыццёвы досвед гаспадара. Нават калі аўтар-авангардыст не ўкладае ніякага сэнсу ці матэрыялу ў свой твор, за яго гэта робяць на свой густ глядчы.

Мы глядзім на сьвет, а бачым набор словаў. Мова прызвычаіла нас таясаміць рэчы і падзеі зь іхнымі назвамі, і таму часам здаецца, што кожная рэч пачынаецца не з паверхні, а з пэўнай літары. Словы памагаюць нам бачыць з заплюшчанымі вачыма — за межамі той прасторы, у якой мы цяпер знаходзімся. Гэта і дазваляе артыстам маніпуляваць нашымі думкамі. Гіпнатызэр выкрадае сьвядомасьць пацыента і падмяняе яе сваім маўленьнем, падмяняе інфармацыю з пачуцьцёвых органаў сваімі словамі-этыкеткамі. Прыкладна тое ж імкнуцца зрабіць з намі дыктары і дыктатары, шаманы і паэты. Тым ня менш усе яны толькі называюць вобразы, якія трэба ўбачыць, канкрэтныя ж рысы мы надаем ім самі.

Голас таленавітага аратара ці сьпевака пранікае ў нашае цела ня менш глыбока, чым гіпнатычныя жэсты шамана. Харызматычны палітык можа як заўгодна круціць сваім электаратам праз тэлеэкран таму, што сваіх прыхільнікаў ён трымае ў руках ня толькі за вушы.

Калі вам хоць аднойчы рабілі масаж, вы павінны памятаць, які інфантальны настрой ён стварае. Падчас сэансу і нават пасля яго ня хочацца ні гаварыць, ні думаць: усё псыхічнае жыццё зводзіцца да адчуваньняў. У спрактыкаванай масажысткі пальцы танцуюць ня горш, чым ногі ў балерыны. Сьпіна ператвараецца ў сцэну, на якой дзеіцца такі захапляльны спэтакль, што немагчыма паварухнуцца. Забываеш пра свой лёс і пляны на будучыню — нібы яшчэ не нарадзіўся. Няма ніякіх несупадзеньняў, супярэчнасьцяў паміж цела і духам — як у плода ў мацярынскім чэраве. І з кожным сэансам адчуваеш усё мацнейшую лучнасьць з чалавекам, якому даверыў сваё цела.

Перажыць рэгрэсію да эмбрыянальнага стану найлепш дазваляе гідрамасаж: паласканьне цела шчыльным струмянём цёплай вады. Эфэкт узмацняе тое, што ляжыш у цёплай лазенцы, падобнай да ўтульнага ўлонья маці. Масажыстку ня бачыш — як і сваю маці, пакуль яна адасабляе і бароніць цябе сваёй плоцьцю ад астатняга сьвету. Адчуваеш толькі струмень з

шырокага шлянгу, гэтай пупавіны, якая адсмоктвае з цябе шлякі і ўлівае новыя сілы. Калі, нарэшце, шлянг адключаюць і просяць пакінуць лазенку — хочацца сьпяваць, як быццам нарадзіўся нанова. І ручнік, да якога цягнецца рука, раптам нагадвае пялюшку.

Пупавіна тэлеэкрану лучыць нас з усім сьветам. У дэмакратычную эпоху тэлебачаньня мы ўсе цяжарныя адно адным, але тэлезоркі цяжарныя больш за астатніх. Паасобку мы можам думаць што заўгодна, але грамадзкая думка звычайна толькі пераказвае тое, што нам паказваюць на тэлеэкране.

На словы, як і на музыку, мы рэагуем рухамі вуснаў, рук, галавы. Найбольш відавочна гэта праяўляецца ў танцы, але і балшыня ўчынкаў, якія мы лічым сваімі, — толькі рэха таго, што мы колісь убачылі ці пачулі.

Дзеянне ўсялякага спэтаклю адбываецца ня столькі на сцэне, колькі ў глядзельнай зале. Пасля канцэрту клясычнае музыкі (ня кажучы ўжо пра эстраду) у слухачоў стамляюцца галасавыя зьвязкі — бо незаўважна для сябе мы ўвесь час падпяваем музыкантам. Калі ў сьпевака ўзьнікаюць непрыемныя адчуваньні ў горле, слухачы пачынаюць кашляць. Нашае ўяўленьне звычайна багацейшае за сцэнаграфію спэтаклю. Таму ў тэатры (асабліва ў опэрным) многія міжвольна ці наўмысна заплюшчваюць вочы, каб не глядзець пастаноўку, а ўяўляць яе: надта ненатуральна часта выглядае тое, што нам паказваюць. Увогуле, чым больш абсурдным здаецца сьвет, тым больш часу трэба на летуценні і ўспаміны, каб хоць неяк прымірыцца зь цяпершчынаю.

Дзякуючы тэлеэкрану мы бачым прэзыдэнта краіны часьцей, чым суседа. Але ці існуе ён насамрэч альбо толькі ўяўляецца нам? Ці існуюць герб, сьцяг, канстытуцыя ды іншыя дэкарацыі для палітычнай сцэны, якія мы час ад часу выбіраем на рэфэрэндумах? Усё, што мы выбіраем альбо адпрэчваем, — гэта плён нашага ўяўленьня, а не якіх-небудзь аб'ектыўных абставінаў. Аб'ектыўна існуе толькі тое, да чаго мы ставімся абыякава. Бяз нашага зацікаўленага позірку чалавек на экране, напэўна, і не памёр бы, але ці не памёр бы прэзыдэнт у ім самім?

