

РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-249-7-5>

Пацунов В. П.

*професор, професор кафедри режисури та майстерності актора
Київський національний університет культури і мистецтва
м. Київ, Україна*

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ «ПОТРЯСІННЯ» ЯК МИСТЕЦТВО НАЙВИЩОГО ЕНЕРГЕТИЧНОГО РІВНЯ

Вперше в театрознавстві сформульовано концептуальні засади мистецтва театру «потрясіння» як найенергетичнішого з усіх театральних напрямів, що увінчує триступеневу піраміду театального мистецтва: удавання–переживання–потрясіння. Результатами дослідження є висновок про те, що мистецтво театру «потрясіння» можливе за умови втілення у сценічному просторі таких базових компонентів як герметичний модуль драматургії, мускулатура подій вистави, сценографічна режисура, техніка психологічного театру, театральна метафорика та енергетичне поле випромінення вистави. Наведені компоненти є найефективнішими засобами впливу на глядача, а, отже, прокладають шлях до народження вистав найвищого духовно-естетичного та енергетичного рівня.

Вступ

З легкої руки К. Станіславського в театрознавчій науці, освіті та практиці прижилася теорія про два основні театральні напрями: мистецтво театру «удавання» та мистецтво театру «переживання». За думкою класика режисури, сутність цих напрямків полягає в тому, що «...мистецтво "переживання" намагається відчувати почуття ролі кожного разу та при кожній творчості, а мистецтво "удавання" намагається пережити роль вдома, лише один раз, для того, щоб спочатку пізнати, а потім

підробити форму, що виявляє духовну сутність кожної ролі» [1, с. 31].

Як бачимо, що в наведеній цитаті йдеться про технологію акторської творчості, про міру занурення актора, а разом з ним і глядача, у внутрішній світ персонажа та у вир подій, з ним пов'язаних. Власне, йдеться про співвідношення внутрішньої та зовнішньої техніки актора в процесі народження художнього образу та в процесі його втілення на сцені. На ґрунті вищезгаданої теорії та сценічної практики сформувались, як відомо, дві провідні російські театральні школи – школа «переживання» (мхатівська) та школа «удавання» (вахтанговська). Під впливом цього розмежування (досить умовного в реальній практиці) у вжиток потрапили такі поняття як режисура «кореня» (мхатівська школа) та режисура «результату» (вахтанговська школа). І донині, в першій чверті XXI століття, технологія театру «удавання» та театру «переживання» легко ідентифікується за певними ознаками, що, правда дещо відмінними від вищезитованих.

З надр цих напрямків народився та переможно крокує по світу третій (не названий К. Станіславським) напрямок, ім'я якому – театр «потрясіння». Не названий він автором «системи» тому, що твориться театр «потрясіння» не лише акторами, а насамперед режисерами, для яких спеціальну «систему» засновник МХТ, на жаль, не встиг запропонувати. Адже апогей розвитку режисури як професії стався лише після Станіславського – у другій пол. XX ст., і саме цей період характерний появою театру «потрясіння» сучасного зразка, театального напрямку, що увінчує триступеневу піраміду театального мистецтва: удавання–переживання–потрясіння.

1. Поняття, діагностика та технологічні компоненти мистецтва театру «потрясіння»

На відміну мистецтва театру «удавання» та мистецтва театру «переживання» мистецтво театру «потрясіння» передбачає найвищий енергетичний рівень видовища, цілковите панування над емоціями глядача, занурення його у стан трансу.

Намагання не лише хвилювати, але й вражати, і навіть потрясати глядача живило амбіції діячів сценічного мистецтва з давніх часів. Загальновідомо, що емоційним надзавданням давньогрецьких трагедій Есхіла, Софокла та Евріпіда було

доведення публіки до катарсису, тобто, до очищення через потрясіння. Для досягнення цього ефекту була сформована відповідна естетика античного театру, що передбачала ряд засобів впливу, включаючи унікальну акустику сценічного простору, техніку звукоутворення та голосоведення в ритмі гекзаметру (вірша шестистопного дактиля), котурни, музичний супровід тощо. Однак, протягом століть форми та засоби впливу мистецтва потрясіння зазнавали суттєвих метаморфоз, а з завершенням формування режисури як професії та динамічним розвитком режисерського інструментарію протягом ХХ століття вірогідність зустрічі глядача з виставою потрясіння суттєво зросла, хоча й залишається винятковим мистецьким «делікатесом». І все ж автору цих рядків неодноразово щастило «куштувати» його. Наведемо лише деякі вистави другої пол. ХХ століття, що генерували енергетику, здатну знімати або занурювати публіку до стану трансу: «Король Лір» Шекспіра в режисурі Пітера Брука, «Медея» Софокла в режисурі Миколи Охлопкова, «Романьола» Л. Скуарціні в режисурі Бориса Равенських, «Апокаліпсис» в режисурі Єжи Гротовського, «А зорі тут тихі» за А. Васильєвим в режисурі Юрія Любимова, «Служниці» Ж. Жене в режисурі Романа Віктюка... Ці вистави значно різняться за естетикою, однак їх об'єднують певні технологічні засоби, здатні спричиняти потрясіння у глядача. Саме дослідженню цих режисерських засобів і присвячена наша праця.

Виникає природне запитання: а як діагностувати стан потрясіння? Чи не є це всього лише фантазією автора? Як заміряти емоції, та ще й структурувати їх, скажімо, кількістю ендорфінів (гормонів задоволення): оце вам, шановна публіко, відчуйте звичайне задоволення від процесу *переживання* вагою у сто ендорфінів, а оце, добродію, скуштуйте *захоплення* від яскравого видовища на тисячу ендорфінів; і, нарешті, пані та панове, отримайте глибоке *потрясіння* на мільйон ендорфінів?

Хоча сучасне технічне оснащення інститутів нейрофізіології дозволяє здійснювати відповідні виміри, але навряд чи в цьому є практична потреба. Щоправда, в соціології існують спеціальні дослідження з проблем генерування енергетики масовими акціями (мітингами, масовими заворушеннями, бунтами, спортивними змаганнями тощо). Досліджується також вплив психотропних засобів на людську психіку. Однак, у театральній сфері

сформувалась перевірена тисячоліттями традиція покладатися на чуттєву сферу людини. Адже людський організм є ідеальним приладом, що чудово відрізняє театральну фальш від правди, театральне переживання від театрального удавання, емоційне захоплення від стану потрясіння.

Легко діагностується цей стан під час проведення вистав, коли відбувається активний процес взаємообміну енергетичними потоками між творцями та глядачами, через які ми «шкірою» зчитуємо емоційний стан публіки («товстошкірих» до уваги не беремо). Помилка в оцінці результатів «шкіряної» діагностики є мізерною, тому що чуттєво-емоційна енергія, генерована виставою потрясіння, має багато спільного з актом кохання, де обидві сторони безпомилково відчують його результат.

