



АУРА ТЕАТРУ ЯК СПІЛКУВАННЯ З ПРЕКРАСНИМ

Іван ЛЯХОВСЬКИЙ

Copyright © 2001

“Немає вищого потрясіння ніж те, яке справляє на людину абсолютно узгоджена злагода всіх частин між собою, яку досі могла тільки слухати – вона в одному музичному оркестрі і їй під силу зробити те, що драматичний твір може бути даний більше разів постіль, ніж найулюбленіша музична опера.

Що не кажіть, але звуки душі й серця, які виражає слово, у кілька разів розмаїтіші, ніж музичні звуки”.

(Микола Гоголь)

Людина володіє природженим, інстинктивним нахилом до доброзичливого спілкування. Це можна назвати “інстинктом симпатії” – за Допре, “синтанністю” – Блейлером, “почуттям спільності” – Адлером, “стадним прагненням” – Мазуркевичем, потребою “у людських зв’язках” – Фроммом, або в “погладжуваннях” – Берне, чи в “емоційних контактах” – Обуховським.

Серед духовних дослідів для самовдосконалення за системою “дзен” у Японії існує так зване “морітао”: розміщення людини, на тиждень і більше, у порожню печеру із заборонною розмовляти навіть із самим собою. Як свідчать ті, хто це пройшов, жадаба спілкування до кінця ізоляції стає нездоланною, і надалі зустріч із будь-якою людиною, розмова на будь-яку тему, стає невимовно гострою втіхою.

За твердженням дослідника Кузьміна, люди схильні спілкуватися “як представники людського виду і роду незалежно від національних, соціально-політичних і громадянських характеристик”, хоча всі вони, безумовно, впливають на перебіг і тональність спілкування.

Найвище щастя спілкування взагалі, і спілкування з прекрасним зокрема, може дати *Театр – цей прадавній соціальний осередок Культури і Духовності*.

І все-таки: як же пізнати щастя, сидячи у театральному кріслі?

Давно виголошено, що бути глядачем – це теж мистецтво. І вчитися цього мистецтва треба на кожній виставі, вдосконалюючи у собі раніше збагнене і водночас відкриваючи щось нове, непересічне, величне. А для цього треба немало потрудитися розу-

мом і серцем. Величезна сила театрального мистецтва полягає в тому, що перед нами – жива людина, котра плинно переживає низку історичних моментів як герой і невимушено відтворює дійсність як актор-митець. А найважливіший закон театру – безпосередній вплив на глядачів.

Вагомість завдання, яке театр ставить у психологічному плані, полягає в тому, щоб навіяний сценою образ у всіх своїх суперечностях глядач сприйняв як реальний, об'єктивно існуючий характер, а потім, у результаті роздумів, співпережиття, розкривав би (ніби самостійно) його внутрішню суть, культурне узагальнення, духовне покликання. Це і є специфікою мистецтва театру: саме тут встановлюється невидимий, але повно живодайний контакт між сценою і глядачами. “Здобути зерно істини на очах у глядачів, – наголошував Г. Товстоногов, – ось шлях до взаємоповаги, що міститься у слові “контакт”. А режисер А. Гончаров пише про це так: “Чим більше нового дізнається від нас глядач, тим вищий інтерес виявляє він до вистави... Контакт між сценою і глядачевим залом не виникне, коли режисер не знайде образного еквіваленту, щоб виразити процеси і проблеми дійсності, якщо певне ставлення до світу не виявиться мовою сценічних метафор, гіпербол, символів”.

Мистецтво – це передовсім добір, міра, обмеження, а відтак – “вигнання” всього зайвого, сердечний уклін Духовності у будь-яких витоках і формовиявах.

Яким би не був монументальним Мікельанджело, як би не вражали своїм багатством полотна фламандців, як би не надихав патетичними гіпер-

болами Гоголь, у жодному з цих художників немає надлишків, а всюди – добір, обмеження, міра, гармонія. Згадаймо, що Шекспір, навіть у “смерчі шаленства”, вимагав од акторів міри. Тому, що коли в мистецтві вживають термін “міра”, то це не означає “сухо”, “сіро” і “коротко”, а визначає точність форми, доцільність масштабу, влучність характеристики і граничну виразність внутрішньої теми у її зовнішньому вияві.

