

## АЛГОРИТМ НАРОДЖЕННЯ МЕТАФОРИ

*Автор детально висвітлює процес творення театральних метафор, алгоритм народження сценічного образу, посилаючись на власний багаторічний режисерський досвід.*

*Стаття розрахована на дослідників театрального мистецтва, викладачів та студентів творчих вузів, теоретиків і практиків театру, широке коло шанувальників сцени.*

**Ключові слова:** метафора, театральна вертикаль, сценографія.

*Автор детально воспроизводит процесс создания театральных метафор, алгоритм рождения сценического образа, ссылаясь на собственный многолетний режиссерский опыт.*

*Статья рассчитана на исследователей театрального искусства, преподавателей и студентов творческих вузов, теоретиков и практиков театра, широкий круг почитателей сцены.*

**Ключевые слова:** метафора, театральная вертикаль, сценография.

*Author reproduces in details the process of creating a theatrical metaphor, the algorithm of birth of a scenic image. The author is referring to his numerous years of experience of his on directing practice.*

*This article is intended to the theatrical art teachers and researchers and art students, theater theoreticians and practitioners, a wide range of scenes fans.*

**Keywords:** metaphor, theatrical vertical, scenography.

«Мистецтво має таке ж відношення до життя, як вино до винограду».

Ф. Грільпарцер

*Метафора є перлиною мистецтва, Вибухом пізнання, проникненням у Суть явища, трансплантацією в Дух людини. Саме тому вона здійснює мистецький твір у філософсько-естетичну вертикаль, на вершину театральної піраміди.*

Молодому поколінню режисури конче необхідно вивчати досвід своїх попередників з корти режисерів образного, метафоричного віроповідання — М. Рейнхардта, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, О. Курбаса, П. Брука, П. Штайна, Є. Грозовського, Ю. Любимова, Р. Стуруа, Е. Някрошюса, Р. Віктюка, А. Жолдака тощо. Однак численна театральна література, тлумачачи їх образну лексику, не торкається найпотаємнішого — творчої лабораторії цих митців, способів, шляхів та методів народження їх мистецьких винаходів, алгоритму народження метафор. Самі ж режисери з різних причин рідко дарують нам свої творчі секрети.

Саме тому я змушений у цій статті покласти-ся на власний режисерський досвід, оскільки со-

рок років свого творчого життя присвятив вивченню метафоричного феномену сцени та створенню театру виключно метафоричної естетики.

Отже, як народжувалась метафорична лексика героїчної поеми «Кров та попіл» Ю. Марцинкявічуса на сцені Київського театру «Золоті ворота»?

Попередивши мене, що перша постановка в Академічному театрі Литви зазнала поразки, автор поеми Ю. Марцинкявічус висловив подив йому впертому бажанню «пролити *кров* і посипати голову *попелом*» на київській сцені. Причина провалу поеми в Литві для мене була очевидною — у 80-ті роки всі академічні сцени радянського простору лежали на *горизонталі*. Приємні винятки, що лише підтверджували правило, борозни не псували. А побутовим ключем відчиняти поетичний текст — безумство.

У Києві вистава «Кров та попіл» стала творчим маніфестом метафоричного театру.

Висвітлю лише одну з її метафор.

Друга світова війна. За зв'язок селянина з партизанами гестапівці живцем спалюють усіх жителів села.

Сценографія вистави — підняті у повітря вибуховою хвилею жмути попелу та обвуглені залишки сільського побуту: колодязне відро на ланцюгу, коромисло, колесо воза, церковний хрест, свічники та ін.

Звершилося злодіяння, згасло вогнище, стихли стогони, жмути попелу повільно і мляво спадають на тліючий жар... Подальше народилося з поезії автора.

У Марцинкявічуса:

*«О, Неман! Воды пресные свои  
Ты в ненависть святую переплавь,  
Когда они придут к твоим пределам,  
Свой крест и меч на берег положив,  
Опустятся устало на колени,  
Чтоб кровью перепачканные руки  
В реке ополоснуть.  
Вскипит волна,  
Из ненависти слитая.  
По локоть*

*Сожги им руки ненавистью этой, —  
Чтоб не смогли держать они отныне  
Крест — в левой. В правой — меч».*

На сцені в промені світла — німецький офіцер, який керував стратою. В мертвій тиші, що запала після трагедії, він простягає перекручені судомою кисті своїх рук (певне, наслідок суворого окопного життя). Пальці тремтять від болю. Їм, звісно, допоміг би холодний компрес. Офіцер повільно занурює палаючі кисті у колодязне відро з крижаною водою. І враз обличчя його спотворюється жахом — вода у відрі закипає! Вона буквально клекоче! Реальним клекоком! Реальним паром!