На канцэрце альбо на якім-небудзь сходзе за зачыненымі дзьвярыма заўважаеш, што часам аплядуеш аўтаматычна — і тым артыстам, якія не зацікавілі, — бо пляскаюць усе навокал. Тэлеапэратары здымаюць па чарзе і сцэну, і глядачоў, змушаючы і нас таксама ўдзельнічаць у відовішчы, чаргаваць перад дапытлівым вокам тэлекамэры дзьве асноўныя маскі: знарок усьміхацца альбо, наадварот, хаваць усьмешку за сьціснутымі вуснамі.

Калі музычныя гурты альбо палітыкі выступаюць пад адкрытым небам (на плошчы ці ў парку), а ты стаіш воддаль сцэны — можна ня пляскаць у далоні разам з усімі. Відовішча займае абмежаваны сэктар твайго зроку і ня можа захапіць цябе цалкам. Ты не глядзіш на сцэну разам зь пярэднімі, а толькі падглядваеш. Гэтак і сьпевы лясных птушак мы слухаем моўчкі не таму, што яны ня любяць авацыяў, а таму, што ведаем: яны сьпяваюць не для нас.

Якой бы прасторнаю ні выглядала сцэна, усё ж яна не шырэйшая за дрот, нацягнуты пад купалам цырку. Усялякі вядомы чалавек — палітык, шоўмэн, журналіст — часам адчувае сябе паветраным гімнастам зь ня надта надзейнай страхоўкай. Ніколі няма пэўнасьці, што твой цяперашні выступ ня станецца правальным. Заўсёды ёсьць рызыка сарваць голас ці, прынамсі, сфальшывіць, выпасыць з абранага стылю і вобразу. Здараецца, на канцэрце поп-музыкі істэрычны натоўп закідвае сваіх ідалаў не дзясвочымі станікамі, а пустымі бутэлькамі. У букетах кветак, што дораць палітыкам на сустрэчах з

выбаршчыкамі, часам хаваецца нож ці выбуховае прыстасаваньне. Ня дзіва, што артысты такія ж прымхлівыя, як салдаты на фронце: перад спэтаклем і перад боем нельга, напрыклад, фатаграфавання. Іншае табу забараняе нават на рэпэтыцыі гучна тупаць па сцэне абцасамі (зноў жа — каб не праваліцца). Ніколі не вядома, як адгукнецца слова, кінутае ў этэр альбо ў цемру глядзельнае залі, — задаволеным вурчаньнем слухачоў ці позвай у суд.

Танцор на дроце з аднайменнай гравюры Паўля Клее балянсуе на скрыжаваньні двух пэртэндэкулярных промняў сьвятла — вэртыкальнага й гарызантальнага, прычым саміх пражэктараў ня бачна. Вэртыкальны промень нібыта падтрымлівае артыста над ускінутымі тварамі гледачоў (не зусім ясна, адкуль ён льецца і што сымбалізуе: уладу ўсемагутнага гаспадара цырку ці зачараваны позірк зьнямелае залі). Гарызантальны промень памагае кроцьць далей, і таксама ня ясна: падштурхоўвае ў сьпіну (як усіх нас штурхае наперад мінуўшчына) альбо ўсмоктвае ў сябе, нібы будучыня, сьпераду. Гэтыя ўладныя плыні сьвятла, па сутнасьці, мала адрозьніваюцца ад крыжа, які кожны з нас цягне на сабе ў бліскучай цемры сусьветнага цырку.

Герой трагедыі — не абавязкова выбітны чалавек, але заўсёды — завялікі для абставінаў свайго жыцьця. Распавядаюць, што падчас патрыятычнай маніфэстацыі ў Варшаве ў 1861 г. пасья першага залпу карнікаў быў забіты манах, які нёс на чале шэсьця каталіцкі крыж, і тады гэты крыж узняў студэнт школы рабінаў, каб загінуць ад наступнага залпу...

Часам, калі доўга думаеш ці гаворыш пра што-небудзь, раптам адчуваеш подых бездані, у якую можа сарвацца думка, калі дазволіць ёй спыніцца раней за бліжэйшае слова. Прорва — ня толькі перад намі, але і ўсрэдзіне, пад скурай і мовай. Мы заўсёды размаўляем, як акторы на сцэне — зьвяртаючыся да аднаго чалавека, мы ў сапраўднасьці адрасуем свае словы многім людзям (не абавязкова жывым). І ў тых словах, што атрымліваем у адказ, можна пачуць больш, чым голас выпадковага суразмоўцы. Кожнае нашае слова, жэсты, літары на паперы (з усяго такога й складаецца “я” чалавека) — гэта шчылінкі ў наш інтымны сьвет для тых, хто пра нас цяпер думае, але таксама й акенцы ў бачны сьвет для тых, пра каго яшчэ не забыліся мы.