

Наталія ШЕВЧЕНКО

ПРОЩАВАЙ, ЗБРОЄ, **або** КАПІТУЛЯЦІЯ РОЗУМУ

Фестивальні, та й не тільки, нотатки театрального критика, який донині довго мовчав з любови до мистецтва, а зараз вирішив говорити з любови до самого себе.*

Ніби епіграф:

**Слово, чому ти не твердая криця,
Що серед бою так ясно іскриться?**

Леся Українка

А може, це епітафія?..

Щиро кажучи, не хочеться ні з ким сваритися. Можливо, ліпше було б і далі мовчати?.. Бо здається злим, а насправді бажеш бути просто адекватним. Тож – бути одіозним! Або принаймні вступити у полеміку з якимось авторитетом. Для початку – краще вже покійним. Наприклад, Ви, пане Станіславський, закликали любити “мистецтво в собі”, а не “себе в мистецтві”. Не погоджуюсь! Людина, що не здатна любити себе і ставитися до себе з повагою, нічого путнього в мистецтві не вдіє. І взагалі... Що таке “себе” і що розуміти під словом “мистецтво”?.. Не кажучи про такий дивний стан, як “любити”... Питання...

Заувага

Дискурс, дискурс, дискурс... Для кого, що, навіщо, від кого... Завжди важко визначитися з жанром... Особливо, коли пишеш про театр... Нерідко відстань між конкретним глядачем і гіпотетичним читачем “театральних сюжетів”, як і між представленим на кону та будь-яким дискурсом взагалі, окрім арготичного, така безмежно далека, як від Землі до зірки, яку ще не відкрили... Навіть якщо уявити собі досить гомогенну масу (даруйте аудиторію), приблизно однорідну за аналітичними здібностями і професійними зацікавленостями... Але чомусь цього робити не хочеться... От ви самі хотіли б належати до “однорідної маси”?.. [...]

Можна говорити про методологію аналізу, можна її застосовувати, але чи той, хто буде читати про “деконструкцію театральної конструкції”, а головне – насправді зрозуміє, про що йдеться, ходить до театру?! Інтелектуали до театру вже давно не ходять... Вони забули туди дорогу... Але погодьмося, що ту методологію, зрештою, визначає сама людина, яка не тільки думає дискурсами, але й відчуває... інтуїтивно відчуває, що іноді методологією може стати наявність в аналітиці живої, різноманітної і цілісної в своїх численних проявах людини, якщо відсутність її в мистецтві стає щораз “актуальнішою”. [...]

Здається, єдине, що має ще певний сенс, – це допустити іншого в лабораторію своїх власних роздумів, з їх безпорадністю і осяянням, суб’єктивністю і пробою соціокультурних узагальнень, з їх приватністю і прицільною скерованістю до іншої людини...

Абстиненція

Коли мене колеги по театру запитують про враження від такої вистави, як “Гамлет. Сні”**, чомусь здебільшого хочуть почути підтвердження власного сум’яття, викликаного загальною ейфорією нібито долучення до високого мистецтва, хоча десь глибоко в душі людини професіонал завжди опирається на всезагальність.

Чим відрізняється професіонал від непрофесіонала, якщо в сучасному світі ще можливо виділити таку антиномію? Професіонал, що веде гру, має виграти, якщо програш не розцінюється як успіх від протилежного. Професіонал, що дивиться на гру, мусить відгадати правила гри інших. Професіонал, що дивиться на гру театральну, мусить розпізнати тип її “наркотика”. Так давно на Сході перевіряли професіоналізм лікаря: він приймав невідому отруту, мав розгадати її формулу і приготувати собі протиотруту, інакше – помирав. Як у давніх містеріях: ніщо не повинно владарювати над тобою... Ти можеш дозволити собі підкоритися психоделічному впливові ілюзії, наприклад, сценічного мистецтва до певної межі чи з дозволу волі, але ти мусиш зрозуміти, в чому полягає трюк уловлення? Інакше ти не професіонал чи профі в якомусь іншому виді мистецтва, хоча навряд чи... Мистецтво творять ті, що здатні керувати ілюзією і створювати міражі заради не тільки улагодження ока...

Андрій Жолдак – чи не правдивий чаклун. Він уміє у своїх виставах напустити такого туману навіть на розвинену (підготовлену) глядацьку свідомість, що здається мало не метафізиком, хоча природа його візіонерства радше

*Скорочений, журнальний варіант нотаток про Міжнародний театральний фестиваль “Золотий Лев” (Львів, жовтень 2002).