У всякому разі, стан трансу помітно відрізняється від стану звичайного емоційного захоплення і своєю тривалістю, і якістю енергетики. Автору багаторазово доводилося особисто відчувати зацепеніння публіки по закінченні такого видовища. Найшасливіша мить: виставу завершено, в глядацькій залі – мертва тиша, актори за кулісами завмерли в очікуванні, поки публіка отямиться і почне аплодувати. Ця священна тиша, в якій сотні людських організмів завмерли у спільному кратері вулкану, що от-от вибухне, може тривати надто довго – від 30 до 90 сек. Для театру це – вічність! І от, нарешті, вибух! Виверженням вулкану глядацьких емоцій! Інколи таких тривалих, що якимось змусили дирекцію театральної зали славнозвісного Всесвітнього Единбурзького фестивалю (Шотландія) категорично зажадати від нас скорочення виходів акторів на поклони до публіки, емоції якої не вщухали, бо, мовляв, надто довга тривалість овацій порушує регламент оренди театального приміщення. Звісна річ, наступного вечора (а їх було тридцять три за два фестивалі поспіль) довелось все ж скоротити..., ні, не овації, а шмат вистави. Бо овації – це святе, це акторський гонорар.

Стан потрясіння ми часто спостерігали також і у нас на Батьківщині під час творчих зустрічей, що влаштовувались одразу ж після завершення вистав. У перші хвилини спілкування з акторами глядачі через глибокий затяжний транс були не в змозі зібрати думки для діалогу, про що по виході з цього стану вони зі сльозами на очах засвідчували його.

До речі, аби не переривати стану трансу під час вистави, її не слід розривати антрактами. Глядач має перебувати в безперервному енергетичному полоні протягом 90–120 хвилин.

Звичайно, театр «потрясіння» не може належати до індустрії розваг. Наші багаторічні спостереження засвідчили, що в мистецтві театральної попси, як і в шоу-індустрії, царює інша якість емоцій – яскравих, але швидкоплинних. Театральне ж потрясіння здатне залишатися в емоційній пам'яті десятки років, навіть усе життя. Такі випадки нам теж відомі.

Якими ж є основні компоненти театру «потрясіння»? Хоча якість театральної «кулінарії» залежить від багатьох «інгредієнтів», однак перелік тих, що є базовими для забезпечення смакових якостей «делікатесу» на ім'я «Театр Потрясіння», виглядає так:

1. Герметичний модуль драматургії.
2. Мускулатури подій вистави.
3. Сценографічна режисура.
4. Техніка психологічного театру.
5. Театральна метафорика.
6. Енергетичне поле випромінення вистави.

Саме на цих шести «стовпах» і тримається мистецтво театру «потрясіння».

Однак, навіть і вони не гарантують успіху, якщо не будуть зцементовані ефективно постановочною методикою втілення всього комплексу режисерською задумою.

Розглянемо кожний з «інгредієнтів».

Герметичний модуль драматургії

Зазвичай будь-який літературний матеріал має значний відсоток неенергетичного масиву: необов'язкові подробиці, повтори, побутовізми, багатослів'я тощо. Вони є своєрідними дірками, з яких витікає енергія. Тому режисер має перетворити літературу в щільну «м'язову» систему, звільнивши її від усього зайвого, як це робить скульптор із брили граніту або золотошукач з купи золотоносної руди. Адже навіть найгеніальніший автор тексту не є автором вистави. Тому театральна література в театрі «потрясіння» має бути лише приводом для постановки, а не директивою для виконання, вона є катапультною для злету, а не кайданами режисера.

Саме тому шлях до такого театру має починатися з ретельного відбору відповідного літературного матеріалу та перетворення його в герметичний модуль, позбавлений зайвих елементів, що обтяжували б його, та щілин, звідки витікало б енергетичне паливо видовища. Цей драматургічний модуль призначений виконувати функцію на кшталт першої ступені космічного корабля – відірвавши корабель від земного тяжіння, він має вчасно полишити його задля вільного польоту керманічів вистави в безмежному всесвіті фантазії. Тобто, запліднившись від герметичного модуля драматургії та відчувши зародження «ембріону» задуму, режисер має взяти на себе повну відповідальність за його подальшу долю, всі свої органи почуття та фантазію підкорити ритму серця та диханню нового організму. В цей момент для режисера вже не існує п'єси, а є лише життя нового створіння. І віднині творцем його є не драматург, а режисер, який перебрав на себе тотальне авторство. Так режисер вивільняється від драматурга-заплідника, на кшталт вагітної жінки, що вивільняється від чоловіка-заплідника. А це, як відомо, подекуди не додає радості ні чоловікам, ні драматургам.

Теза про вивільнення режисера від пут драматурга переконливо підтверджена новітньою концепцією сучасного театру, розробленою одним із найавторитетніших театрознавців світу Х.-Т. Леманом у дослідженні «Постдраматичний театр» [2], згідно з яким нинішній період розвитку театрального мистецтва є епохою *Постдраматики*, в яку ввійшов світовий театр кінця ХХ – початку ХХІ ст. За твердженням автора, Постдраматичний театр відмовляється від літератури як цементу театрального дійства, звільняється від структури літературного першоджерела та творить власну композицію. Те, про що мріяли теоретики та практики театру ХХ століття Антонен Арто, Всеволод Мейергольд, Лесь Курбас, Єжи Гротовський – аби театр позбавився залежності від літератури та вийшов на широке поле безмежного розмаїття власних самодостатніх виражальних засобів – втілилось в ідеї Постдраматики. І хоча окремі аспекти лемановської концепції, і перш за все, депсихологізація видовища, неприйнятні в театрі «потрясіння», однак процес вивільнення театру від диктатури драматурга прокреслений достатньо ґрунтовно.

Отже, в моделі театру «потрясіння» виставу структурує не драматургія, а режисура. Якщо до ХХ століття смисли буття

театральній публіці пропонували драматурги, то у ХХ столітті режисура перебрала на себе авторство фундаментальних смислів, завершивши формування себе як професії. І відтоді мистецтво режисури стає мистецтвом генерування нових смислів шляхом синтезу всіх без винятку мистецтв.

Отже, першою ступінню театрального корабля, що виведе його на орбіту театру «потрясіння», має стати герметичний модуль драматургії, створений режисером, заплідненим авторським першоджерелом.

Мускулатура подій вистави

У ХХІ століття людство увірвалось нестримною кометою, несучи з собою нові ритми, нові виміри часу та простору. Тотальна комп'ютеризація людського мозку сформувала кліпове мислення, а з ним і нову кардіограму людського буття, в якому незрівнянно зросла вартість кожної секунди. Тому партитура вистави театру «потрясіння» має бути розроблена за законами гострого детективу з захоплюючою інтригою, з надзвичайно напруженою мускулатурою подій, що непередбачувано розвиваються в екстрім-атмосфері. Ці закони успішно працюють у найкращих зразках видовищних мистецтв, і саме за ними режисер театру «потрясіння» розробляє насичену непередбачувану кардіограму сценічного твору.

