

Наталя ЄРМАКОВА

МОНОЛОГ ПРО ДІЯЛОГ

Кая Брюль та Том Єнсен у виставі "Войцек", режисер Роберт Уїлсон, Театр Бетти Нансен (Данія), світлина The Ocular One.

У жовтні 2001 р. відомий польський режисер, засновник одного з найкращих європейських фестивалів "Контакт" у Торуні (Польща) – Крістіна Мейснер здійснила новий проект. Він отримав назву "Діялог", чим одразу за-свідчив свою формальну і змістову сутність. Так само, як і "Контакт", "Діялог" од початку вирізнявся сильним програмним акцентом. З моменту заснування "Контакт" шукав і знаходив ґрунт духовного єднання й порозуміння народів, що надто довго роз'єднували їх численні "стіни" та "завіси", які "Контакт" рішуче намагався руйнувати.

Для України Торунь став містом, у якому відбулися перші європейські театральні дебюти тоді ще зовсім молодих, проте найбільш перспективних режисерів: Валерія Більченка, Олега Ліпцина, Володимира Кучинського,





Агілли Виднянського. Це теж було програмним вчинком організаторів Контакт – знайомити західноєвропейську публіку із ще не зовсім зрілим, проте свіжим і незаангажованим мистецтвом. Крістіна Мейснер регулярно запрошувала й інших наших режисерів, щоби вони могли зустрітися з новим європейським театральним світом, спробували знайти в нім своє власне місце. (До речі, саме на цьому фестивалі я отримала пропозицію присвятити Україні спеціальний номер журналу “Театр”, що й було здійснено в лютому 1993 р. Сподіваюся, що ці майже десять статей теж сприяли просуванню української театральної культури на Захід). Прагнучи максимального зближення, Крістіна Мейснер врешті й сама відвідала наш фестиваль “Херсонеські ігри” – о тій порі найдемократичніший український театральний фестиваль. Вона підтримувала майбутнє української сцени, можливо, більше з моральних, аніж естетичних позицій.

Нічого не декларуючи, “Контакт” практично простягнув руку допомоги новому поколінню України. Чи не тому керівника польського фестивалю мало засмучувала неконкурентність українських вистав? Чи не тому Крістіна Мейснер здатна була “пробачити” деякі наші невдачі й навіть провали і, переступивши через власні розчарування, продовжувати рухатися нам назустріч?

Уже декілька десятиліть абсолютно очевидно, що Крістіну Мейснер приваблює не лише окремий факт театральної практики – спектакль, а й такою ж мірою і процес примхливого, почасти хаотичного театрального життя, у якому вона є винятковоактивним і зацікавленим учасником. Поза сумнівом, спосіб служіння мистецтву, що вона його для себе обрала, передбачає ще універсальніші програмні завдання, аніж просто практику успішного режисера і вдалого театрального менеджера. Це спонукає її, крім усього, послідовно оновлювати географію країн-учасниць, культивувати різноманітні інтелектуальні контакти. Дуже цікавим атрибутом торунського фестивалю стали регулярні зустрічі із творцями вистав, диспути, обговорення, які засвідчили значний резерв взаємовпливів, спільне бажання “видобувати” “матерію” взаєморозуміння. Ця частина “Контакту” в усіх сенсах була своєрідною формою діалогу, причому такого діалогу, який не лише пропонує різні погляди, а й розсуває межі спільних досягнень, художніх зрушень.

Концепція діалогу як винятково ефективного засобу з’ясування різних позицій, кристалізації взаємоважливих проблем, концентрації зусиль на розв’язанні принципових проблем творчості і ширше – життя – ця форма, вочевидь, і підштовхнула Крістіну Мейснер до створення нового проєкту, заснування нового фестивалю.

На світлинах:

угорі – сцена з вистави “Чайка” А. Чехова, режисер Стефан Пухер, Шаушпільгауз (Гамбург, Німеччина), світлина В. Бергмана;

внизу – сцена з вистави “Викреслювання” Т. Бернгардта, режисер Крістіан Люпа, Театр Драматичний (Варшава, Польща).

Подібно до “Контакту”, народжений у Вроцлаві “Діалог” має серйозну культурну, соціальну і навіть політичну мотивацію, хоча тут відсутні найменші ознаки спекулятивності і запопадливості. Обидва фестивалі дистанційовані від примітивного політичного практицизму. Проско Крістіна Мейснер відмовляється вважати театр периферією соціальної дійсності й не погоджується з обмеженням його ролі в житті суспільства. Звертаючись до такої актуальної теми, як Схід-Захід, вона чітко й відверто декларує у програмній заяві з приводу започаткування “Діалогу”: “Ми дедалі частіше спостерігаємо брак взаємної зацікавленості. Усе дужче відчуваємо виникнення нових бар’єрів – не лише через економічні й цивілізаційні відмінності. І, не зважаючи на офіційну політику, що прагне до об’єднання Європи, ми неофіційно й поволі повертаємося один до одного спиною. Виявляється, що взаємопізнання і взаєморозуміння досягається з великим зусиллям і вимагає зміни звичних смаків, відмови від стереотипів мислення й світобачення. А чи можливе таке в принципі? Спробою дати відповідь на такий стан речей і є наш фестиваль, фестиваль пошуку відповідей на питання, що нас хвилюють. Цьому мусить прислужитися й програма фестивалю, який передовсім покликаний стати конфронтацією найцікавіших подій польського театру із найцікавішими явищами театру європейського; а поза тим – це зустрічі й бесіди з усіма творцями вистав, а також міжнародна дискусія про ситуацію сучасного театру”.