**“Гамлет. Сні”. Вистава Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка, режисер – Андрій Жолдак, сценографія Кольо Карамфілова, Юрія Ринтовта.

медіумістична, ніж профетична. Він снить навіть тоді, коли не виносить цей “жанр” людської неприємності як назву своїх постконцептуальних сценічних ігор у безсенсовість життя.

Раніше було прийнято лаяти Жолдака не за “те”, а тепер якось не прийнято лаяти за “те”... А ми просто “шукаємо наркотик”. Тепер уже й не розібрати, що у виставах режисера від самозаколісування миготінням фантомів його власної підсвідомості, а що від дитинного намагання всіма підручними засобами не дати спати іншим. Безсумнівно, мистецький талант Андрія Жолдака полягає, насамперед, у непогамовній сверблячці комбінаторики “всього і вся”. З одного боку, режисер має смак до найвишуканішого і дозволяє собі відвертий цитатний “чєс” від насправді мистецького бомонду... Зрештою, хіба не однаково, що і від кого режисер використовує у своїх візуальних колажах, якщо це гарно? Тіні Роберта Вілсона, Сергія Параджанова, Піни Бауш чи Еймунтаса Някрошоса... і самого Жолдака – постмодерна культура, наскрізь просякнута цитатністю самої себе... До того ж, Андрій Жолдак – не дешевий плагіатор, що вирізає ножичками гарні картинки з журналів і т.п., а потім азартно відтворює їх на кону з чистої любові до мистецтва не-в-собі... Режисер перекодовує культурні цитати різними фактурами втілення, суб’єктивізує їх власними асоціаціями – “переводить стрілки” в прямому і фігуральному значенні: герої його “Гамлет-сну” постійно-невтішно-безрезультатно передають сигнальними прапорцями чи то SOS розуму, чи намагаються встановити хоч якісь правила руху/рахунку на Страшному суді культури. Але неясно, хто кого судить: культура нас чи ми культуру. Все на сцені звалено до купи, все уніфіковано – предмети і актори, зірки естради (Гамлета “грає” поп-співак Андрій Кравчук) і статисти, навіть робітники сцени... Власне, сигнальні прапорці вкрай необхідні, бо нагромадження зорових образів у тканині вистави настільки щільне, що в сприйнятті утворюється затор у русі, задуха, а за тим – і киснева недостатність, що, як відомо, призводить до галюцинацій... Тамуєш у собі бажання самому вийти на сцену і щось таке утнути разом з усіма, просто так, з надміру емоцій: по-плигати-валятися-кидатися-купатися-кусатися... Зупиняє тільки враження, що всі на сцені зайняті чимось дуже серйозним. Так біжить вуличний пес у своїх справах впевнено, нічого нікому не “пояснюючи”... А може, це пудель з “Фауста”?! SOS! Мені теж потрібні сигнальні

прапорці, бо в мене починається “словесна віхола”... Жолдак хоч самовпевнено чесний у своїй розгубленості перед образним стовпотворінням, яке його діймає, він, зрештою, ні на чому не наполягає, “чикає собі ножичками”, а ти вдаєш, що все зараз урегулюєш словами...

Тепер Андрія Жолдака чомусь називають найрадикальнішим режисером сучасного європейського театру. Конотації: радикальність – авангардизм – інноваційність. З радикальністю ніби все ясно – достатньо того, що режисер зважився робити свій “Бродвей”, але не в Америці, а в “Нових Васюках”. Навіщо цим “Новим Васюкам” Бродвей? Питання особливе, бо, як відомо свідомому українцеві, “у кожного своя доля і свій шлях широкий”. Підміна полягає в іншому. Відмова від живого акторського слова в останній серії вистав Жолдака – це ще один культуртрегерський трюк режисера, спровокований нібито тим, що українські актори не вміють говорити зі сцени – тобто просто, без нагашу і т.д. Нескладно було б довести, що це правда, як і те, що це не правда... Відразу згадався “мізантроп” Гордон Крейг з його прагненнями чутливого до велінь режисерського генія актора-надмаріонетки, а потім його ж, Крейга, цитування з Елеонори Дузе: “Хай згорить театр, а з ним усі актори”. Ні, щось не те, подивлюся в книжку. Ха-ха-ха!!! “Хай би всі актори й актриси повимирали від чуми... Вони роблять мистецтво неможливим”. Бідні актори! Здається, що Андрій Жолдак вирішив їх врятувати від тотального заляття, займаючись через них власним психоаналізом, замість того щоб з ними – сценічною мовою. Проте ноги у цього режисерського трюка ростуть з іншого місця... Дійсно, на сцені словом є і звук, і ритм, і тиша... Постмодерна культура багато чого “навчилася” саме від театру, а не навпаки. А Жолдак, ніби відмовившись від слова як засобу сценічної виразності, втілює на кону саме поетику сучасної літератури, розроблену теоретично і вичерпану практично. Після Джойса, Борхеса, Еко, Павича... В чому ж тоді – інноваційність?.. Не думаю, що вона розподіляється на



