

Ганна ЛИПКІВСЬКА

## РЕЖИСУРА УКРАЇНИ: ЗАЧАРОВАНЕ КОЛО\*

Український театр (скажемо навіть ширше – театр в Україні) історично являв насамперед театр Актора та Драматурга (чи навпаки – послідовність наразі не принципова).

Ми ніби “наздоганяли” європейський театр: коли вітчизняний лише формувався, масовано створював оригінальну драматургію, утверджувався на стаціонарній базі, виборював право на власну національну ідентичність, на Заході уже відбувалося активне становлення режисерської професії як окремої, світоглядної, активно перетворюючої. ХХ століття остаточно увійшло в історію театру як “сторіччя режисури”. Саме вона в цю епоху перебрала на себе роль не лише організуючого начала, а передовсім – філософського базису.

(Н. В.: Україна в оригінальній, автентичній філософії могла спертися хіба що на Сковороду з його ідеями якраз-таки не активного перетворення, а прийняття “божого світу”).

Хоча й створено навіть цілі монографії про режисерську діяльність (скажімо, П. Саксаганського або М. Кропивницького), та лише з появою на українському терені О. Загорова, В. Мейєрхольда, Б. Глаголіна, К. Марджанова (з “експортованого”), і найголовніше – з професійним становленням Л. Курбаса, Г. Юри, М. Терещенка, пізніше – учнів та сподвижників Курбаса, ми можемо говорити про режисуру, про започаткування вітчизняної режисерської школи.

Але вона так і не розвинулася належним чином. Причини відомі: за наявного тоді суспільного устрою унеможлилювався належний розвиток того, що було (чи вже, чи в перспективі) якраз найбільш індивідуальним та “світоглядним”.

Науковець з Одеси Володимир Голота, дослідник творчості В. Василька та М. Терещенка, у приватному листі (тож розкутіше й жорсткіше, ніж у “пригладжених” наукових публікаціях) слушно писав про ці процеси: *“Діяльність “лівого” театру на Україні була спровокована політичною машиною (зауважимо: їхні “революційні” інтереси деякий час збігалися, й ідеологічні провідники вдало скористалися деміургійним пафосом мистецького авангарду. – Г.Л.), яка давала теоретичну базу для експерименту і створення т[ак] зв[аного] пролетарського театру, а згодом цю ж лінію сама й знищила, побачивши в ній можливість аполітизму, критики влади, демократизму, іншого мислення в підтекстах і образності сценічної мови тощо. Тим, хто не відмовлявся, ламали хребет. М. Терещенко вчасно відмовився і став сірим, прісним. Невизначним, а згодом і бездарним. Це – своєрідна драма режисера, яку пережили всі, в тому числі В. Василько, Б. Тяго, Г. Ігнатович, В. Склярєнко та інші послідовники лінії Л[єся] Курбаса й “лівого” театру взагалі...”*[1]

\*Доповідь, виголошена на V конгресі Міжнародної асоціації українців (серпень 2002 р., Чернівці)

Чи варто дивуватися, що численні історичні катаклізми спричинили знищення старих професійних, національних еліт, а “зрівнялівка”, “обезличування”, “колективізм”, що на них десятиліттями базувалася суспільна практика, породили дефіцит особистостей?

(Щоправда, чи варто взагалі чекати нових ідей на театрі у ситуації тотальної кризи цінностей та ідеології в умовах епохальної зміни парадигм на рубежі тисячоліть?)

Упродовж другої половини ХХ ст. маємо таку ж саму картину. Помітний слід в історії вітчизняного театру лишають або “експортовані” фахівці (Л. Варпаховський, К. Хохлов, В. Неллі-Влад, Д. Алексідзе – аж до Р. Віктьока, який суттєво вплинув на “молоді уми” на рубежі 80–90-х), або лише окремі особистості, чиє професійне становлення та активна діяльність відбувалися власне в Україні.

На початку 80-х років явними лідерами режисерського цеху в Україні були С. Данченко, Е. Митницький, І. Молостова, М. Резникович. Водночас потужно “стартувала” у професії ціла плеяда молодих режисерів: І. Афанасьєв, В. Малахов, В. Петров, В. Денисенко, І. Борис, В. Козьменко-Делінде, І. Равицький, – проте з них так і не сформувалося цілісне покоління.

На рубежі 80–90-х років сталися суттєві зміни у суспільному (тож і в мистецькому житті), які в театрі, однак, не набули кардинального, невідворотного характеру

Апогеєм пошуків нової театральної лексики, нових інтонацій, нових ритмів, нової стилістики, естетики, нових варіантів жанрового синтезу стала тотальна ревізія метафізичних засад і сценічних прийомів, здійснена наприкінці 80-х – у першій половині 90-х молодією генерацією режисерів (А. Жолдак, В. Кучинський, О. Ліпцин, В. Більченко, С. Проскурня та ін.) і підхоплена у середині 90-х наступною “хвилею” вітчизняної режисури (Ю. Одинокій, Д. Лазорко, Д. Богомазов, О. Лисовець, Є. Курман, А. Виднянський, А. Бакіров).