Фашист миттю висмикує руки з окропу і, вражений тим, що сталося, задкує, неспроможний відірвати погляду від оскаженілої води. У нічній темряві ще довго клекокатиме гнівне виверження водяної стихії.

Так літературна метафора, яка начебто не має нічого спільного з лексикою театру, перетворилася на метафору пластичну.

Чому «маленькі трагедії» ніколи не мали сценічної історії? Чому після кількох прем'єр вони зникали зі сцени? Насамперед тому, що (нехай вибачать мене пушкінознавці) вони не є п'єсами в класичному, аристотелевському розумінні цього поняття. Геніальний поет, не претендуючи на лаври драматурга, скромно назвав їх лише «досвідом драматичних вивчень». А, об'єднані в одну виставу (вони ж «маленькі»), ці *досвіди*, немов Лебідь, Рак і Щука, розривають віз на шматки. І от уже майже два століття летять колеса врізнобіч, безцеремонно розчавлюючи на своєму шляху безумців,

які наважуються випробувати на собі підступний характер далеко не маленьких трагедій.

Тому вони вимагають до себе особливого ставлення. По-перше, з метою «безпеки руху» розправлятися з «маленькими трагедіями» я б радив поодиноці. А по-друге, — пушкінським ключем. І закодований він саме у *досвіді драматичних вивчень*. *Досвід <...> вивчень* — це ж знак ескіза, пошуку, проби, визнання автором незавершеності твору, рухомості його структури. Завершити ж цей *досвід* покликаний театр. І неодноразово. А втім, не завершити, а завершувати. Століттями. Бо не вичерпати Пушкіна.

Київський культурний центр «Український Дім». Широкі мармурові східці урочистих сходів. У холодному мавзолейному мармурі тривожним мерехтінням віддзеркалюються свічки бронзових канделябрів. Чорно-білий ритм східців графічно відтворює ритм клавіатури: *Сходи–Рояль*.

Танцюючи просто на Роялі, «гуляка праздний» Моцарт на очах у трудоголіка Сальєрі «лівою ногою» викрешуватиме ноти безсмертного Requie. Осліплений генієм, Сальєрі не зможе творити. На самоті він молитиме Моцарта піти зі шляху, а дозрівши до вбивчого рішення, — здиратиме з «болвана» (приспосовування для перук у формі черепа) моцартівську французьку перуку, немов скальпуючи його голову.

*«Нет! Не могу противиться я доле*

*Судьбе моей: я избран, чтоб его остано-  
вить,...*

*<...> Так улетай же! Чем скорей, тем лучше».* (Скальп знято!)

Коли сонце згасне і отруєний Моцарт піде по клавіатурі вгору, перед Сальєрі, нарешті, відкривається шлях до Рояля. Він люто накинеться на клавіатуру, намагаючись повторити генія, однак замість музики — німота! Він оскаженіло вбиватиме ноги-цвяхи в клавіші-мармур, але марно! Жодної ноти!

І раптом розум Сальєрі вражає усвідомлення повної творчої імпотенції. Від потрясіння безглуздістю вчиненого злочину розум полишає Сальєрі. Божевільний чіпляє на себе чорні окуляри і лахміття сліпого музиканта, що його маскарадно зображав Моцарт, і вмить перетворюється в столітнього сліпця. Безцільно плетучись і постукуючи смичком по підлозі, він наражається на «скальповану» голову Моцарта, піднімає її, ніжно притискає до щоків і, юродиво хихикаючи, хрипить у небеса:

*«Ужель он прав,*

*И я не гений? Гений и злодейство —  
Две вещи несовместные. Неправда:*

*А Бонаротти? Или это сказка  
Тупой бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана?»*

Раптом з мертвої тиші вибухнула *Lacrimosa*. Сліпець шанобливо знімає капелюха перед чарівними звуками. Але його душить сміх. Він повзе до клавіатури. Наростає *Requie*, дужчає дикий регіт. Сліпець дереться по клавіатурі вгору, все вище й вище, туди, за Моцартом. І з кожним кроком за його спиною чорні клавіші Рояля *плавляться*, немов годинники Сальвадора Далі, утворюючи чорні хвости, що тягнуться услід Сальєрі. *Staccato* реготу безумця на *fortissimo Requie* Моцарта. Сальєрі зникає за обрієм. Залишилися сміх, *Lacrimosa* і нескінченне чорне багатохвістя, що повільно повзе, звільняючи білий мармур клавіатури від чорного лиходійства.