кожний вид мистецтва окремо, а не на всю культуру... Проте від “класичного постмодерну” роботи Жолдака відмежує відсутність в них іронії і самоіронії, а без її тонкого дистанціюючого прошарку десакралізація напряму зрощується з псевдосакралізацією, породжуючи той псевдомістичний туман долучення до оригінального, актуального і, даруйте, високого мистецтва. А з іншого боку, інноваційність у сучасній культурі вже не лежить у площині ігор Кая, який не може зібрати з крижаних скалок слово “вічність”... Бо для нього головним було не “що”, а “як”. А нове і вічне водночас Слово радше передане історією Герди, яка продиралася босо (що тільки пікреслює реальність її досвіду) крізь різні країни, часи і чудові сади позачасся, палаци й розбійницькі вертепи до свого зачарованого ілюзією Кая, який, у свою чергу, той самий маршрут зробив без напруги у чарівних саях Снігової королеви. Вловлюєте різницю?..

Сучасній культурі дуже бракує слова “вічність”. Кому? Де? Адреси, посилання?.. Не буду переводити стрілки, панове... Час – персональний... Цього слова неймовірно бракує. Зокрема моїй душі бракує “нової, а не псевдосакральності”, глибини й унікальності творчого досвіду... І хоч як це слово не люблять постмодерністи за його граничну метанаративність, свого сенсу воно не втрачає ніколи. Ігри з сакральними символами в мистецтві підсвідомо настроюють сприйняття на те, що ці символи ніби нічого не означають. І що навіть не треба намагатися рухатись у напрямку персонального досвіду їх усвідомлення. Власне, відсутність напруги пошуку сенсу, навіть якщо припустити, що його немає в обмеженому просторі нашої приватної екзистенції, відрізняє мистецтво як унікальний акт людського духу від мистецтва як пасивного споживання і пастишу. А розпруженість пост-пост-поступу – стан того, кого ведуть торованим шляхом, а не того, хто в авангарді вертикального злету, як, наприклад, Гамлет... Ото згадала про Гамлета! “А был ли мальчик?”... У трактові Жолдака Гамлет – це такий “зоряний хлопчик”, душа-дитина, що втілилась серед не збагненої нею людської спільноти і мусить виконувати відведену їй у нескінченій сімейній хроніці роль якогось Гамлета. І спочатку, за інерцією пам’яті на драму Шекспіра, здається, що безсловесні, естетські жести-претензії “принца” Кравчука до оточуючого світу мають свої, поки що незрозумілі, але підстави. Потім розумієш, що це тільки підстави, підстави, підстави... Герой відсутній, бо є тільки роль, яку нікому зіграти... У цьому медіумістичний слух режисера не підводить...

“Серце, к Тебi Слово да возвисітсь!” – співаєтсья в давніх ірмосах... Світ завжди поставав перед людиною мислячою в скалках і повтореннях. Напруга акту людської творчості не самоціль і лише опосередковано стосується того, що називають у мистецтві осяянням нерукотворности. У казці Андерсена слово “вічність” склалося ніби саме собою. Але воно не було абстрактною безвідносністю, а стало реальністю завдяки Зустрічі з Іншим. Тому без зусилля людської душі в осмисленні і прийнятті світу ніколи не буде реального катарсису, а тільки “щасливий кінець” мильних опер. Фактура снів-вистав Андрія Жолдака-То-