Перша “хвиля” на сьогодні фактично вичерпала себе, у тому числі – суто “фізично”: її творці або полишили Україну, або, за винятком А. Жолдака та В. Кучинського (і те останній – у край “загальмованому” ритмі) не займаються новими проектами. Друга хвиля тепер теж помітно “пробуксовує”, перебуваючи здебільшого у межах уже освоєних територій.

Рівно десять років тому у виступі на тему “Творчі пошуки сучасної режисури в театрах України” на науково-теоретичній конференції “Культура України: історія і сучасність” (на базі Харківського державного інституту культури) авторка цих рядків зробила висновки, які варто порівняти із сьогодняшнім станом справ.

Так, чинниками, що формують стан вітчизняної режисури на той момент, було названо:

– організаційний безлад, нерозуміння ролі режисера

в театрі (якраз тоді відбулася ціла низка скандалів з усуненням від керівництва театрами провідних режисерів України – В. Петрова, С. Мойсеєва, П. Ластівки, П. Колесника);

– необхідність співставляти себе з цілим комплексом ідей національного відродження, певним чином переосмислюючи їх у сценічній практиці (причому часто це переосмислення носило поверховий характер – на рівні бутафорського етнографізму та просто лихоманливого заповнення “білих плям”);

– відсутність національної режисерської школи.

Головна теза була такою: в Україні немає *національної режисури* як такої, але є окремі цікаві явища та постаті. Серед лідерів театрального поступу називалися В. Більченко, Р. Мархолія, І. Борис, В. Петров, М. Яремків; у позитивному контексті – як міцні професіонали – також були згадані С. Данченко, А. Бабенко, І. Равицький, А. Канцедайло, В. Балкашинов, В. Денисенко, О. Король, О. Літко.

Сьогодні до цього варто було б ще додати перелік “культових” вистав – таких, що відкривали або закривали, вичерпували певні шляхи:

– “Момент” за новелами В. Винниченка (1987 р., Київський театр ім. І. Франка, реж. А. Жолдак);

– “Археологія” О. Шипенка (1989 р., Київський Молодіжний театр, реж. В. Більченко);

– “Кандід” за Вольтером та Л. Бернстайном (1991 р., Київський театр ім. Лесі Українки, реж. В. Петров);

– “Забави для Фауста” за “Злочином і карою” Ф. Достоєвського (1992 р., Львівський молодіжний театр ім. Л. Курбаса, реж. В. Кучинський);

– “Постріл в осінньому саду” за “Вишневим садом” А. Чехова (1994 р., Київський експериментальний театр, реж. В. Більченко);

– “Чарівниця” за “Безталанною” І. Карпенка-Карого (1994 р., Київський театр драми і комедії, реж. Д. Богомазов);

– “Комедія про принадність гріха” за “Мандрагорою” Н. Макиавеллі (1996 р., Київський театр драми і комедії, реж. Ю. Одинокий);

– а також позиціонувати окрему, цілком індивідуальну нішу А. Жолдака – від комерційних антрепризних проєктів 1995–1997 рр. до “Трьох сестер” за А. Чеховим (1999 р., Київський театр ім. І. Франка), “Одруження” (2001 р., Черкаський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка) та вистави “Гамлет. Сні” за мотивами В. Шекспіра (2002 р., Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка).

Тепер, через 10 років, “інвентаризація” режисерського цеху в Україні доречна, вочевидь, лише в жанрі, наближеному до епітафії.

Рівень фахового уміння вітчизняних режисерів за цей час не підвищився, навіть навпаки, – відбиває, насамперед, кризу державної системи освіти (не лише театральної, але саме театральна сьогодні є винятково державною), відсутність гідної конкуренції та “закритість” українського ринку праці на цьому терені. Активне зацікавлення багатьох театрів України щодо О. Дзекуна, який полишив творчу діяльність у Росії та фактично повернувся на Батьківщину, – свідчення цього. Такий приклад – поодинокий, а от протилежних – багато.