Техніка психологічного театру

Для досягнення ефекту потрясіння актори мають бути озброєні школою психологічного театру. Вона відіграє ту ж базову роль у театрі будь-якого напрямку, як і школа класичного балету в будь-яких різновидах хореографії, чи то в бальній, чи то в народній, чи то в спортивній, чи то в модерній. Адже без глибокої психологічної театральної школи збудити почуття та емоції глядача та здійснити їх до рівня потрясіння неможливо. Про техніку психологічного театру досліджень маємо вдосталь, тому обмежимося цією засторогою.

Сценографічна режисура

Упродовж останньої третини ХХ століття стався різкий злет сценографічного мистецтва. Сценографи нової хвилі 60–80-х рр. запропонували над-виразну образно-дієву лексику. Сценографічна

мова почала успішно замінити літературну мову, що, за висловом О. Курбаса, *«заволоділа театром і вбила і його, і актора»* [3, с. 41].

Театральна режисура охоче підхопила сценографічний бум і відтоді образно-пластичне мислення творців вистави стає одним із вирішальних факторів успіху сценічного твору. Різко активізувався процес асиміляції двох провідних театральних професій: режисера та сценографа. Сценографи перехопили у режисерів прерогативу визначення пластичної концепції вистави, а режисери відповіли їм активним втручанням у мистецтво сценографії. Більше того, найрадикальніші з них навіть перебрали на себе функції сценографа. Назвемо цей новоутворений кентавр сценографічною режисурою.

Заради справедливості варто нагадати, що коріння цього феномена можна знайти у творчості Гордона Крега, Євгена Вахангова, Всеволода Меєргольда, Олександра Таїрова, Леся Курбаса тощо. Всіх їх об'єднує потяг до яскравішої сценічної форми, а, отже – до мислення категоріями сценографічної режисури.

Режисер В. Василько ілюструє сценографічний хист свого вчителя О. Курбаса на прикладі вистави *«Макбет»* В. Шекспіра (художник – В. Меллер):

«Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив його убивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля, говорячи: "Несть власті, аще не від бога". Малькольм з короною на голові підводився, відходив убік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирив корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: "Несть власті, аще не від бога". Підводився новий король – і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася» [4, с. 21-22].

Віртуозно оперував сценографічними аксесуарами у виставі *«Ліс»* О. Островського режисер Всеволод Меєргольд (художник – В. Федоров):

«Сцена перетворилася на рухому систему речей та предметів, центром якої був сам актор. Він бігав по сцені, розігруючи короткі пантомімічні сцени, рухливі фарси та скетчі, і речі безупинним потоком рухалися за ним, переміщалися по сцені, без кінця

замінюючи одне одного... З-за сцени на очах у глядачів з'являлися і знову виносилися фрукти, гарбузи, банки, тазы, глечики, столи, садові ослони, роялі, дзеркала, трельяжні альтанки, гігантські кроки, гойдалки. І все це рухалося, проходило через руки актора, ставало легким, перетворювалось у своєрідні предмети жонглера. Не лише великі предмети грали таку роль. Дрібні речі, такі як вудки, чайник, носова хустка, пістолет – включалися теж у цю систему речей, що рухається навколо актора. Вона розгорталася навколо нього від початку до кінця вистави, як чарівна стрічка в руках китайського фокусника» [5, с. 314].

Сценографічна режисура може виявлятися не лише у співпраці режисерів зі сценографами, а й у поєднанні цих двох професій в одній особі – чи в особі режисера, чи в особі сценографа, конструктора, дизайнера.

Яскравим втіленням цього міксу є такі митці як винахідник синтетичного кіно-театру «Латерна Магіка» чеський сценограф-режисер Йозеф Свобода, польський художник, дизайнер та режисер Юзеф Шайна, американський сценограф-режисер Роберт Уільямс, постановки яких вражають нищівним руйнуванням традиційного театру та епатажністю сценічних форм. Знаковим митцем з особливим пластично-сценографічним мислення є також український режисер Андрій Жолдак, який плідно співпрацює зі сценографами. Не менш яскраві прояви сценографічної режисури початку XXI ст. можна знайти у творчості російських режисерів нової хвилі К. Серебренікова, К. Богомолова та ін.

Розглянемо процес творення сценографічної режисури зсередини, зазирнувши у творчу лабораторію режисера-сценографа. А оскільки режисерські муки відбуваються зазвичай за зачиненими дверима, то автору цих рядків не лишається нічого іншого, як дозволити собі кричущу нескромність і відкрити дверцята власної лабораторії, де секрети народження сценографії в мозку режисера-сценографа стануть цілком очевидними.

Отже, вистава **«Король вмирає»** Ежена Йонеско в Київському театрі «Золоті ворота» (Режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов, художник костюмів – О. Богатирьова).

Режисер визначив жанр вистави як Апокаліпсис без антракту.

Дещо про проблематику вистави. Сучасна історія нашої держави оригінальна тим, що майже всі президенти незалежної України зазнавали нищівної електоральної поразки на фініші

владної кар'єри, залишаючи по собі чергову політичну та економічну кризу. З огляду на це п'єса вождя абсурдизму Ежена Йонеско «Король вмирає» може слугувати красномовною метафорою нежиттєздатності вітчизняних керманівців.

У Йонеско з кожним ударом королівського серця тріщать стіни його палацу, разом з угасанням Короля з катастрофічною швидкістю зникають під водою ліси, поля, міста, державні установи, люди. З колись грандіозного королівства залишились лише маленькі острівки та затонулі міністри. Але генієві абсурду і цього замало – загибель королівства він супроводжує катаклізмами Всесвіту – зіштовхує між собою Планети та знищує Галактики. Армагедон! Блискучі літературні, а водночас і кінематографічні метафори! Здавалося б, театрові з його скромними технічними можливостями нема чого тут робити.

Як же кінематографічну драматургію переплавити в сценічну метафору? Яким має стати сценографічний образ приреченості нікчемної влади? Аби знайти відповідь на ці питання, варто взяти до уваги, що сценічна метафора зазвичай проростає зі сценографічних компонентів – предметного середовища, костюму, реквізиту, світла, кінетики та пластики під акомпанемент звукоряду.

Здавалось, що надто грандіозні планетарні катаклізи п'єси Йонеско (всесвітня повінь, руйнація королівського палацу, зіткнення планет тощо) в умовах матеріальних можливостей театру є непідійомними. І дійсно, вони виглядатимуть надто жалюгідними, якщо обрати шлях реалістичної лексики, зводити на сцені бутафорські палаци, підвішувати розмальовані бутафорські планети, демонструючи цим технологічну неспроможність театрального мистецтва.

Феномен сцени полягає в тому, що натуралістична правда життя обертається неправдою, і навпаки. Загальновідомо, що, наприклад, живі квіти сприймаються глядачем, як бутафорські, а бутафорські, як живі. Або, скажімо, свиняче хрюкання, створене технічними засобами, виглядає на сцені значно природнішим та виразнішим за натуральне хрюкання. Обпікшись колись на театральному натуралізмі, Станіславський назавжди залишив цей хибний шлях. А от сценічна умовність, створена фантазією митця, може виглядати правдивішою за життя. Це і є головним парадоксом сцени. І тому театр здатний вирішувати будь-які

найскладніші творчі завдання, які не до снаги жодному іншому мистецтву. Сучасний сценографічний інструментарій дозволяє створити «бурю у склянці води», а в нашому випадку з Йонеско – в басейні.