білевича зіткана з уривків картинок саме буденної свідомости. Вони є двомірними, незважаючи на різноманітність образів і темпоритму їх з’явлень на кону. В них немає світу ідеального з його дивовижною надлогікою і переконливою чистотою усвідомлення його послань. Властиво чим і різниться хаос поверхових снів підсвідомости від нерукотворної гармонії пророчих сновидінь. Хоча “сни” Жолдака здаються сновидіннями, може тому, що вторинно заряджені сновидними метафорами з художніх мов інших. Він цього і не приховує... На жаль, пересічний глядач того не знає і сприймає все за чисту монету новотворення... І не тільки пересічний... А з цього й починаються свідомі маніпуляції і самоманіпуляції свідомости... Хоча завжди можна сказати: сам винен у своєму невігластві чи в похибках свого інтуїтивного барометра... Проте чому б, зрештою, не припустити, що люди приходять у театр просто відпочити! Здається, саме тут варто задати питання: ВІД ЧОГО? [...]

Тектонічний стик, або констатація відсутности

Мене не цікавлять причини і комбінації, за якими на фестиваль потрапили саме ці вистави, а не інші... Може, це не найкращий вибір його організаторів або так несприятливо склалися обставини, але в конкретному фестивальному часопросторі відбулися театральні дійства, що потребують герменевтивної зчитки конфігурації їх спільного послання. А воно, це послання, полягало ось у чому: відсутність мотивації вибору вистави на фестиваль дорівнювала відсутности мотивації її створення. Тепер дивний час: ніби тебе, слава Богу, зі сцени вже відверто нічому не вчать. Ідеологічне, концептуальне обнуління. І тоді черговий раз тільки вражаєшся: що спонукає цих нібито дорослих людей займатися театром, перебувати на сцені, блазнювати перед іншими, тобто щось зображати, в чому просто немає резону... Усе корениться не в персональній потребі чину, а вважається лише інерцією нервових скорочень. І таке відчуття не полишає глядача ні на витворах театрів, які, найімовірніше, є самодіяльними (студентськими) гуртками, ні на виставах академічних колективів. Ніби зрозуміло, чому молода, недосвідчена душа прагне сцени. Але, наприклад, навіть Богданові Ступці грати в пересічній драматургії Ірени Коваль, яка взялася майже по-дитячому доводити, що “великі” люди теж ходять до виходка. Може, висота падіння маестро театру в цій його акторській роботі якраз дорівнює падінню маестро літератури в п’єсі? І зовсім не тому, що перед тим, як подивитися виставу “Лев і левиця”*, цнотливий глядач був переконаний, що численних своїх дітей Лев Миколайович зробив “святим духом”... У кращому випадку “художня концепція” вистави тримається на орієнтальній харизмі головного виконавця, як це відбувається в “Отелло” Анатолія Хостікоєва – Віталія Мала-

*Коваль І. “Лев і левиця”. Вистава Молодого театру (Київ), режисер – Станіслав Мойсєєв.



Богдан Ступка – Лев Толстой та Поліна Лазова – Софія у виставі “Лев і Левиця” І. Коваль, режисер – Станіслав Мойсеєв. Молодий театр (Київ).

хова*. Проте генетична приналежність виконавця головної ролі до “ліц кафказской національності” ще не вирішує ні проблем протистояння Аллаха й Мікі Мауса, ні, даруйте, колізії трагедії Шекспіра. Скажуть, а в чому полягають ті колізії Шекспіра зараз? Якись там ревності чи довірливості сучасного Отелло-Бен Ладена... Можливо, це й не політкоректно, але якщо припустити, що генерал-рогоносець через перипетії зі своєю Дездемоною, молодшою улюбленою дружиною-італійкою з Гарвардським дипломом, чи за допомогою (фінансовою, психотерапевтичною, фізичною – необхідне підкреслити) друга Яго, товариша, наприклад, по Кембриджу, й зруйнував торговий центр в Нью-Йорку... Це вже навіть не постмодерн і не “сюр”..., а побутова сімейна драма, що плавно переходить у світову трагедію... Можна жанр перевести і навпаки. Треба віддати належне мовним іграм Анатолія Хостікоєва. До них, власне, і зводиться його художня концепція, вони вражають бароковою гармонією перетікання від академічної вимови до акценту, що переходить у базарний суржик і насамкінець злітає вгору мантричною красою арабської молитви. Змирення різних мовних стихій у грі Хостікоєва, їх фонетичне балансування на тонкій грані гумору і драматизму

* Шекспір. В. “Отелло”. Національний академічний театр ім. І. Франка, художня концепція Анатолія Хостікоєва, режисер-постановник – Віталій Малахов, сценографія Анатолія Лобанова.