Вистава пройшла 105 разів. Лише безлузда загибель блискучого актора Старикова–Сальєрі перервала її щасливу долю.

Вирвати з монолітного тіла «Убивці» окрему метафору для наочної ілюстрації — справа майже безнадійна. І все ж ризикну це зробити, спонукуваний надією, що, навіть ампутована, вона все одно сповістить про себе корисну інформацію з приводу досліджуваної теми.

А почати слід з того, що вся історія зародження, визрівання та скоєння злочину, як і подальше каяття Раскольников, розігрується зграєю обдертих і голодних злидарів та навіжених. Хіба не злидні в усі часи були і будуть найсприятливішим ґрунтом для зрощування злочину? «*Війна є породженням злиднів та марнославства*» [3, 97].

Ця апокаліптична фантазмагорія відбувається на паперті на тлі богослужіння. Головним сценографічним контрапунктом є труноподібна шухляда, з якої виростатиме *лялька* лихварки.

До цієї ляльки Раскольников, оточений юрбою навіжених, з піднесеними над головами сокирами, боязко підкрадатиметься, та, подолавши зрештою страх, під багатоголосе «Хрррясь!» зриватиме голову з її плечей. Проте цілковитого відриву голови від тулуба не станеться. Залишиться червона артерія між ними. Раскольников спробує видерти її, та марно. Вона, немов реквізит фокусника, ще довго тягтиметься з тіла старої.

Відчувши небезпеку, убивця спробує втекти, не випускаючи з рук голови жертви. Однак артерія нескінченна. Метушлива спроба позбутися її заплутує Раскольника в червоному павутинні, яке спеленало все його тіло. Нарешті, зачепившись в утробі старої, артерія витяглась в струну. Цікавість долає Раскольника. Обережно пере-

бираючи руками по струні, він підкрадається до торса старої і, як завзятий рибалка, смикає волосінь-струну. Однак вона не піддається. Врешті-решт нерви його не витримують — Раскольников щосили смикає уперту волосінь, і з черева колишньої ростовщиці вилітає крихітний *гаманець*. Невдалий рибалка дивиться на жалюгідний улов, що знушально погойдується на кінці червоного шнура. І віднині й назавжди тіло Раскольникова буде облутане червоним павутинням.

Але все це буде потім. А щоб визріти до криавого бунту, бідний студент мав пройти всі кола земного пекла, досхочу настраждатись безпросвітними злиднями, уразитися несправедливістю світоустрою і, нарешті, покохати Сонечку та вистраждати її трагічне сходження на панель. Безперечно, саме цій події судитиметься стати в ряд головних подій-катализаторів, що сформують Раскольникова-вбивцю. Саме цій події відведена у виставі роль шоку, роль потрясіння Раскольника. Він разом з жебраками начебто присутній при Сониній «роботі». Адже в цьому театрі злиднів усі підіграють один одному.

Шановний читач, затятий захисник класики від режисерського варварства, отримав вагомий підстави обуритися: мовляв, у Достоєвського гріхопадіння Сонечки залишається за кадром. У кадри — лише повернення її з панелі. Яке цинічне паплюження класики!

Доречно буде пояснити віртуальному опонентові, що формат роману дає письменнику неосяжні можливості для поступового вирощування на благодатному, ураженому ґрунті Раскольника злості зерно. Формат же вистави спонукає до гострішої інтенсивності розвитку героя. Тут вимагаються шоківі дози вражаючої свідомості ін'єкції. В нашому випадку після трьох-чотирьох емоційних струсів убивця повинен «дозріти». Літературний опік свідомості слід перетворити на пластичний, зоровий. Адже очевидець сприймає події набагато гостріше, ніж читач.