Концепцією діалогу були позначені всі складові фестивалю: репертуар, обговорення вистав, міжнародна дискусія, культурна програма. Вона відчутна і в самій композиції показу: сім вистав польських і сім – режисерів інших країн. Польщу репрезентували метри: Крістіян Люпа і Єжи Гжегожевський, а також п’ять постановників середнього і молодшого покоління: Петро Тепляк, Гжегож Яжина, Павло Міськевич, Кшиштоф Варліковський, Павло Шкотак. Протилежний бік представляли зірки світового театру – Роберт Уїлсон, Крістоф Марталер молода генерація режисери Стефан Пухер (Німеччина), Абделазіза Сіррокха (Бельгія), Оскарас Коршуновас (Литва), Левана Цуладзе (Грузія), Олександр Кладько (Росія). Якщо відхилили по-своєму цікаві, але художньо ще не довершені грузинську і російську вистави, то загальна диспозиція “непольських” спектаклів засвідчила чільне й виняткове місце вистав саме зірок. Блискучі, довершені “Войцек” у данському театрі Бетти Нансен Роберта Уїлсона і “Спеціалісти” в цюріхському “Шаушпільгаузі” Кристофа Марталера виявляють, кожен по-своєму, ідею театру вищої майстерності й особливої форми “діалогу”. У Роберта Уїлсона наголошено на принципі служіння Красі як найвищій цінності буття, здатної “переосмислити” навіть трагедійний образ світу. Від епізоду до епізоду бачиш у “Войцеку”, як з кожною хвилиною сценічної дії все чіткіше окреслюється прагнення режисера знайти гармонію естетичного із етичним і як це балансування висвітлює висхідний момент його “діалогу” зі світом. У трагіфарсі, гого-опері “Спеціалісти” світ “згортається” до фатально й парадоксально обмеженого й ізольованого простору, що в ньому людство “доживає свій

вік”, без упину повторюючи одні й ті ж помилки. Тут естетичне ніби етизується і в такий спосіб осмислюється. Байдужий до всілякої проповіді й моралізаторства, швейцарський режисер культивує віртуозну форму й театральну гру як найкращий засіб (через творче осягання й відсторонення) “викрити” потаємні механізми нашого буття. Його “діалог” зі світом має безліч обертонів, серед яких домінують інтонації іронії й сарказму.

Попри всі відмінності, мистецтво кожного із метрів аж ніяк не локалізується довкола національних, соціальних чи інших обмежень. Їхні “діалоги” звернені до кожного, що й означає – до всіх.

Цікаво визначив об’єкт свого “діалогу” постановник “Чайки” Стефан Пухер. У його виставі абсолютно розкута, грандіозно оснащена технічно, за всіма зовнішніми ознаками

Магдалена Целецька та Анжеей Хира у виставі “Вшанування”, режисер Гжегож Яжина, театр “Розмаїтосці” (Варшава, Польща), світлина Стефана Околовіча.



щаслива сучасна людина виявляється жакливо самотньою й кричущо спустошеною. Ці переконливо “нинішні” персонажі ніби “стикаються” із самотніми й спустошеними героями Чехова так, як могли б “стикатися” та й теперішня цивілізація. (Але хіба в автора стикаються не “цивілізації?”). І це зіткнення резонує в гамбурзькому “Шаушпільгаузі” несподіваними, а почасти агресивними мистецькими прийомами, відбиваючи зухвалий за формою, але романтичний за пафосом погляд молодого режисера на світ. Стефан Пухер є ніби нинішнім двійником Кості Треплева, а його вистава, зовсім як у Чехова, відбиває старий як світ конфлікт культур, позицій, цивілізацій. У цьому й полягає сенс “діялогу” Стефана Пухера.

Дещо прагматичніше й спрощено зіставив різні культури Абделазіз Саррох у своєму “театрі брейкдансу” “Хаш Хаш Хаш”. Вистава цього гурту з Гента – пластикна оповідь про життя афро-азіатських емігрантів у Західній Європі. Мовою цієї молоді якраз і є брейкданс. “Діялог” культур у цій виставі надто самодостатній і самоочевидний, він вичерпується набагато раніше, аніж закінчується сценічна дія. Схожі відчуття полишає по собі спектакль литовського режисера Оскараса Коршуноваса “Майстер і Маргарита”. “Скорегувавши” до мінімуму тему кохання і вивільнивши практично весь сценічний “простір” для теми зла, постановник перетворив “діялог” з Булгаковим на суперечку з ним. Вигадливо створена форія вистави безсила була подолати спрощення, яке тут радше є не фатальним, а спровокованим, і віддзеркалює позицію режисера.