викликає в душі щирого глядача щемливе зворушення. І це тільки підкреслює великий талант актора, що вирішив влаштувати собі своєрідний бенефіс у ролі Отелло. Але як відрізняється прояв сентиментальної нежиті у глядача від епілептичного нападу якогось реального Отелло, так різняться між собою напруга й глибина наших питань до таїни Божого світу з його людськими долями, війнами й коханням, що не розбирає, як і смерть...

“Гамлет. Сні” Жолдака і “Отелло” Хостікоєва-Малахова можна назвати знаковими виставами цього горічного фестивалю “Золотий Лев”. І не тому, що вони мали найбільший глядацький успіх, а насамперед тому, що в них драматургічна інтрига боротьби людини з самою собою, інфернальний і містагогічний сенс цієї внутрішньої війни не входять до сфери режисерського інтересу. І як реальна війна в цих п’єсах Шекспіра винесена за рамки основних подій, так у вищезгаданих театральних виставах вона у всіх своїх смислових конотаціях присутня на сцені тільки у вигляді високопрофесійного шоу. Може, саме тому ці дві вистави й мали найбільший успіх у глядачів. Така тотальна віртуалізація дійсності – зловісна ознака нашого часу. Реальний театр воєнних дій сьогодення, навіть якщо має топографічно “чітко” окреслені повітряні фронти, носить психотропний характер і зчитується сучасною свідомістю за сценаріями засобів масової інформації і в “смісловій стилістиці” комп’ютерних ігор. Ворог стає переважно абстрактною особою, незважаючи часто на його неблаганну фізичну наявність. А як результат – людська психіка не активізує в собі “гена духовного спротиву”. І навіть такий, здавалося б, мирний театральний фестиваль



Анатолій Хостікоєв – Отелло та Богдан Бенюк – Яго у виставі “Отелло” В. Шекспіра. Національний театр ім. Івана Франка.

в закамарках Центральної Європи, як львівський “Золотий Лев”, тематикою, жанром й ілюстративними технологіями представлених на ньому вистав засвідчує неакцентацію в сучасній культурі образу героя-воїна. Не Павки Корчагіна чи Шварцнегера, героя коміксів чи постмодерних спекуляцій на містичному досвіді, а героя реального знання дії психоенергетичних законів, який усвідомлює, що духовна битва ніколи не припиняється, бо кожен, незалежно від часопростору земного втілення, веде її постійно на своєму особистому і парадоксально спільному для всіх полі Курукшетра. Сучасний культурний герой “вже” не є воїном, а недолугим сім’янином Отелло, або “ще” підлітком Гамлетом, або “вже” клієнтом психікарні... Фортеця душі залишається незахищеною... А поки ми будемо з’ясовувати стосунки з сусідами по земних кордонах чи з фантазмагоріями “збуреного пекла” підсвідомості, нас всіх без розбору накриє велика хвиля потопу, яка прийде з позасоння нашого спільного безумства... І чи простить нам Господь Бог за те, що ми не відали того, що робили..., як не відаємо, чи матеріалізуємо нашою безпорадною творчістю інфернальні образи розбрату, чи прокладаємо світлі комунікації для чистої енергії заповіданої нам любові і взаємопорозуміння...

Проблема театральної школи, або родовід Фортинбраса

Мотто цьогорічного театального фестивалю “Золотий Лев” – “Класика очима експерименту”. Сумнівний і сумний девіз, враховуючи те, що експериментального театру як явища в Україні просто не існує. Можна, звичайно, назвати “експериментом” що завгодно і спробувати їсти вухом... Хоча існує більш-менш чітке й вичерпне визначення в театральній науці цього пошукового напрямку театру. Це театр не комерційний, не масовий, нонконформістський, що не підіграє соціокультурним стереотипам, а розвінчує їх... У разі непотамованої потреби допитливого розуму читача раджу йому заглянути в “Словник театру” Патріса Паві за розгорнутою довідкою про експериментальний театр. Зрештою, в Україні є реальні імена, що цей пошуковий театр склада(ють)/ли... Є?! Де зараз Валерій Більченко, Олег Ліпчин, Юрко Яценко, вистави Кліма, Григорія Гладія, започатковані і призупинені у Києві “еволюційні” проекти Бориса Юхананова? Куди подівся, до речі, Міжнародний експериментальний фестиваль “Мистецьке Березилля”? Чи має змогу далі розвиватися Вільна Інноваційна Академія Театру?.. Чи багато з тих, хто читає ці рядки, чули про такі прізвища й починання? Може, й чули, проте чутки не спроможні залатати “чорні дірки” в органічній тканині театального процесу. Бо, вкотре, мистецьке відродження у нас як не “розстріляне” чи “запізнеле”, то “емігроване”... А головне – що “в Багдаді все спокійно”, як у санаторії... Хоча санаторій стає більше схожим на психікарню... До речі, “шпиталів” на фестивалі “Золотий Лев”