Мої роздуми про театр, його “засади” у літературі, живописі, музиці зовсім не спрямовані на те, щоб підняти цей Духовний інститут над іншими видами художньої творчості. Мовиться не про ієрархію видів мистецтва, а про намагання кожного Собору творчості передавати своїми виражальними засобами повноту життєвих відчуттів. І в цьому контексті театр як мистецтво, розмовляючи мовою самого життя, стає тією окультуреною формою, яка сприяє іншим мистецтвам здійснювати контакти з розмаїтою соціальною реальністю. Тому що конфліктність, драматизм, короткоплинність життя самі собою утаємничують “складові” професійного театру.

Театр дволиций, одне його обличчя – сцена, воно наповнене рухом, пристрастями, життям. Глядач захоплено дивиться на його змінені до потвори чи божества риси і фібрами своїх душевних хвилювань їх відображає, розуміє, плекає. Так народжується друге обличчя театру. Як писав В. Белінський, “цей народ, що заповнив величезний амфітеатр, поділяє ваше нетерпеливе очікування, ви зливаєтеся з ним у єдиному почутті”, адже театр – це “самовладний володар на-

ших почуттів”. Перерахувавши всі види поезії, натхненний автор “Літературних марень” вигукував: “І все ж я люблю драму найкраще, і здається, це загальний смак... Предметом драми є винятково людина та її життя, в якому проявляється вищий духовний бік Всесвіту”.

Високо похваливши драму за її “найближче розташування до людини у її вічній діяльності”, критик ще вище поціновує достойність театрального мистецтва. “Що ж таке театр? – з подивом запитує В. Белінський, – Де ця могутня драма сповивається з голови до ніг у нову могутність? Де вона вступає у спілку зі всіма мистецтвами, закликає їх на свою допомогу і бере у них всі засоби, все озброєння?... О, це істинний храм мистецтва!..”

Люди тільки для такої мети збираються в обширні приміщення, зручно розсідаються по рядах, щоб насолодитися мистецтвом. Кілька годин сотні і тисячі людей – увесь капітал часу – таку високу ціну платять глядачі за один мистецький вечір. Проте платять і ті, хто за межами театру, але переважно – протилежним...

Отож у кожній нормальної людини існує нагальна потреба естетичного пізнання світу, котра сягає своїм корінням у сиву давнину. Здатність творити мистецтво і насолоджуватися ним – універсальний показник інтелектуального та емоційного поступу, соціальної гуманності та духовного здоров’я, властивих із найдревніших часів лише людині культурній. Звичне уявлення про горилоподібних з пащею в руці, спроможних за законами зоологічного інстинкту тільки на насилля, – таке уявлення вмить щезає, як тільки входиш у “грот живопису” печери Альтаміра.

У такий спосіб людство знаходить своє “безсмертя” в мистецтві, велич якого – у спроможності бути велетенським вмістилищем морального, соціального і духовного досвіду всіх, дати безсмертя духові людському, а фатумно-наріжна форма – спілкування з прекрасним...

“Жалей мене! Иль проклят будь”, – звертається Шарль Бодлер до читачів. І його, Великоталановитого, можна зрозуміти. Але коли мій, не зовсім опатний колега нашле на мене прокляття за те, що я не сприймаю довілля його очима – я засміюся, бо це істина невротика, яку він намагається видавати за істину “в останній інстанції”. Дитячий егоцентризм. Хоча й подивовує те, що “невротичне” світосприйняття великого митця належить мистецтву, а не медицині. Скрушений душевний досвід художника стає набутком культури, які б діагнози не ставили йому заздрісники, бо його досвід розвиднює нам вікна на життєвські суперечності, колізії буття.

І буває таке, що “несприйняття” митця у побуті, інколи поєднуються з його глибинним “сприйняттям” у творчості. Нахил до перебільшення трагічного у побуті повертається гострим відчуттям трагедійного у Великому повсякденні: криве дзеркало, яке спотворює тих, хто стоїть поряд, іноді фіксує щось таке, чого ми не в спроможі самі розгледіти, перебуваючи у полоні власного життєоблаштування, творення благополуччя. Так, таке, безперечно, буває, коли людина талановита. Це дуже особистісне – інтуїтивний потяг до страждання. Адже на загальному тлі благополуччя народжуються перли духовної летаргійності – м’якість, добродушність, себто “псевдо”, з яким (за відчуженням багатьох митців) нічого вартісного в мистецтві не створиш.