Згадані В. Петров та Р. Мархолія уже давно більш-менш успішно працюють поза межами України (як, до речі, і В. Бугайов – керівник, мабуть, найкращого у 80-і – на початку 90-х років в Україні Дніпропетровського театру ляльок). Не маючи вдома ані пристойного стаціонару, ані істотного глядацького попиту, все міцніше “осідає” у Будапешті А. Виднянський – разом з акторами керованого ним новоствореного Закарпатського угорського театру ім. Д. Ййеша. Так і не розгорнув своєї творчої діяльності Коломийський театр під орудою Д. Чиборака. За ці роки виїхали за кордон М. Нестантінер, В. Більченко, О. Ліпчин, А. Крищенко (нетривали “робочі вояжі” на Батьківщину двох останніх, всупереч очікуванням, суттєво не покращили місцевий театральний ландшафт). З різних причин полишили театр І. Борис (аж тепер він – після 5-річної перерви – знову повернувся до творчої діяльності, але більше у педагогічному аспекті) та В. Балкашинов. З 1997 р., сидючи “на валізах” в очікуванні та триванні ремонту приміщення МТМ “Сузір’я”, лише одну прем’єру, та й то моновиставу випустив О. Кужельний; А. Канцедайлові не вдалося кардинально поліпшити стан одного з найстарших й ледь не “найвідсталішого” в Україні – Дніпропетровського українського театру ім. Т.Г. Шевченка; так само недовго тривала спроба молодого В. Пінського зрушити з місця надто підвладний інерції механізм Дніпропетровського російського театру ім. М. Горького; через відсутність давно обіцяного приміщення фактично “законсервовано” творчу діяльність у Запорізькому Молодіжному театрі, де ще кілька сезонів тому досить плідно працювала потужна акторська трупа під орудою режисера О. Денисенка; міцно влаштувався у Москві О. Ануров, чия вистава за “Крокодиллом” Ф. Достоєвського (1997 р., Київський театр ім. Лесі Українки) стала досить помітним явищем, але її швидко зняло з репертуару керівництво театру...

Унікальним на цьому тлі є досвід Київського театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, де у 90-х роках “вибухнула” ціла плеяда учнів художнього керівника Е. Митницького. Попри всі складні траєкторії у фаховому розвитку цієї талановитої молоді та динаміці існування театру в цілому, саме роботи Ю. Одинокого, Д. Богомазова, Д. Лазорка, О. Лисовця, О. Балабана (у т.ч. у створеному останнім власному театрі) привертати цими роками загальну увагу. До речі, вистави самого Е. Митницького цього періоду (а надто “П’ять пудів кохання” за “Чайкою” А. Чехова” у Театрі ім. Лесі Українки, та ж чеховська “Чайка” та “Украдене щастя” І. Франка у Вільнюському російському театрі, а також “Майн Кампф, або Шкарпетки у кавнику” за Д. Таборі у власному театрі) теж несуть на собі відбиток цього оновлення, котре, щоправда, в останні 2–3 роки теж помітно пробуксовує.

Отже, загалом ситуація з режисерським корпусом в Україні за останні роки набула ознак над-стагнації. Якщо відбуваються певні зміни, то вони здебільшого мають характер косметичних “рокіровок”. Ті театри, які вже десятиліття відзначалися як певні “заповідники” консерватизму, залишаються такими ж і тепер. І якщо неквапливе існування Київського театру ім. І. Франка помітно пору-

шили “ін’екції” театрального екстремізму А. Жолдака (“Швейк” за Я. Гашеком – спільно з М. Гринишиним, “Три сестри” А. Чехова), апокаліптичного світобачення та пошуків Бога О. Дзекуном (“Брате Чичиков” Н. Садур за “Мертвими душами” М. Гоголя) та акторського завзяття (“Кін IV” Г. Горіна – режисерський дебют А. Хостікоєва та його ж робота в “Отелло”); якщо мало не цілком згаслий інтерес публіки та фахівців до популярного на початку 80-х Київського Молодіжного (нині – “Молодого”) театру, п’ять років тому очоленого С. Мойсеєвим, сьогодні знову суттєво зріс; якщо у керованому В. Грипичем Чернігівському обласному театрі ім. Т.Г. Шевченка загальну атмосферу кардинально похжавив А. Бакіров (саме його постановки за В. Шекспіром, Ф.-Г. Лоркою, Е. де Філіппо, М. Гоголем, Е. Йонеско та С. Мрожеком привернули до театру увагу глядачів та спеціалістів), то в інших театрах, що їх очолюють представники старшого покоління (А. Новиков у Сімферополі, О. Барсеян у Харкові, А. Ситник у Черкасах, В. Селєзньов у Вінниці, О. Король у Запоріжжі) позитивних зрушень не відбувається. До речі, з від’їздом до Донецька А. Бакірова у професійний “анабіоз” знову впав і театр у Чернігові.