І от одного чудового дня в одному із спортивних магазинів ми натрапили на великий надувний басейн американського виробництва. Наливаємо 25 кубометрів теплої води, а в центрі цього «моря» ставимо на воду королівський трон! Ось тепер усе зійшлося! Всесвітній потоп! Хиткість влади на воді! І відтепер цей рятівний Басейн диктує режисерові подальший сценографічний набір: надувних крокодилів, надувних левів, плавальне спорядження, включаючи ласта для короля, риболовну вудочку, на яку виловлюють з «моря» тіла міністрів (для цього згодні голови, тулуби, руки та ноги дитячих ляльок-пупсів). А головне, знайшовся і королівський трон у вигляді великого надувного крісла-кенгуру. Неначе всі бутіки України та Болгарії (режисер і туди мотнув) змовились та викинули того літа в продаж конче необхідні для сценічного абсурду дотепні курортні аксесуари.

І, о, диво, – коли на першій водній репетиції виконавець образу Короля приплив до трону-кенгуру і намагався його осідлати, то в нього геть нічого не виходило – слизький трон вислизав з-під нього! Актор нервував, лаявся, проклинав режисера та сценографа в одній особі, кляв басейн та кенгуру разом з крокодилами, згадував їхніх матерів, та все було марно – трон нахабно ігнорував свого володаря. А режисер у захваті голосно верещав із зали: «Геніально! Продовжуй копірситися в боротьбі за трон! Це і є образ твого ідіотського царювання!». Так випадково вмить загострилось відчуття хиткості влади. Будь-якої влади! Буквально! Фізично!

Та чи випадково знайшлося це напрочуд влучне рішення? У відповідності з відомим законом діалектики ця випадковість була проявом закономірності, втіленням щойно народженої конституції вистави, прописаної Басейном. І з тієї миті він, Басейн, став режисером та сценографом вистави. А штатний режисер лише покійно виконував його волю!

І коли, нарешті, розлючений актор долав цей підступний владний бар'єр та важко дихаючи знесиленим падав у його лоно, наставала мить рідкісної для театру мистецько-філософської гармонії, – і на сцені, і в глядацькій залі. Бо і творці, і глядачі спіймали і смисл і нерв вистави. І розумом і відчуттям. Щаслива мить!

Однак це була лише половина справи. Бо хиткість влади є лише локальним фактом цієї історії. А от як глобалізувати Армагедон по-йонесківськи? Якби збожеволіли усі королі та президенти планети Земля, то чи не розкололася б земна куля? А слідом за нею чи не порушилася б гармонія Світу, фізика Космосу, на що так уперто натякає Йонеско?

Сценічне рішення цієї філософської сентенції теж впало на режисерську голову цілком «несподівано» – її продиктував усе той же Басейн. Уявіть собі, шановні, що ви сидите в партері. Як відомо, планшет сцени має висоту біля 80 см. Висота нашого басейну – 70 см. Разом – півтора метри. То чи будете ви зі свого крісла, висота сидушки якого становить біля 50 см., бачити воду з крокодилами, пупсами-міністрами та Всесвітній потоп? Ні за яких умов! Що ж робити? «Споруджувати наді мною овальне дзеркало» – шепоче режисерові Басейн. І режисер слухняно виконує волю свого новоспеченого Диктатора, підвісивши на тросах величезне овальне дзеркало п'ятиметрового діаметру, та отримує у його віддзеркаленні Двійника Басейна з усіма його водними пригодами. Дякуючи Богові, «море» врятовано! Подальші дії диктує режисерові новоявлене Дзеркало. «Для полегшення монтажу ріж мене на вісім сегментів!» – волає воно. І режисер слухняно виконує його примху та отримує легко керовану штанкетами восьмидольну конструкцію. І вже не чекаючи підказок Диктатора, режисер самостійно злітає в макрокосм вистави! Тепер з кожним ударом серця Короля дзеркальне небо над королівством буде тріщати та розколюватись, а з кожним ударом грому – здригати та розхитуватись!

В режисерських руках опинився дивовижний трансформер з безліччю образних перетворень – якщо підняти одночасно гострі вершини трикутних сегментів, як пелюстки величезної квітки, то отримаємо грандіозну корону; якщо ці гострі пелюстки опустити донизу, то отримаємо гострозубі щелепи страхітливого монстра. До того ж, його зуби можуть «дихати», розкриватись та закриватись, загрожуючи проковтнути все, що трапиться на їхньому шляху.

Фінал вистави: голову Короля, тіло якого по груди разом з тронем поглинуло море, засипає густий мокрий сніг. Під музичну «Космогонію» польського авангардиста Кшиштофа Пендерецького на сніжну королівську голову з Небес повільно опускаються

величезні щелепи страхітливого космічного монстра і поглинають останню грішну людину грішної Землі. Апокаліпсис з Армагедоном вкупі! Потрясаюче філософсько-мистецьке видовище! Винайшовся театральний адекват шаленій літературній гіперболі засновника театального абсурду Йонеска! Більше того, вдалось домогтися надпотужного енергетичного випромінення не лише живого актора, але й мертвих сценографічних конструкцій! Виявляється, в мистецтві театру можна змусити випромінювати абсолютно все! Навіть сценічний пил! Дивовижне мистецтво! А тепер визначте, шановні, хто тут фантазував? Режисер чи сценограф?

Сценографічна режисура як продукт історичної еволюції режисерського мистецтва другої половини ХХ століття суттєво збагатила образно-філософську та видовищну компоненти сценічного твору, являючи собою могутній інструментарій театру «потрясіння».

2. Метафорика та випромінення вистави як вирішальні компоненти мистецтва театру «потрясіння»

Театральна метафорика

Образна сценографія розгорнула крила театральної метафорики, що має унікальну здатність вражати публіку значно глибше, ніж реалістична лексика. Це пояснюється тим, що, по-перше, влучна метафора розкриває глибинну сутність образу або явища, по-друге, вона вражає публіку своєю мистецькою красою, по-третє, надає глядачеві естетично-емоційну насолоду від процесу розкриття ним утаємничених смислів, даруючи потрясіння від пробудження в собі творця. І всі ці чесноти були продемонстровані вище на прикладі постановки шедевр Е. Йонеска «Король вмирає».

Метафора, на погляд Ю. Любимова, це *«...найбільш емоційний, сильний та ощадливий спосіб художнього вияву та впливу на глядача. Тому що метафора діє на людину озарінням»* [6, с. 14].

Вражає глибиною осягнення сутності метафори поет Б. Пастернак: *«Метафора – природний наслідок недовговічності людини та надовго задуманої грандіозності її завдань. При цій невідповідності людина змушена дивитись на речі по-орлиному зірко та спілкуватися миттєвими, одразу зрозумілими озаріннями»*.