було справді багато. І не тільки від Чехова, Булгакова, Гоголя, Шепарда, а як “поетика” сучасної театральної творчості.... Чи хвороба є перепусткою у мистецтво? Чи грубість форми, емоції, думки, що межує з дебілізмом (мовляв, інакше це не думка) є ознакою творчого експерименту?..

В українській театральній історії відродження пошукової стихії театру відбулося за останнє століття чи не двічі. Перший досвід пов’язаний з ім’ям галичанина Леся Курбаса, віденського студента філософського факультету, антропософа, що протягом двадцяти пореволюційних років створив на Великій Україні духовно-мистецький прецедент “театральної республіки”, а в кінці 30-х був розстріляний на Соловках “вдячними на-глядачами”. Друга хвиля театального відродження настала рівно через шістьдесят років (виток астрономічного року), з кінця 80-х років ХХ століття. Але була коротшою в часі і представлена вже плеядою театральних режисерів, випускників так званого “українського набору” всевітньо відомого московського режисера Анатолія Васильєва, з яких в Україні залишилися працювати хіба що Андрій Жолдак та Володимир Кучинський. Жолдак пішов у дивертисмент, Кучинський – у внутрішню еміграцію, а всі інші – в еміграцію реальну. Та навіть за цей короткий час їх діяльності в Україні можна було наочно переконатися, що театр – це не тільки балаган у гіршому значенні цього слова, але й рафінованість думки, витонченість почуттів, художній стиль як свідома світоглядна позиція, а якщо й балаган, то “розумного Арлекіна”, ризиковано зухвалий, іронічний... А найголовніше послання експериментального театру полягає в усвідомленні того, що театр, як нащадок містеріяльних практик, здатний ставити буттєві, а не побутові питання, спровокувати процес творчого самоусвідомлення особистості, розвивати природу акторського існування, досліджувати методологію режисури і акторської гри тощо. Усі напрацювання “емігрованого” режисерського покоління теперішніх сорокалітніх майже безслідно були всотані пісками єгипетської пустелі нашої батьківщини, хоча ці знання внутрішніх акторських технологій могли б дуже прислужитися саме тепер, коли загравання у театральному мистецтві з інфернальними темами призводить сучасну творчу свідомість до хворобливої психічної залежності від негативного випромінювання астральних просторів, переважаних розвіленою енергією людських безумств ХХ століття, на протистояння яким немає ні персональної сили, ні свідомої техніки трансформу. Здатність тривання у наміченому плані і ритмі Курбас вважав за неодмінну якість актора як посередника між світом невидимим і світом проявленим. Це правило відкритої гри, імпровізації в українському театрі схильні забувати до того, як йому навчитися...

Перерваність професійного родоводу особливо помітна в театральній стилістиці наступного творчого покоління тридцятилітніх, які стали “майстрами”, хоча по суті не були учнями*. Тобто в театральних вузах їх вчили пере-

*На фестивалі це покоління представлено насамперед виставами “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра львівського духовного театру “Воскресіння”, режисер – Дмитро Лазорко, і “Морфій” за Михайлом Булгаковим і Василем Кандинським київського театру “Вільна сцена”, режисер – Дмитро Богомазов.