Акцентую на цьому увагу лише тому, що не забута ще давня бурхлива дискусія в засобах масової інформації про ставлення театрів до класичної спадщини, головним пафосом якої був істеричний вереск: «Руки геть від класики!» Скільки списів зламано, скільки доль покалічено, скільки дисертацій на кістках режисерів захищено, а все в пісок. Тому що Його Величність Життя неспростовно довело, що живим є лише той театр, котрий займається не обслуговуванням літератури, а синтезом всіх наявних видів мистецтв, у тому числі й мистецтва письменника. Це чудово розу-

мів і сам Достоевський, який, немов передбачаючи можливість такої дискусії, в листі до княгині Оболенської писав:

*«Є якась тасмниця мистецтва, згідно з якою епічна форма ніколи не знайде собі відповідності в драматичній. Я навіть вірю, що для різних форм мистецтва існують і відповідні їм ряди поетичних думок, так що одна думка не може ніколи бути виражена в іншій, не відповідній їй формі.*

*Інша справа, якщо Ви якомога більше переробите та зміните роман, зберігши від нього лише один якийсь епізод, для переробки в драму, або, взявши початкову думку, зовсім зміните сюжет...» [2, 225].*

Навіть один з ідеологів МХАТу В. І. Немирович-Данченко, який поклав життя на створення драматургії для головного театру Росії, зробив визнання, яке згадувати не годилося б. І все ж згадаємо: *«...кажуть, що театр має “слухати автора” <...> А між тим це може стосуватися лише такого театру, що задовольняється роллю виконавця, передавача та слуги автора. Театр, що хоче бути творцем, що хоче витворити твір крізь себе, той не буде “слухатися”» [4, 107].*

Отже, отримавши індульгенцію від незаперечних авторитетів, відправимося разом із Сонечкою на панель.

А втім, щоб оцінити її крок, згадаймо, в якій Росії вона жила. В Росії часів Достоевського грішна жінка терпіла неймовірні фізичні та моральні тортури. За одним з ранніх оповідань Горького, за вчинення плотського гріха дівчину раздягали догола, мазали тіло дьогтем, обсіпали пір'ям і, прив'язавши до воза, батоном сікли оголене тіло, волочачи грішницю вулицею під улюлюкання, виття, свист і сміх дикої юрби.

Я не знаю у світовій літературі більш тендітного, незахищеного, ніжного, шляхетного створіння, ніж Соня Мармеладова. Як же цьому янголу во плоті перестрибнути безодню, що пролягає між честю та безчестям? Як переступити катастрофічну межу, сама лише гадка про яку спроможна позбавити розуму?

Отже, спонукувана щоденним голодним плачем молодших сестричок, Соня зійшла на свою Голгофу.

П'ятачок панелі — все та ж труноподібна шухляда, що відриває Соню від землі, роблячи її ганебно відкритою з усіх боків і, звісно ж, знизу, відкіля вона обстрілюється цікавими поглядами п'яниць і бомжів. Ось вони починають обертати шухляду навколо осі — і Соня з безглуздим бантом на голові та дірявою парасолькою над головою

пливе, відкрита всьому світові. Це коло ганьби триває нестерпно довго. Нарешті в коло входить гладкий літній пан зі спотвореним стовбуром дерева з безліччю наростів-бородавок. Простягнувши перед собою цей глум природи, пан заарканує гаком-наконечником Сонину осину талію та повільно притягує її до себе.

Смакуючи кожну мить сластолюбного процесу, пан повільно здирає з бідолашної клапті одягу. Змонтована липучками з багатьох частинок, тканина рветься з таким звуком, що створюється враження здирання людської шкіри. Все відбувається під хоріві стогони-хвилі (музика Е. Артемьєва).

Ці тортури продовжувалися б нескінченно, якби Сонечка не втратила свідомості. Натішившись беззахисним тілом, спітнілий пан дістає з кишені сюртука жменьку розмінної монети. Катерина Іванівна враз підставляє глиняний глечик під мідяки. Падають вони теж довго. Поодинці. Від їхнього дзенькоту здригається розіп'яте на труні дівоче тіло.

Цей епізод без жодного слова триває близько восьми хвилин. А це близько 500 секунд. 500 здригань серця Раскольникового, кожне з яких невблаганно наближає його до фатальної межі.

*Горизонтальна*, з тенденцією до *діагоналі*, але надзвичайно витончена п'єса. Чудовий привід для *вертикальної* вистави. По-перше, тому, що вона про кохання. А кохання — це, як правило, вертикаль. А по-друге, у цій п'єсі кохання просвічене променями чарівного античного міфу про Орфея та Еврідіку. Отже, міф про кохання надав можливість *завертикалити* три чверті *горизонталі*.