У цілому державним театрам України катастрофічно бракує нових імен, нових творчих лідерів. У такій ситуації деякі трупи змушені існувати взагалі без штатних режисерів – на чолі з директорами. Це дає певну можливість для маневру й подеколи – непогані результати. Як добре налагоджений механізм функціонує “імперія” М. Бровуна у Донецьку; цю ж модель втілює М. Форгель у Тернополі; на базі Херсонського театру ім. М. Куліша (директор О. Книга) започатковано театральний фестиваль “Мельпомена Таврії”. Багатолітнє незмінне одноосібне художнє керівництво, своєю чергою, найчастіше призводить до монополії на естетику та, як наслідок, – неминучої стагнації. І коли у приватному театрі (приміром, у Київському “Браво” на чолі з Л. Титаренко) зрозумілою та природною є підпорядкованість усієї творчої діяльності винятково смакам та уподобанням його власника – художнього керівника, то для державного театру така ситуація, зараз надзвичайно характерна, навряд чи є прийнятною.

Очевидно, потрібні кардинальні зміни взагалі щодо структури, управління, механізмів функціонування державного театру на сучасному етапі. На жаль, жодних суттєвих кроків у цьому напрямі ані Міністерство культури, ані міські управління культури не роблять, тож організаційно-фінансово-адміністративна і, як наслідок, творча криза поки що лише поглиблюється.

Ситуація ускладнюється відсутністю повноцінної національної режисерської школи (або, принаймні, її зародків). Зрозуміло, що, фактично, уперше та востаннє вона виникла в Україні завдяки Л. Курбасу – і відтоді так і не відродилася як цілісність, а не як більш-менш серйозні творчі досягнення окремих представників режисерського цеху. Імплантований, бодай би й досить успішно, на український ґрунт досвід А. Васильєва (через тих же В. Більченка, О. Ліпчина, А. Жолдака, В. Кучинського), так само, як і вже неодноразово задана ефективна педагогічна діяльність Е. Мит-

ницького (чотири випуски його учнів стали помітними статтями в театрі, на ТБ, у кліпмейкерстві, режисурі естрадних шоу тощо), – лише підкреслюють вакуум, що існує.

Останніми роками ми взагалі спостерігаємо певне кадрове “провалля”, і не лише в режисерському цеху.

Показово, що у регіональному – київському – етапі Всеукраїнського огляду роботи театрів із творчою молоддю, котрий тривав протягом 2001–2002 років, взяло участь дуже вузьке коло молодих митців: з режисерів – один лише Є. Курман (і той – за віком на верхній межі; він працює у професійному театрі вже понад 10 років).

Така сама ситуація і з представниками інших театральних професій: з-поміж драматургів, композиторів, сценаристів, балетмейстерів не представлено жодного; актори ж – найчастіше 1–2 роботами. Головний висновок експертів був незаперечний: за останні п’ять років на київській (очевидно, і на українській сцені загалом) не з’явилося нової генерації митців – акторів, режисерів, сценаристів.

Якщо початок і середина 90-х позначені появою згаданої “школи Митницького” у режисурі, підкріпленої учнями інших педагогів А. Виднянським, Г. Воротченко, Є. Курманом, А. Артіменевим, С. Кляпньовим та яскравим входженням у професію акторів В. Лінецького, Д. Лаленкова, А. Сердюк, Л. Сомова, С. Орліченко, Н. Долі, О. Узлок, А. Суханова, О. Стальчука, Т. Олексенко, В. Цивінського, С. Єгорової, О. Треповського, А. Мухарського, О. Радчук, М. Шкарабана та ін., то останніми роками бачимо лише поодинокі, зовсім не такі яскраві дебюти.

Навіть з побіжного екскурсу в історію вітчизняної режисури ХХ ст. вимальовується чітка схема, яка знов і знов спрацьовує, здається, уже мало не автоматично: щойно з’явиться постать та прецедент, щойно почнеться розвиток – і перші кроки виявляться цікавішими за подальші, тож дуже швидко все знову розпадається, наче йде у пісок.

Розвиток вітчизняної режисури десятиліттями жодним чином ніхто й ніяк не стимулює: немає полігону, простору для експериментування, цільових замовлень (переважно на папері лишаються і президентські гранти, і спеціальні програми міських адміністрацій), взагалі – *реально працюючого алгоритму в реалізації творчих ідей, – і на позадержавному (на комерційних засадах), і на державному рівні.*

Без такого алгоритму, без розбудови повноцінного театального ринку (ринку кадрів, ідей, комунікацій) вітчизняна режисюра приречена рухатися тим самим традиційним сумним шляхом по “зачарованому колу”.

1. Лист В. Голоти до Р. Пилипчука. – Цит. за: Пилипчук Р. Літописець театального життя в Одесі // Володимир Голота : Біобібліографічний покажчик. – К.: Толока, 2002. – С. 28.