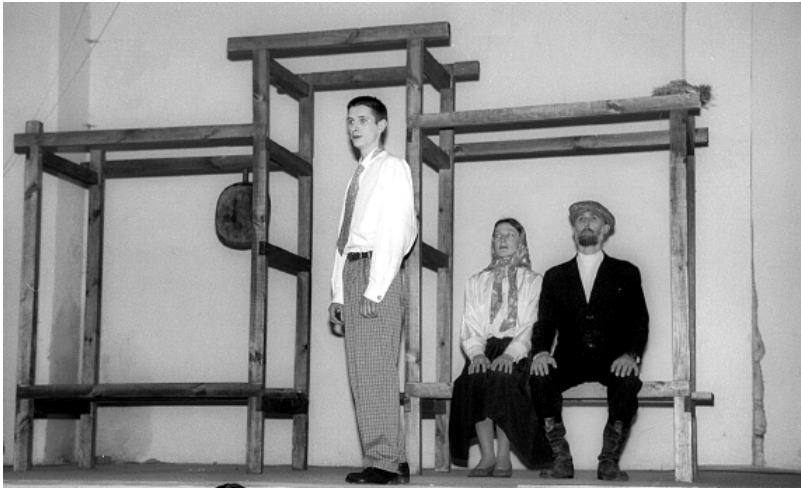
Сцена з вистави “Морфій” за М. Булгаковим та В. Кандинським, режисер – Дмитро Богомазов, театр “Вільна сцена” (Київ).

важно “шістдесятники”, які прищеплювали їм свою естетику – дивний гібрид “ментального дисидентства” в режисурі, “системи буржуа Станіславського” в акторській грі й тоталітарних навичок “театральної індустрії” в постановці... І хоча паралельно це покоління захоплювалося Касанедою, Борхесом, Гессе, східною філософією та західним екзистенціалізмом, зрідка почитувало праці з герменевтики і постструктурального аналізу, не мало перешкод в реальних професійних контактах зі світовим театром, але... Але ця інформаційна навала з-під уламків берлінської стіни зіграла з ними злий жарт – не дала шансу дочекатися народження їх власної сценічної мови, їм залишилося, у кращому випадку, прикриватися профанним жестом. Фактура їх вистав подібна до салату олів’є, в якому до природних компонентів додано пластикового горошку “від дядечка Сема” й підмороженої картоплі “з Сибіру”; часом цей салат виглядає апетитно, але споживати його небезпечно, бо зайві елементи дуже дрібні і вибрати їх майже неможливо. До того ж, все подано під підозрілим соусом спрощення, який чомусь невловимо й інверсійно нагадує “езоповий” почерк міцно зроблених постановок “шістдесятників” – їхніх інститутських викладачів, але не учителів (за східною традицією)... Тільки раніше езоповою мовою “дурили” інших, а тепер, схоже, самих себе... все якось натяки на втаємничення, на структурно-імпровізаційні технології гри... а виглядає досить ретроградно... поставлено, зафіксовано, але й не “тег”... Сучасний український режисер не має ні часу, ні умов займатися експериментом. Він змушений лавірувати в цьому солодко-липкому соусі соціокультурних маніпуляцій – успіху, рентабельності, масового еталону, зрештою, театральної “фабрики”... Він ніби не має права на паузу... Хоча це є черговим трюком цивілізації, яка нав’язує культурі свої правила гри, бо право на паузу є повновладним правом творчої свідомості. А також

законом творчого процесу. Пауза – це не стан бездіяльності, а особлива техніка тривання при переході часопросторових кордонів старого і нового, розвтілення і новостворення. Це вольове устремління “між” в *наміченому плані* думки, ритму, почуття, реальної гри між партнерами, що розгортається за притаганими їм органічно внутрішніми самоналагоджувальними законами “дозрівання мистецького жесту” і дозволяє не підкорятися хаотично нав’язаним ззовні симулятивним ментальним і образним потокам. Можемо припустити, що завдяки розвитку новітніх акторських і режисерських технологій, прицільній увазі до етики творчості на теренах східнослов’янського театру культура в 90-х роках ХХ століття “зрепетувала” свій квантовий стрибок у нове тисячоліття. Темпоральна реальність нового тисячоліття – людський прецедент, внутрішній простір культури, на відміну від віртуальної реальності цивілізаційних симулякрів, втілених, наприклад, у рекламній телекампанії шоколадки “Millenium”. І якщо вам не вдалося причаститися мілленіумом, вгризаючись зубами в його шоколадову плоть опівночі 31 грудня 2000 чи 2001 року, вважайте, що ви змарнували своє теперішнє життя, а про вічне годі й згадувати! (Даруйте за рекламну паузу, що дозволив собі автор). Фокус досліджень експериментального театру превентивно вказує на найбільш вразливі для цивілізаційних агресій зони культури, бо саме в них накопичується енергія для нового витка її розвитку. І цим ціннісним фокусом є Людина Етична. І якщо це звучить надто банально, то можна додати, перефразовуючи слова Канта, – людина із застарілим моральним імперативом довкола неї і зоряним небом у серці. Не йдеться про застарілість суті Заповідей, а про моральну відносність їх подальших тлумачень і про індивідуальний духовний вибір серця. Тепер експериментальний театр знову “мовчить”. Він узяв павзу. І хоча на “київських пісках” розкидано окремі “театрально-експериментальні піраміди”, зв’язок між ними, незважаючи на спорадичні

Сцена з вистави “Отелло” В. Шекспіра, театр “Angelus” (Японія).