Отже, театр як “культовий інститут” розглядає конфліктність (опір матеріалу – “сопромаат”) у всеохватності людського життя, котру пізнаємо ми через архітектоніку спілкування “актор – глядач”. “О, як приємно, як невимовно приємно, відчувати себе в безпеці з другом: можна не виважувати думки, не допасовувати слова, а викладати їх всі, поєднуючи як заманеться – зерно з половиною, знаючи, що добра надійна рука візьме і просіє їх, залишаючи те, що варте уваги, і змітаючи геть усе інше” (Джордж Еліот).

Як багато сказано про вміння слухати і чути, дивитися і бачити. Проте лєвова частка конфліктів між артистами-партнерами ґрунтується на тому, що кожен чує тільки себе. Конфлікти неминучі і навіть бажані, як рушійна сила розвитку Людини-Митця: суперництво, два виконавці однієї ролі, затяті конкуренти, кілька претендентів на одну посаду, обоє виборюють благосхильність третього (пресловутий “трикутник” – “Украдене щастя” І. Франка). Та ці справжні, кровотоочиві конфлікти здебільшого затьмарені густим туманом удаваності і напівправди. А можливо, передвзятістю, небажанням зрозуміти іншого, поганим настроєм і “щасливою” можливістю звалити свої проблеми на чийсь голову?

І насамкінець, ще одна дуже важлива деталь у процесі вибудови контактності. Її називають “конфронтацією” – протистоянням. Адже люди можуть явно не терпіти один одного. І треба вчитися висловлюватися широко, водночас без взаємообраз. Фактично мовиться про науку суперечок (сперечання), не принижуючи ні себе, ані опонента. Особливо сильно вражає “психодрама”. Це теж, по суті,

конфронтація, тільки з уявними супротивниками. З тими, кого немає поруч, але з ким людина зазвичай веде безсловесну суперечку. Саме у психодрамі уявне і безсловесне стає нашою – театральною – імпровізацією.

Треба вчитися емоційно зіграти співбесідника, себто поводитися так, щоб він почувався у вашій присутності довірливо, невимушено, сердечно. Й, крім того, неодмінно знайти момент, щоб висловити колезі, партнерові похвалу, комплімент за роль, виставу, вчинок.

Американський лікар Герберт Каплан визначає душевний стан, за якого здають нерви, кризою. Найпоширеніші два її види: криза розвитку – від народження до змужніння і криза жорстокої переоцінки цінностей. Сутність життя кожного – це більший-менший ланцюг криз. Те, що ми час від часу потрапляємо в кризову пастку, абсолютно “нормально”. А ось реакції на кризові ситуації всуціль “ненормальні”, бо це – випадки злomu усталеного “психологічного захисту” людини. Не дивно, що дослідники цього “казусу” – канадці А. Дарбонн, Г. Парад, В. Ширинський, їх американські, польські, чеські колеги стверджують таке: рятуючи людину від “житейського зашморгу”, тобто кризи, ви ніби вчите її ходити на милицях, замість того, щоб допомогти втриматись обома ногами на землі.

По-справжньому вихована людина будь-що твердо береже лінію своєї поведінки, проте ніколи не демонструє перед іншими своєї зверхності. Обстояти свою лінію поведінки, своє кредо, зберігаючи в душі поетичне ставлення до життя, не закриваючи очей на його прозу, – для багатьох й означає бути, а не “акторствувати”.

І коли ви знаєте ці висловлювання великого письменника, то вони стануть вашим дороговказом, цінностями, життєвим кредо. Проте часто зіштовхуєтесь з обманом, неправдою, лицемірством, фарисейством. Бути таким, яким ви є, не “грати?” – Це найвища акторська мужність, विकристалізована не лише талантом, а й волею.