Це і є поезія, метафоризм – стенографія великої особистості, скоропис її духу» [7, с. 306].

Додамо, метафора – це завжди творча радість як її творця, так і її споживача. *«Метафора – перлина мистецтва. Вибух пізнання. Проникнення в Сутність явища. Трансплантація в Дух людини» [8, с. 5].*

Метафора глибоко проникає в духовні надра «споживача» і, трансплантуючись у них, проростає творчістю. Тому роль метафори у формуванні енергетики потрясіння реципієнта важко переоцінити.

Виразальні можливості сценічної метафори не мають меж? Аби не бути голосливим, автор знову змушений звернутись до власного досвіду, до постановки вистави «Убивець» (фантасмагорія на тему роману Ф. Достоевського «Злочин і покарання»). Автор п'єси, режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов).

Роль головного сценографічного контрапункту цієї вистави виконує труноподібна скриня, де упокоїлась лихварка, яку імітує бутафорська лялька. Наважившись на пограбування, Радіон Раскольников в оточенні юрби навіжених з піднесеними над головами сокирами боязко підкрадатиметься до ляльки-лихварки.

Подаємо текст епізоду з режисерськими ремарками:

Раскольников: (зупинився біля відкритої труни з лялькою-лихваркою). *Будь-що треба зважитися хоч на щось. (Пауза) Сьогодні, рівно о сьомій годині вечора, Лізавети, сестри старої, вдома не буде. (Пауза) І стара рівно о сьомій годині залишиться вдома сама. О сьомій нуль-нуль. (Тремтить).*

Хор юрби: (з-за спини Раскольникова, пошепки) *Страшно вже дуж-ж-же?*

Раскольников: *Ні, не страшно!.. Або-або! Або відмовитися зовсім.*

З юрби: *Я би цю клятву стару вбив і пограбував, і запевняю тебе, що без жодного зазору совісті!*

З юрби: *З одного боку, дурна, безглузда, нікчемна, зла, хвора скнара..,*

З юрби: *з іншого боку, молоді, свіжі сили, що пропадають задарма, без підтримки. (Раскольников простягає до голови ляльки руки, але в страху відсмикує їх назад).*

З юрби: *Вбий її та візьми ці гроші.*

З юрби: *За одне життя – тисяча життів, врятованих від загинання та розкладання.*

З юрби: *Та й що означає на загальних терезах життя однієї сухотної, глухої та злої старушенці? Не більше, ніж життя блохи, таргана.*

(Раскольников застиг у нерішучості).

Хор юрби: (пошепки з нетерпінням) *Сьома година давно!*

Раскольников: (вагаючись) *Усі законодавці та керманічі людства, починаючи з найдавніших, продовжуючи Магометами, Наполеонами тощо, всі до одного не зупинялися і перед кров'ю, якщо кров могла їм допомогти.* (Спроба простягти руки в бік старої знову переривається його нерішучістю).

Хор юрби: (пошепки) *Сьома година давно!*

Раскольников: *Та що я – тварюка тремтяча, чи герой, особистість? Наполеон? Час дізнатися!* (Однак вагається).

Хор юрби: (пошепки) *Сьома година давно!*

(З натовпу лунає сім дзвінких ударів сокири об сокиру. Раптом зі скрині повільно виростає тулуб ляльки-лихварки, і вона опиняється в сидячому положенні спиною до Раскольникова. (Пауза)

Хор юрби: (пошепки, нетерпляче) *Сьома година давно-о-о-о!*

Нарешті Раскольников долонями різко стискає вуха старої, аби «не чула» того, що відбувається. Юрба повільно здійсмає догори сокири. Під оглушливе хорове «Хр-р-р-р-р-р-ясь!!!» десяток сокир обрушується додола, і в цей момент Раскольников висмикує голову ляльки-лихварки з її тулуба).

Хор юрби: (співає молитву) *Господи, помилуй, Господи, помилуй, Господи, помилуй, Амінь...*

Однак, повного відокремлення голови від тулуба не сталося. Між ними залишилася червона артерія. Раскольников спробував і її висмикнути, але марно – вона, немов реквізит фокусника, потяглася з тіла старої.

Почувши чийсь кроки, вбивця намагається втекти, не випускаючи з рук голови жертви, проте червона артерія слідує за ним, продовжуючи тягнутися з тулуба. Раскольников метушиться, намагається позбутися червоного хвоста втечею, однак врешті-решт артерія обплутує його тіло. Нарешті, зачепившись у череві старої, артерія натяглася в струну, немов риболовна волосінь. Цікавість охоплює хворобливу уяву вбивці. Обережно

перебираючи руками вздовж струни, він повільно підкрадається до торса старої і, як затятий рибалка, «підсікає улов», проте якась перепона заважає його вилучити. Зрештою, нерви роблять свою справу – Раскольников щосили рвонув уперту струну, і з утроби небіжчиці вилітає крихітний кисет-гаманець. Невдаха-рибалка збентежено дивиться на жалюгідний «улов», що, дзенькнувши монетами, знущально погойдується на кінці артерії. Відтепер і до кінця вистави тіло Раскольникова буде оповите червоним павутинням».

Унікальна метафорика «Убивця» разом з рідкісною гармонією сценічних компонентів та органічним синтезом всіх «інгредієнтів» мистецтва «потрясіння» забезпечили виставі роль візитної картки театральної України за багатьох міжнародних фестивалів Європи, Азії, Африки.

Енергетичне поле випромінення вистави

Слово Костянтину Сергійовичу Станіславському:

«Чи не помічали ви в житті або на сцені, під час ваших взаємних спілкувань, відчуття вольового струму, що виходить з вас, що начебто струмує з очей, з кінців пальців, з пор тіла? Як назвати цей невидимий шлях і засіб взаємного спілкування? Випроміненням та впроміненням?»

Невдовзі настане час, коли невидимі струми, які нас нині цікавлять, будуть вивчені наукою, і тоді для них створять більш відповідну термінологію» [9, с. 267].

«Все це невидиме спілкування через впромінення та випромінення, яке, на кшталт підводної течії, безперервно рухається під словами та в мовчанні, утворює той невидимий зв'язок між об'єктами, який забезпечує внутрішнє зчеплення» [Там само, с. 269].

Мудрий режисер зазирнув у найпотаємнішу сферу людської природи, однак, на жаль, не скористався нею під час практичної діяльності. У будь-якому разі, в теоретичній спадщині К. Станіславського ми не знайшли жодних свідчень того, що режисер практично володів зброєю випромінення. Наука тих часів ще не мала достатньо матеріалу для цього, та й сам режисер був надто зосереджений на іншому – на реалістичному відтворенні дійсності.

Сучасна світова наука невпинно продукує над-розумну апаратуру, здатну фіксувати і біополе людини, і електромагнітні

параметри кожного людського органу, і різноманітні енергетичні поля. Врешті решт, сучасна нейробіологія стверджує, що людина є коливальним контуром, і все її життя та діяльність являють собою ні що інше, як... хвильові коливання. А на фоні езотеричного буму взагалі не видно кінця відкриттям нових фізико-хіміко-енергетичних джерел випромінювань людини. І попри подальші найкарколомніші досягнення вчених, людина залишатиметься чи не найзагадковішою з усіх загадок природи. Навіть про Всесвіт людство знає значно більше, ніж про себе.