А як же зіграти на сцені кохання? І чи можливо взагалі його зіграти? Питання — одне з вічних.

Ще в юні студентські літа педагог Влад. Неллі спантеличив нас одкровенням: *кохання на сцені зіграти неможливо*. Тоді ж ми дізналися, що при перекладі на мову сценічної дії почуття кохання трансформується в технологічний процес підвищеної уваги до обожнюваного об'єкта. Підтвердження цій технологічній «відмичці» знаходимо і у К. Станіславського: *«Треба знайти дійове вираження любові, а воно полягає, перш за все, у бажанні зробити приємне коханій людині. Треба уважно стежити за кожним словом, за кожним жестом коханої та виконувати навіть ледь помітні, незначні її бажання» [5, 162].*

Таким чином, з технологією сценічного кохання на побутовому рівні все зрозуміло. А на рівні образному? Де шукати відповідь? В нашому випадку — у міфі про Орфея та Еврідіку.

Ким є Орфей у Жана Ануя? Бродячим музикантом, який заробляє на життя грою на скрипці. Евридіка — актриса провінційного театру. Зустрілись — покохали. Це побутовий рівень. Зовсім інша річ в античній міфології. Орфей є винахідником чудодійної музики та поезії. Його талант примушував каміння розступатися, хаші схилитись, диких звірів підкорятися.

Тому пальці мого Орфея мають творити диво і з Евридікою: від їх дотику до її волосся, до її чутливого тіла все єство дівчини перетворюється на музичний інструмент — то на сумну віолончель, то на триумфуючу скрипку, то на ніжну арфу.

Еврика! Евридіка в руках Орфея — сама Музика. Знайдено єдино можливий ключ, що відкриває мистецьку, образну мову спілкування, пластичну природу єднання саме цих героїв. Єднання Музикою. Глядачі захоплено сприймають їхню Музику Кохання. І не виникає жодних сумнівів у глибині та щирості почуттів героїв. А знадобилася для цього не побутова, а лише поетична логіка.

Один театрал, схвилюваний «Евридікою», в захваті вигукнув: *«Подібне потрясіння востаннє я зазнавав на концерті великого Давида Ойстраха!»* Не хотілося того вечора йому заперечувати. Хоча іншим разом я поділився б з ним глибоким відчаєм від того, що не вдалося *завертикалити* всього Ануя.

Хоча О. Блок децю заспокоює: *«У будь-якому творі мистецтва (навіть у маленькому вірші) — більше немистецтва, ніж мистецтва»*. А далі ще обнадійливіше: *«Мистецтво — радій <...>*

*воно здатне радіоактивністю опромінити все найтяжче, найгрубіше, найнатуральніше: зміст, тенденцію, почуття, побут»* [1, 213–214].

То, можливо, лише кількох розсипаних у виставі радіоактивних перлин вистачить для опромінення решти грубого матеріалу? Питання, питання, питання...

На превеликий жаль, дедалі менше залишається п'єс, яким відчинилися б «Золоті ворота». Тому на черзі диво світової драматургії — «Фауст» Гете. Протягом двох століть лише найвідчайдушніші режисери наважувалися розкусити цей твердий горішок.

Чи не сама доля великодушно відчиняє переді мною «Золоті ворота» до «Фауста»? А може, не переді мною? Тоді перед ким?

На ринг, колеги! До бою! Влаштуймо ристалище! Започаткуймо перлинне намисто ХХІ століття!

#### Джерела та література

1. Блок А. Записные книжки 1901–1920 ; [сост., подг. текста, общ. ред. В. Н. Орлов] / Александр Блок. — М. : ИХЛ, 1965. — 664 с.

2. Немирович-Данченко В. Театральное наследие / В. Немирович-Данченко. — Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма ; [сост., ред., примеч. В. Я. Виленкин] — М. : Искусство, 1952. — 442 с.

3. Достоевский Ф. Собр. соч. : в 30 т. / Ф. Достоевский. — Т. 29., кн. 1. Письма. 1809–1874 ; [подгот. текста, примеч. А. В. Архиповой]. — Л. : Наука, 1986. — 374 с.

4. Дрейдер И. Кредо великого зодчего / И. Дрейдер // Новый мир. — 1972. — № 2.

5. Станиславский К. Из записных книжек / К. Станиславский // Театр. — 1962. — №12.