Водночас неприродна поведінка – фальш. Зовнішні поведки, манірність людини не індиферентні стосовно його внутрішньої сутності. Як тут не помітити, що позичені грим зовнішньої розхлябаності і маска фамільярності, костюм бруталності породять зашкарублість внутрішню, якої важко позбавитися. Коли старші мої колеги актори сердяться на молодих й осуджують геть усіх, це гірко, навіть якщо відбувається з позиції гідно прожитого життя в театрі, із п’єдесталу досвіду, знань чи мудрості. Не менше гнітить і те, коли молоді, когутисті за своїм здоров’ям і готовністю до пошуку нового, дошкуляють “майстрам”. Усі ми “там” уже колись були і ще будемо. Важливо мати, виробляти житейсько-мистецьку, себто дзеркально чесну позицію, з високим світоглядним підмостком творити власне буття багатішим добром цінностей, жити проблемами та інтересами не тільки своїх ровесників, а й тих, котрі молодші і старші.

Чи вміємо і хочемо ми, актори, поглянути на себе збоку? І не тільки, як сказав К.С. Станіславський, – дивитися, а й бачити – не тільки – слухати, – а ще й чути. Тверезо і вчасно вглядіти, яким я здаюся собі і яким є насправді. Усвідомити чи не заховався я у власній хаті, яка у “щирого” українця завжди з краю.

Безперечно, що митцям, які чесно прожили велике життя, накопичили досвід і знання, властиве бажання передати це багатство, активно втручатися у творчі проблеми – допомогти, навчити, пояснити, підказати.

Та нерідко трапляється й так, що колега, ще тільки-но вчорашній товариш, “залацканивши наградними” на честь усяких ювілеїв, свій піджачишко, починає замість діалогу моноложити, вивищуватися і те, що ще вчора йому було цікавим у бесіді з вами – сьогодні байдужне. Думки і погляди ваші втратили для нього цінність. Він слухає нетерпляче, перебиває на півслові, ще не втямивши вашої точки зору, поспішає висловити свою, і робить це з “високих” позицій “Народного” чи лауреата самовдоволено, самовпевнено і самозакохано. Ми любимо вчитися, та не любимо, щоб нас навчали. Охоче беручи участь у діалозі, не дуже хочемо вислуховувати монологи.

Це все ми підмічаємо у співбесідника. А у себе? Прекрасно, коли людині є про що розповісти, краще у востократ, коли вона вміє ще й слухати. Не тільки навчати, а й вчитися, щоб усі ці “сорока–шістдесятирічні” світські “хлопці” – “Васі”, “Петі” не видавалися посміховиськом, при усякій спробі грати не того, ким ти є. Тим паче, що зазвичай звертання до імені без по-батькові, тим більше зменшувальному, зберігається частогусто на все життя за тими, кого не сприймають всерйоз, не поважають, хто до сивини перебуває в недоуках.

Хто з нас не пам’ятає відомих рядків з роману Чернишевського “Що робити?": “Велика маса чесних і добрих людей, а також людей (*схожих на Рахметова*. – *І.Л.*) мало; але вони –

теїн у чаєві, букет у благородному вині, від них сила і аромат, це квіт краших людей, двигуни двигунів, це сіль солі землі” [1].

Згадаймо знайомі “три категорії” людей за Белінським. Він говорить про людей, “які приймають чужі погляди цілковито, як щось готове, про що їм уже й нічого думати”, про тих, що “вічно живучи чужими поглядами, мають здатність засвоювати їх собі, розвивати, виводити з них нові наслідки (висновки), виходити через них на інші думки... Зрештою, є люди (таких дуже мало), які дійсно здатні творчо оволодіти самодіяльністю своїх здібностей. Вони на все дивляться якось особливо, в усьому вбачають саме те, чого без них не бачить ніхто, а після них усі бачать і всі подивовані з того, що досі цього не бачили” [2].

У театрі, борони Боже!, повірити старій сумнівній тезі, що можна на сцені бути талановитим, а в особистому житті – розмазнею. Можна мати складний, різкий характер, вибуховий темперамент, але не бути обмеженим у думках і почуттях, не бути пустим. Бо як же тоді організувати роботу власної “емоційною” бібліотеки? Ось чому важко уявити справжнього актора, котрий не чуттєвий до пір року, а тим паче – жадібного, скнару, який не любить тварин, дітей, квітів; якого дратує справжня велика музика, який не зупиниться перед заходом чи сходом сонця, або перед сьайвом великотайного чумацького шляху.