Силу людського випромінювання ми відчули на собі, коли в дитячому віці опинилися на сеансі легендарного Вольфа Мессінга, який змушений був заробляти на життя філармонійними гастролями. Згадується, як його асистентка-дружина енергійно пересувалася вздовж і поперек глядацької зали Київського Будинку культури «Арсенал» та за наводкою Мессінга винаходила заховані серед публіки предмети (годинники, гаманці тощо). Через багато років з'ясувалось, то були не банальні трюки ілюзіоніста, а прояв дивовижних здібностей видатного екстрасенса «бачити» приховану інформацію. Це занурення у потаємне вимагало від Мессінга величезних енергетичних витрат. Закарбувалася у вразливій дитячій пам'яті його фанатична зосередженість та вкрай виснажене обличчя.

На репетиції вистави «Горе з розуму» Станіславський каже:

«Люди спілкуються між собою невидимими душевними струмами, випромінюваннями почуття, вібраціями, наказами волі. Цей шлях із душі в душу є найпрямішим, впливаючи безпосередньо, він є найбільш дійсним, сильним, сценічним для передачі того, що не передається, надсвідомого, що не піддається ні слову, ні жесту. <...> Непереборність, заразливість, сила безпосереднього спілкування через невидиме випромінювання людської волі та почуття дуже великі. За його допомогою гіпнотизують людей, приборкують звірів або розлючений натовп ... » [10, с. 183].

Чи можемо ми стверджувати, що і театральна вистава здатна гіпнотизувати глядача? Дійсно, вистава, що потрясає публіку, неодмінно сягає сили гіпнозу, вірніше, її початкової стадії. Відірвавши глядача від реальності, вона кидає його у прірву людських пристрастей, страждань, подій та катаклізмів сценічного твору. Цей стан і є станом трансу. Але здійснити публіку до такого стану неможливо без генерування всіма творцями вистави сумарного енергетичного поля випромінювання, про що йтиметься нижче.

Якою б віртуозною технікою не володів актор, якими б вражаючими зовнішніми якостями його не обдарувала природа, але якщо він не генерує випромінення, то ні за яких умов не зможе довести публіку до стану потрясіння. Історія театру знає безліч обласканих природою акторів, які попри всі старання, не проникають у серця глядачів, бо далі авансцени їхні промені не світять і не гріють. Як і кожна з фундаментальних людських властивостей, здатність людини випромінювати енергію є не лише вродженою, але й схильною до розвитку.

Не пожалкуємо часу для згадки про деяких геніїв випромінення, під безпосередній вплив яких автору пощастило потрапити, і почнемо з актора Іннокентія Смоктуновського, бо немовливо забути не лише його князя Мишкіна на сцені БДТ, але й тридцятилітньої давнини виходу його на сцену МХАТу у виставі «Іванов» за п'єсою А. Чехова.

В епізоді, що передував появі Іванова, були зайняті славетні корифеї театру. Типова балаканина «під Чехова» – начебто про все, і разом з тим ні про що. Звична необов'язковість слів, рухів, мізансцен. Такий собі Будинок творчості «Актор» на чорноморському узбережжі Криму. Ще п'ять хвилин такого «Чехова», і затятому театралу можна прямувати до буфету. Але театрал прийшов на Смоктуновського, тож він терплячий.

І зненацька неначе вітром виносить на сцену довгоочікуваного Іванова-Смоктуновського, а, втім, не його самого, а невагоме його тіло. Здається, що вихор несе його, немов осінній лист, і на мить зупиняє. Фізично відчуваємо, як терзається, рветься на шматки його зранена душа. Раптом права рука стрімко здіймається догори. Цього вистачило, аби тисячною залогою прокотилася розряд блискавки. Все, що до виходу Смоктуновського багатослівно гралось славетними корифеями славетного театру, вітром стерло з пам'яті. Залишився лише оцей драматичний політ осіннього листа та сюрреалістичний злет руки генія.

Недарма ж Станіславський сутність акторської творчості зашифрував у понятті «життя людського Духу». Звертаємо Вашу увагу, шановні, на найсуттєвіше – життя Духу, а не людини. А що ми найчастіше бачимо на сцені? В кращому разі, життя людини. Є акторська органіка, і слава Богу. А чи часто творці вистави переймаються Духом образу? А саме Дух є продуктом Надсвідомості людини. І саме він, Дух, має бути святою метою високого

театру, тому що процес відтворення на сцені життя людського Духу породжує значно вищий рівень генерування променевої енергії, ніж процес відтворення життя людини в її побутовому стані. Відповідно, й духовна сфера сценічного образу через опромінення глядача значно глибше западає в його душу, аніж побутова.

Якщо ж ми глибоко пірнемо у море людського Духу, то перед нами постане неосяжний підводний світ, що лежить поза текстом. І, головне, поза свідомістю, якій відведено всього лише біля десяти відсотків нашої діяльності. Спираючись на дослідження Ельмара Гетса, Станіславський зазначає, що: *«...лише одна десята людського життя протікає в площині свідомості; дев'ять десятих, і при тому найбільш піднесеного, важливого та красивого життя людського духу протікає в нашій під- і надсвідомості»* [10, с. 155].

Чи не означає це, що гра на рівні тексту, без відтворення процесів підсвідомості та надсвідомості, рівнозначна сценічній брехні? Адже така гра не лише не опромінює глядача, але й приховує від нього дев'яносто відсотків духовного стрижня вистави, а, отже, вибачте, обкрадає його!

У зв'язку з цим нас давно полонила ідея «Театру підсвідомості», де події розгорталися б одночасно по лінії двох сигнальних систем (за І. Павловим): друга (вербальна) сигнальна система актора-ролі озвучувала б текстами його (її) думки, а перша (невербальна, інстинктивна, тваринна) – візуальними, тональними та іншими засобами демонструвала б його (її) істинні бажання та наміри, які, безумовно, не співпадали б з вербалізованими актором думками. Уявімо, на якому конфліктному інформаційному полі працював би такий театр! Або, скажімо, «Театр надсвідомості», де взагалі перед нами розверзається безмежний всесвіт людської природи!

У зв'язку з проблемою випромінення не можна на останок не поділитись ідеєю «Театру Нерухомості». Цей термін 1907 року промайнув у голові Мейєрхольда з приводу постановки трагедій Метерлінка, де режисер рекомендував акторам вдатись до економії рухів на кшталт пластики античної трагедії.

Але нас вразив цей термін не стільки в контексті пластики, скільки в контексті випромінення. Нерухомість! Саме в цьому стані можна швидше досягти найвищої концентрації енергії, а, отже, і найбільшої сили впливу на глядача-реципієнта.