Сцена з вистави "Вість літа", Львівський Молодіжний театр ім. Леся Курбаса.

спроби контакту з різних сторін, не є таким міцним і тяглим, щоб створити контекст і прецедент. Київський Експериментальний театр (художній керівник – Анатолій Петров), заснований ще Більченком, є класною акторською командою, яка без свого режисера більше скидається на безпритульних дітей, що ніяк внутрішньо не перейдуть у новий віковий, тобто художньо-естетичний статус, а все вибирають собі нових батьків. Центр театрального мистецтва "Дах" Владислава Троїцького вже понад вісім років існує як чужорідне тіло в київській театральній ойкумені, яка розглядає художньо-освітню роботу центру як приватну ініціативу, "домашній театр" його засновника. Державний Центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (директор Неллі Корнієнко), маючи всебічно розроблену соціокультурну стратегію своєї художньої і наукової роботи, не може розгорнути її вповні за браком приміщення, витрачаючи на його капітальну відбудову лівову частку своїх "тактичних ресурсів"*.

Експериментальна театральна культура переживає етап герметичної роботи на низькій енергетиці після "квантового стрибка". Позірно – "мавр зробив свою справу, мавр може йти геть". Але цей симптом вичерпаності не є категорією минулого. Так упереджувально в деяких своїх зонах працює театр. Зігноровані підказки театрального мистецтва не проходять безслідно не тільки для самого театру, але й для цивілізації. Пробиватися на чисту територію ноосфери людської культури тоді доводиться тільки титанічним зусиллям... і не доведи, Господи, ще й реальними жертвами... Закрий рот, Касандро...

[...]

* Розгорнутий аналіз сучасного експериментального театру в Україні не входить в об'єм цієї статті.

**Шеффер Богуслав. "Сценарій для неіснуючого, але ймовірного інструментального актора". Театр EVOE (Дюссельдорф), режисура, сценографія і виконання Андре Ерлена.

Appendix

Все у світі є комедією положень, але не за жанром, а за сумною суттю життя... Сиділи ми з Кучинським у грим-вбиральні біля помийного відра й говорили про фестиваль. Говорили тихо... Тихо, бо Андре Ерлен готувався за дверима до своєї вистави**... З Кучинським ми вже давно не розмовляли, кожен черговий раз "поїхав" у свою внутрішню еміграцію... А тепер майже в один голос звірилися один одному, що займатися тепер театром не хочеться... не варто... не можливо... Такі форми... така аура... Влодко каже: "Через пісню можна вистояти... вона гармонізує"... Я тільки мугикала і думала про своє... Пісня – це добре, особливо на арені давньоримського цирку... Потім німецький актор своєю грою і за допомогою тексту п'єси Богуслава Шеффера для "неіснуючого актора" (про сучасного митця, про мистецтво і якісь там його сенси й місії) практично озвучив мою вперто іронічну недорікуватість як театрального критика німецькою мовою, якої я не знаю, з вкрапленнями англійської, яку я забуваю... Мені відчутно полегшало після того, як переді мною потрошили об стіл палицю, сценою і обличчям актора поплюхкотіла мокра шмата до підлоги, попурхали у повітрі мукою, поджазували на банках, позаливали все водою... На сцені ще стояла віолончель, на якій актор так і не загравав. Треба було заграти наостанок, обов'язково заграти, спробувати, навіть якщо не вмієш, саме тому, що не вмієш, не навчили, не встиг, забув, пальці скрутило ревматизмом... ТРЕБА БУЛО ЗАГРАТИ!!! Інакше який сенс...

Андре Ерлен у моновиставі "Сценарій для неіснуючого, але ймовірного інструментального актора", театр "EVOE" (Дюссельдорф, Німеччина).



Світлина до статті Ігоря Садового.