Мету творчості вклав Станіславський у коротку і дуже точну фразу: “... Неупинно виконувати головну мету нашого мистецтва, спрямовану на створення “життя людського духу” ролі і п’єси, і на художнє втілення

цього життя у прекрасній сценічній формі” [3]. Саме це надзавдання покликане спонукати нас щоденно вдосконалювати виражальні засоби, стежити за пульсом розвитку нашої держави, адже талант – поняття суспільне, він повинен служити суспільству: свої інтереси і помилки треба єднати з державними. Аморфність таланту, підкорення його вузьким особистим інтересам, обмін його на грошовий еквівалент – згубна дорога мистецького змужніння.

Митці – громадяни з державницьким мисленням, з патріотично налаштованим духом, з українськими патріотичними почуттями, панорамним світоглядом; популярність змушує ще напруженіше трудитись. І тому необхідно керуватися принципом К. Станіславського щодо надзавдання людини-актора: “... підносити і радувати людей своїм високим мистецтвом, пояснювати їм сокровенні, душевні красоти геніальних творців... Він може за допомогою власного успіху, проводити в натовп ідеї і почуття, котрі близькі його розуму, душі тощо. Мало яка мета може бути у великих людей?” [4].

І в іншій статті К. Станіславський пише: “Уявіть собі, що знайшовся такий актор, який би дуже повірив і відчув, що він повинен давати людям радість. Як би він захопився цим! Яка насолода для людини приносити радість людям, якщо він геніальний актор. Це надзавдання здатне полонити” [5].

І все ж, який він – артист, у своїй суті? Автор чи виконавець? Відповідь очевидна: В чомусь і той, і той. Це означає, що до всього, що його зворушує, він має наготові асоціації (емоційна бібліотека), які займають проміжок між ним – актором і його

безпосереднім переживанням. І замість Я – реакції на життєву подію полинуть слова – красиво, літературно обшліфовані поетом з відомої п'єси, вистави, ролі. “Навіть найправдивіші почування стають перед внутрішнім дзеркалом у позу; і коли біль шматує його душу, то правда тільки те, що більш шаркає, але в тім, як він шаркає – сидить вже добрий шмат актора. Бо актор репродукує, врешті, навіть себе самого. Він марить і страждає, він їсть і спить, як усі люди. Але він робить це все не тільки і як те означене, одноразове, історичне “я”, “я” його власне. Він засипає сьогодні як Юлій Цезар. Він цілує завтра білу ручку дами, як граф Есекс... – так актор жадає для себе усіх тих почестей, які належать йому не як сьому бідному, емпіричному індивідові, але як репрезентантові сієї чи тієї “ролі”, і носителеві самих видуманих місій” [6]. І далі: “І так природною обороною для чутливої вражливості людини стає жест, маска, “роль”! І найкращою самообороною є те, коли грають себе самого, і поза грою дають простір для здогаду, що “я дійсно такий, яким хотів би бути” [7].

І підтвердження-зізнання цьому – вислів М. Коцюбинського у геніальному етюді “Цвіт яблуні”: “... а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту... і все записують... І те велике ліжко з маленьким тілом, і несміливе світло раннього ранку, що обняло сіру ще хату... і забуту на столі, незгашену свічку, що крізь зелену умбрельку кидає мертві тони на вид дитини... і порозливану долі воду, і блиск свічки на пляшці з лікарством... Щоб не забути ... щоб нічого не забути... ні тих ребер, що з останнім диханням

то піднімають, то опускають рядно... ні тих, мертвих уже, золотих кучерів, розсипаних по подушці, ані теплого запаху холодючого тіла, що виповняє хату... Все воно здасться мені колись... як матеріал ... я се чую, я розумію, хоч мені говорить про се хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя... Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ся свідомість раниє моє батьківське серце...

Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?” [8].