Якось, сидячи у невеликій затишній залі Київської академічної театральної майстерні «Сузір'я», щедро оздобленій химерною ліпниною та рясною позолотою в естетиці барокко, з великою кількістю старовинних дверей, розташованих безпосередньо перед глядачами, ми уявили «Театр Нерухомості» в стилі Хічкока:

«Повільно, дуже повільно, надто повільно згасає світло. Цілковита темрява. Величезна пауза. Тиша.

Раптом у темряві лунає звук важкої краплини води, що впала у цинкове відро. Знову тиша.

Зненацька над головами глядачів прошелестів легкий вітерець. Вщух. Тривала тиша.

Раптом з-під землі пролунав короткий металевий скрегіт. Вщух. Величезна пауза.

Здалеку лунає важкий удар маятника годинника. Тривала тиша.

Нарешті на одній з центральних дверей з'являється маленький промінь світла, який в дитинстві ми називали «зайчиком». «Зайчик» нервово «мацає» двері, вивчаючи кожну зморшку рельєфу, і зупиняється на позолоченій рукоятці дверного замка. Завмер. Величезна пауза. «Зайчик» міцно «тримає» у своєму полі зору рукоятку дверей.

Раптом рукоятка з неприємним скреготом ледь-ледь ворухнулася. І завмерла. Над-велика пауза. І знов ледь ворухнулася рукоятка. І знов завмерла. І от вона робить повний поворот донизу і завмирає в положенні відкритого замка.

Про те, що у цей момент знов настане велика пауза, ви, друзі, мабуть здогадалися. Бо вже збуджені атмосферою цього експромту, а, отже, включені у творчий процес. Та от, після великої паузи нарешті сталося те, на що ми з вами з острахом сподівались – двері повільно, дуже повільно, надто повільно, ну, скажімо, із швидкістю 1 мм. за 1 сек., з ехидним скрипом відк... та ні, лише на 1 мм. за 1 сек..., 2 мм., 3 мм., 4., 5 ... Завмерли.

Тепер вже, шановні, можете самі робити будь-яку довжелезну паузу, бо публіка вже ваша! Інтригою ви її полонили, і тепер можете робити з нею все, що вам заманеться! Скажімо, повільно випускати актора... одного... другого... розгортати подієвий ряд, нагнітаючи інтригу, але суворо дотримуючись запропонованого гіпер-рапірного темпо-ритму. А втім, ключі від модуля «Театру Нерухомості» ми вам запропонували, я далі все залежатиме від міри вашого таланту» [12, с. 193-195].

За кілька років після народження цієї ідеї ми побачили її блискуче втілення на Міжнародному фестивалі «Балет XXI століття» у фрагменті вистави «Тристан та Ізольда», що виконувався прийомом гіпер-рапіду видатними танцівниками Марсія Гарде та Ізмаель Іво (режисер – Марсіо Ауреліо). Публіка була приголомшена, бо в балетному гіпер-рапіді вона майже фізично відчула випромінення стану кохання.

А чи давно ви, шановні, потрапляли під вплив випромінення традиційного класичного балету на кшталт «Лебединого озера», «Жизелі» чи «Дон Кіхота», де вже понад сто років (з часів хореографа М. Петіпа) артисти змагаються в кількості балетних фуєте, що є чи не найвищою ознакою мистецької вартості класичного хореографічного твору? І хоча назви тих балетів різні, однак пластична лексика в них одна. А завдяки прийому гіпер-рапіду у вищенаведеному хореографічному творі «Тристан та Ізольда» випромінювання акторів, помножене на філігранну виконавську техніку, досягло нечуваного для мистецтва балету рівня, що й забезпечило митцям шалений успіх, близький до потрясіння.

Однак, повернемося до акторів драматичного театру. Гіпер-рапід, або т. зв. «нерухомість», за умов виключної концентрації актора на внутрішніх психо-фізіологічних процесах та за умов досягнення стану фізичної свободи провокує у виконавця молекулярну зосередженість. При цьому в його організмі автоматично спрацьовує механізм «підзарядки», від чого енергетичні поля актора збуджуються, вмикається процес генерування енергії, випромінення якої транслює глядачеві невербальну інформацію, накопичену актором. Цей процес проживання ми називаємо «молекулярним». Саме на молекулярному рівні організм актора немов би перетворюється на єдину «гранд-молекулу», на генератора променів, за допомогою яких і транспортується у публіку весь спектр устремлень та відчуттів актора-ролі.

Саме за цим опроміненням, не усвідомлюючи того, люди йдуть до театру. Не за сюжетом, – вони, зазвичай, вже чули щось про Гамлета, Отелло, Ромео та Джульєтту. Їх цікавить не «що?», а «як?». І всмоктують вони оце «як?» кожною своєю молекулою. І це не метафора, а хімія. Адже загальновідомо, що на дві третини людина складається, вибачте, з H₂O. А вода, як вже неспростовно доведено, все чує, все бачить і навіть відчуває наш з вами настрій та реагує

на нього. Японські вчені примудрилися навіть зняти на фотоплівку її емоції (!). Виходить, що вода чудово сприймає невербальний спектр інформації, наймогутнішим компонентом якої і є випромінення енергій.

Згадаймо, як в дитинстві ми за допомогою лінзи концентрували розсіяне сонячне світло в один гострий світловий пучок, яким випалювали візерунки на дереві. Так ми добували вогонь шляхом концентрації енергії Сонця. І за аналогічним фізичним законом добувається вогонь актора. Його енергія, народжена гамой устремлінь та почуттів, сконцентрована в гострій енергетичний пучок (в «гранд-молекулу»), генерує випромінення, що запалює душі та серця десятків, сотень, тисяч охочих до солодкого енергетичного вогнища театроманів, любителів спалахувати та згоряти в пожежі пристрастей та емоцій.

Вищенаведене дає автору підстави запропонувати формулу акторської творчості. І виглядає вона, на нашу думку, так: *«Актор – це людина, яка володіє та управляє своєю нервовою системою для створення сценічного образу та випромінення його у простір глядача»* [11, с. 35].

Про вирішальну роль випромінення в театральному мистецтві ми переконалися в процесі проведення унікального експерименту – постановки в Київському театрі «Золоті ворота» моновистави за п'єсою М. Розовського «Чорний квадрат». Оскільки йшлося про людину, якого енергетика «Чорного квадрата» Малевича, як зазначалося в ремарці п'єси, *«на кшталт смерчу, схопила, скрутила, потягла та й сунула в якусь погань, в цю чорну імлу, в цю непроглядну темряву»*, то сценічне світло у виставі не передбачалося. Адже місце дії – чорна імла.

Афіша попереджала публіку: «Вистава йде в цілковитій темряві». Але це чомусь не лякало її, а навпаки – камерний зал на сто місць завжди був переповнений. Оскільки ми зважилися на неймовірний ризик, то перш, ніж вимкнути на цілу годину світло, нам довелося на прем'єрі вийти до публіки і підготувати її до перебування в незвичних для неї обставинах. І відразу ж виявилось, що це спілкування має стати неодмінним складовим елементом вистави, процесом дослідження феномену випромінювання.