У польській частині фестивальної програми особливо значущими видалися три вистави – Крістіяна Люпи й двох його учнів – Гжегожа Яжини й Кшиштофа Варліковського. Решта робіт, як на мене, продемонстрували високий професіоналізм, але не надто й значну “культуру діалогу”. Меншою мірою це твердження стосується Петра Тепляка, чия вистава, можливо, була не досить енергетичною. Схоже, її гальмувала надмірна стриманість і “поштивість” постановника. Хоча припускаю, що сама я не була здатна оцінити цю роботу належним чином.

Зовсім іншим було враження від двочастинної епопеї Крістіяна Люпи “Викреслювання” у варшавському Драматичному театрі. Звичайно, тут самоочевидним є діалог постановника із автором – Бернгардтом, до творчості якого режисер звертається повсякчас. Але ця вистава – ще й зразок іншого “діалогу”, про який слід говорити ґрунтовно й окремо. Адже видатний режисер у “Викреслюванні” продовжує “синтезувати” нову “матерію” театру, що уможлиблює найрадикальніші спроби зануритись у гранично глибокі шари внутрішнього світу людини. (У моїм глядацьким досвіді так “далеко” взагалі ще ніхто не заглядав). Сміливість і сила цього руху абсолютно підкорюють. Світ зовнішній і внутрішній створюють на сцені винятково багаторівневу, але безмежно цілісну й єдину картину. Творчість польського режисера, на мій погляд, якнайкраще чином свідчить про режисуру як про особливу форму “романного мислення”, яке інспірує й утворює режисерську культуру в цілому, народжує передумови для розвитку театру як такого. Здатність у такий спосіб розсувати межі театру

свідчить не так про вдосконалення прийомів, як про корекцію самої природи режисерської творчості, її мотивації. Свобода, здобута в цьому русі, дозволяє і навіть спонукає звертатися до фундаментальних проблем буття. І Крістіян Люпа саме так і чинить, що висуває його в ранг найкращих режисерів сучасної доби, робить його “діялог” визначальним для режисерської культури в цілому. Обидва його учні успадкували саме цю здатність свого вчителя.

У “Вшануванні” Гжегожа Яжини (варшавський театр “Розмаїтосці”) сценічна дія майстерно імітує кінооповідь, яка “вибухає” сплеском цілком театральних емоцій, що видаються по-театральному опуклою імпровізацією з імппульсивними реакціями. Гжегож Яжина безжално змушує публіку впритул спостерігати зворотній бік життя. Він ігнорує традиційний для театру спосіб сприйняття, “удаючи”, ніби всі сценічні події, попри їхню шокуючу сутність, “нівелює” бездушний кіноекран і вони можуть бути відстороненими як кінозображення. Такий “замах” на генетичні властивості театру як певного типу відтворення і сприйняття – теж є спробою переосмислити природу театру як виду мистецтва. У “Вакханках” Кшиштофа Варліковського, які з не меншою сміливістю поставлено в тому ж таки театрі, у формах, які видаються то вишуканими, то огидно брутальними, перед очима глядачів відбувається народження міфу, а можливо, й добре організована його канонізація. Її об’єкт – жалогодна потвора, яка майже незбагненним чином підноситься над світом, зреалізовуючи чи то власний безмежний потенціал тиранічного, егоїстичного зла, чи то прислугуючись нашому незнищенному прагненню сотворювати собі із будь-чого кумирів. Спектакль молодого режисера – теж “замах” на зривання шат із потаємних і темних прагнень, які криються у глибинах нашого “я”.

Ці три вистави, як і більша частина польських спектаклів, виявили хоча й не задекларовані, проте цілком відчутні намагання не так протиставити себе світу, як зіставити себе з ним. Саме зіставити, а не протиставити. Йдеться про тип світосприйняття, коли будь-який діалог стає плідним, якщо він спрямований на збагачення, а не обскурантське звуження картини світу. Вроцлавська фестивальна програма саме це й засвідчила.

Міжнародна дискусія виявила щось цілком протилежне. Діячі Заходу не дуже вже переймалися нашими проблемами. Можливо, ця ситуація віддзеркалювала реальний стан речей. Однак його важко оцінити як продуктивний. І це потребує змін, звичайно, якщо ми не хочемо повернутися до стану ізоляції й недоброзичливості.

Мабуть, нова спроба Крістіни Мейснер справді зачепила сферу проблемну й дражливу, при тому, що “польський” досвід діалогу виявився і послідовним, і успішним. Можливо, з часом знайомство Заходу з більшим обсягом вистав зі Сходу (звичайно – на схід од Польщі) змінить тон і налаштованість вибагливої західноєвропейської публіки. Альтернатива до цього є надто відомою і надто сумною.

А поки що залишається важливим, що саме Польща вкотре зробила в бажаному, необхідному напрямку такий красивий і рішучий крок.