* * *

У “театральне дзеркало”, без особливих зусиль, може вдивлятися кожен, й у сценічних образах бачити як багатогранний світ, так і власне відображення. У театрі глядач отримує радість не тільки від видовища, а й у найнесподіваніший спосіб серед велелюддя пізнає нові, досі не знані, проте кровно близькі йому істини.

Незаперечним надбанням театру, окрім емоційної сили і публічності цього виду мистецтва, є його вміння вмістити в одній постановці моделі цілісно пізнаних світів. Сценічний час може ввібрати в себе все життя, сценічний простір – континенти. І це вміння театру відносно легко обіймати своєю ауру величезні пласти буття дає змогу побачити акме життя як своєрідний “театр”.

Кому не відомі знамениті слова Шекспіра: “Весь світ – театр”. Значення сказаного в тому, що життям рухають одвічні безперервні конфлікти, чи то великі баталії чи комічні халепи; а існування людське – це сценічна площадка, на котрій люди,

мов актори, в короткий термін відіграють свої ролі і відходять у забуття, щоб поступитися місцем для інших виконавців своїх житейських доль.

Отож глибинний сенс шекспірівських слів ще й у внутрішньому драматизмі людського буття. Цей драматизм життя, його “театр” і виступає як внутрішній пафос усіх великих мистецьких творінь, які відображають критичні, перехідні моменти людського існування.

“Театр” існує в кожному яскравому творі. Який дивний, багатогранний, трагікомедійний театр у гоголівських “Мертвих душах”, або театр глибокого трагічного ліризму “Демона” Лермонтова, чи театр найрізноманітніших жанрових відтінків у новелах В. Стефаніка?

А драматичні “вибухи” у живописі? Театр наповнив високими пристрастями і музику, зблизив її з життям, наситив повсякдення глибоким драматизмом. Дякуючи театрові, ми причетні до дива – вистави, живемо життям її героїв, здушевлюємо їх своїми переживаннями, тому що здатні ввійти у живий світ їхніх пристрастей (маю на увазі передусім класичні п’єси).

Справді, мистецтво розширює життя людини далеко за межі її фізичного існування. Адже, заживши образами театру, глядач непомітно для самого себе розширює власне своє духовне буття. Життя, показане зі сцени, є не тільки предметом захоплюючого видовища і повчального падіння, воно є ще й частиною власного життя глядача, в яке він вільно увійшов дорогою близькості. Вгадуючи у сценічному героєві свої власні риси, пізнаючи себе, глядачі одночасно заглиблюються в душевний світ іншої

людини, а через нього – приходять до глибшого самопадіння й водночас самовозвеличення.

Театральне мистецтво володіє дивною властивістю зливатися з життям: сценічне дійство, хоч і відбувається з того боку рампи, та у моменти найвищого напруження стирає грані між мистецтвом і життям, тоді глядач сприймає його як справжню реальність.

Принадлива сила театру саме в тому й полягає, що “життя на сцені” вільно і легко утверджується в уяві глядачів, тому що театр не тільки зітканий із достойних рис дійсності, а й сам собою дійсність – художньо витворена, одухотворена. Те, що відбувається на сцені відчувають одночасно і як правду життя, і як його образне відтворення. А глядачі, не втрачаючи почуття реального, живуть у світі театру, і це їхнє “неприродне” життя є надзвичайно інтенсивним. І не дивно чому, адже театральна дійсність завжди насичена подіями більш значущими, ніж власна житейська практика, повсякдення кожного з нас.

1. Чернишевський М.І. Повне зібрання творів, т. XI, М., ДІХЛ, 1939. – С. 210.

2. Белінський В.Г. Повне зібрання творів, т. IX. – С. 455–456.

3. Станіславський К.С. Зібрання творів, т. 2. – С. 43.

4. Станіславський К.С. Зібрання творів, т. 2. – С. 340.

5. Станіславський К.С. Статті. Розмови. Бесіди. Листи. – С. 677.

6. Курбас Лесь. “Березіль”. – К.: Дніпро, – 1988. – С. 335.

7. Там же. – С. 336.

8. Коцюбинський М. Твори в двох томах, т. I, К.: Наукова Думка, 1988. – С. 399–401.

Надійшла до редакції 25.09.2001.