Пригадуємо приблизну схему тих діалогів з публікою.

– *Дорогі глядачі, маю вас засмутити – виставу «Чорний квадрат», на яку ви прийшли, ми вам ... не зможемо показати.*

На обличчях глядачів – здивування та розчарування.

– Чи всі ви читали на афішах попередження про те, що вистава відбудуватиметься у цілковитій темряві?

– Так, читали.

– І це не жарт, – тільки-но я залишу сцену, світло дійсно буде відключене на цілу годину. Чи немає серед вас тих, хто боїться темряви, хто страждає на клаустрофобію?

– Ні.

– Якщо серед вас все ж є не впевнені в собі глядачі, то можете, поки не пізно, вийти із зали, і касир театру готовий повернути вам кошти за квиток.

Протягом кількох років прокату тієї вистави касир жодного разу не знадобився. Однак, продовжимо діалог:

– Друзі, якщо ви заздалегідь знали, що світла у виставі не буде, тобто, не буде головного козиря театру – видовища, то на що ж ви розраховуєте? Чого ви очікуєте від театру, який позбавив вас найголовнішого – видовищності?

Глядачі спантеличені. Такі питання їм ніколи в театрі не ставили. І вони змушені включати «сіру речовину». Спостерігати в такі миті за цим процесом – величезна насолода.

– То для чого ви сюди прийшли? Вистави все одно не побачите, – не вгамовувався режисер.

– Будемо чути, – видавлюють з себе найсміливіші.

– Тоді навіть для цього ходити в театр? Ми роздамо вам аудіодиски вистави, а ви у себе вдома, лежачи на дивані та посьорбуючи запашну каву, будете її слухати. Це ж значно комфортніше. Чи згодні на аудіодиск?

– Ні, ні, не згодні! – захвилювалися майже всі присутні.

– Чому ж? Хіба це не одне і те ж?

– Ні.

– Чому?

– Тому що тут живий актор!

– Але ж ви його не побачите!

– Так почуємо.

– На аудіодиску теж почуєте.

– Ні, нам потрібно чути його тут, в театрі.

– Чому саме в театрі? Чого, крім голосу, який ви можете почути дома з диску, ви чекаєте від актора в театрі, та ще й суцільній темряві?

І тут під пресом наших наполегливих запитань почалося найцікавіше, – можливо, вперше у своєму житті глядачі намагалися осягнути найголовнішу сутність театрального мистецтва. Виявляється, що видовищність не є, як вважалося раніше, найвагомим козирем театру. Незрівнянно сильнішою є його енергетика, його біополе, його живе випромінення, його живий струм, його Душа. (Як до речі, і в людині). Саме навколо визначення цих ознак і завершувався діалог між режисером і глядачем.

Чи не в цьому полягає секрет безсмертя театрального мистецтва?

Повернемося ж у «цілковиту темряву». З'ясувалося, що в театрі, абсолютно позбавленому компонентів видовищності, знадобилась нова акторська техніка, не розрахована на глядацьке око, але яка загострює всі органи почуттів актора та глядача, відкриваючи в них внутрішній зір та народжуючи кінострічку бачень. Виникає нова уявна реальність, що будучи в темряві максимально загостреною, є набагато зримішою, бо відчуттєва фантазія не має меж.

Отже, ми підійшли до порогу нової для нас акторської школи, позбавленої зовнішньої техніки, але цілком зосередженої на внутрішньому світі персонажа, на небаченому досі рівні інтимного проживання людського Духу. Така техніка має ознаки ювеліра, сапера, мікрохірурга та інших надточних професій. І виявилось, що цими капілярними мікрозасобами можна генерувати надпотужне енергетичне поле, характерне для згаданих вище професій. В «Чорному квадраті» енергетичне поле, згенероване актором, щедро опромінювало глядацький зал, перетворюючи його в духовну сауну. (Творці вистави отримали Дипломи Книги Рекордів України за найдовшу виставу у темряві. Лише організаційні та фінансові причини завадили виставі «Чорний квадрат» увійти в Книгу Рекордів Гіннеса).

Однак «молекулярний» метод стріляє не лише на полігоні театру «потрясіння». Він надзвичайно ефективний в будь-якому театрі. Сконцентрувавши енергетичні поля кожного виконавця вистави, режисер збирає їх в єдиний енергетичний джгут, і поєднавши з енергетикою сценографії, музики, пластики та інших суміжних мистецтв, запалює «вольтову дугу» між творцями та глядачами. На цьому спільному вогнищі емоцій глядачі стають рівноправними творцями взаємної насолоди.

Так народжується театр «потрясіння»... Або не народжується. Бо на тернистому шляху творчої вагітності на митців такого рівня чекає надто багато ускладнень, яких «ні в казці сказати, ні пером описати». В усякому разі, повною мірою запалити «вольтову дугу» нам пощастило лише чотирма-п'ятьма виставами за довге творче життя. Набутий досвід не лише підтвердив дієздатність концепції театру «потрясіння», але й нагородив нас можливістю багаторазово переживати диво, містичний акт прозріння, заради якого варто хворіти театром. Адже в режимі «вольтової дуги» і в тобі самому, і в твоїх співтворцях відкривається Надсвідомість. І тоді за нас говорить Небо. А це – невимовна насолода, помножена на потрясіння публіки.

Хіба не про це мріяв Станіславський?: *«...Природа виходить з-під опіки розуму, з-під влади умовності, забобонів, насилля та віддається власній надсвідомій ініціативі»* [12, с. 156].

Висновки

Театр «потрясіння», увінчуючи триступеневу піраміду: удавання-переживання-потрясіння, є енергетичною вершиною театрального мистецтва.

Шлях до мистецтва театру «потрясіння» пролягає через:

- 1) герметичний модуль драматургії;
- 2) мускулатуру подій вистави;
- 3) сценографічну режисуру;
- 4) техніку психологічного театру;
- 5) театральну метафорику;
- 6) енергетичне поле випромінення вистави.

Наведені режисерські компоненти є найефективнішими засобами впливу на глядача, а, отже, прокладають шлях до народження вистав найвищого духовно-естетичного та енергетичного рівня.

Література:

1. Станіславський К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1959. Т. 6. 466 с.
2. Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.
3. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 320 с.

4. Лесь Курбас: Спогади сучасників /за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. 360 с.
5. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. Москва : Наука, 1969. 528 с.
6. Любимов Ю. П. Алгебра гармонии. *Аврора*. 1974. № 10.
7. Пастернак Б. Л. Замечания к переводам из Шекспира : Избранное в 2 т. Москва : Художественная литература, 1985. Т. 2. 559 с.
8. Пацунов В. П. Театральна вертикаль : Крок до образу. Київ : КНУКіМ, 2003. 120 с.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1954. Т. 2. 424 с.
10. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1957. Т. 4. 551 с.
11. Пацунов В. П. Станиславский в XXI в.: Культ? Миф? Или Реальность? Киев : Макрос, 2011. 216 с.
12. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1958. Т. 5. 686 с.