

Тарас ФЕДОРЧАК

## ІРИНА ВОЛИЦЬКА: театрознавча інтервенція в режисуру

### Формування творчої особистості

Відомий театрознавець, кандидат мистецтвознавства, автор наукових праць і монографій, словом, – успішно реалізований науковець. Чи ж міг хтось вифантазувати собі, що до цих титулів додасться ще й режисер? Для нас звичніше, коли актори і режисери в закономірному процесі зростання та розвитку відчують на певному етапі потребу інтелектуального аналізу своєї мистецької діяльності й починають активно займатися наукою, тоді як театрознавці бачаться радше “сірими науковими шурами”, на крайній випадок – незреалізованими акторами-невдахами, для яких театрознавство – такий собі заміник акторства. Тому, коли раптом театрознавець заявляє про себе як режисер (актор), що трапляється досить рідко (певно таки більше акторів із аналітичним розумом, ніж науковців із сценічним обдаруванням), нас це дивує. У випадку з Іриною Волицькою перехід до режисури видається не таким уже й дивним, а то й закономірним.

Початки формування цієї творчої особистості слід шукати ще в школі: з 8-го класу Ірина займається в гуртку художнього слова під керівництвом Богдана Козака (чи не звідси починалась та повага до слова, яку відзначають у її постановках більшість рецензентів?). Театральний вірус не минає безслідно і дає себе знати у штурмі акторського відділення “щукінського училища” у Москві, де прізвище Волицької, як згадує сама режисер, значилось у першій десятці. Проте тоді все закінчилось поразкою, бо в характеристиці стояло: “виключена з комсомолу”. Відтак Ірина вступає на театрознавче відділення Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії, під пильне керівництво Наталі Борисівни Кузякіної. Того ж року набирає свій курс славетний Георгій Товстоногов, таким чином студентка Волицька отримує можливість відвідувати його заняття, як і Лева Додіна (був одним із викладачів на курсі Г. Товстоногова). Цікаво, що, за словами самої І. Волицької, відсутність спеціальної режисерської освіти дала їй можливість вести згодом більш самостійні пошуки і не бути послідовником певної режисерської школи. І якщо, як вважав Гротовський, справжній учень повинен “зрадити” свого вчителя, то Ірині Волицькій не довелося нікого зраджувати, шукаючи свої шляхи в театральному мистецтві.

А поки що вона активно студіює театрознавство, повертається до Львова, працює науковим співробітником Інституту народознавства Академії наук України, займається науковою роботою, архівними пошуками матеріалів, захищає кандидатську дисертацію за темою “Формування творчої особистості Леся Курбаса” (1992 р.). І. Волицька



*Лідія Данильчук у моновиставі “Білі мотилі, плетені ланцюги” за В. Стефаніком, 1997 р.*

пише і видає наукові дослідження “Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX–поч. XX ст.” (Л., 1993) та “Театральна юність Леся Курбаса” (Л., 1995). І, нарешті, несподівано для всіх разом із давньою, ще із студентських часів знайомою актрисою Лідією Данильчук ставить моновиставу “Білі мотилі, плетені ланцюги” за В. Стефаніком. Це сталося 1997 р.

### Актор як alter-ego режисера

Досліджуючи творчість Курбаса, Неллі Корнієнко застосовує щодо актора Йосипа Гірняка термін alter-ego режисера. Як на мене, у випадку з “Театром у кошику” вживання цього терміна щодо Данильчук ще більш виправдане, адже маємо справу не лише з досконалою акторкою, яка дала можливість зреалізуватися І. Волицькій у режисурі; не лише із якнайповнішим їх порозумінням; не лише з “нероз’ємністю естетичних, художніх ідей та ідей етичних” [1], а й з потужним генератором ідей, врешті, каталізатором, що спричинився до розкриття режисера в Ірині Волицькій.

В Одеському театрі ім. Жовтневої революції (тепер – ім. В. Василька), де раніше працювала актриса, Лідію Данильчук використовували як яскравий народний тип, субретку, комедійну актрису. Вона ж ночами самостійно проводила репетиції, власними силами (задовго до співпраці з І. Волицькою) працюючи над “Одержимою” і “На полі крові”, мріяла зробити виставу за новелами В. Стефаніка, добираючи фольклорний матеріал (в результаті була записана

телевистава). Пізніше все це вона реалізує в повну силу у співпраці з І. Волицькою.

Так, їй, зокрема, належить ідея постановки “Украденого щастя” на трьох, ідея рішення останньої сцени “Одержимої”. Врешті, як зауважує Л. Данильчук: “Я навіть не можу сказати, де закінчується моя ідея і починається ідея Ірини. Це розуміння на рівні інтуїції, з півслова. Просто, інколи я встигаю швидше що ідею висловити. В нас практично немає суперечок”. Та й, зрештою, чи потрібно встановлювати межі і авторство ідей? Це таїна співпраці творчих особистостей. Просто слід усвідомити, що риси творчої манери Волицької – це, певною мірою, і риси творчої манери Данильчук. Зрештою, власне режисерський шлях І. Волицької розпочався з ролі помічниці актриси в її максимальному розкритті. Тому, мабуть, значне місце в репертуарі театру посідають моно-вистави. Тож Л. Данильчук стоїть ніби на іншому полюсі співтворчості режисера, своїм стихійним темпераментом доповнюючи науковця Волицьку і заповнюючи “живим тілом” математично точні моделі її вистав.

### Особливості “театрознавчої режисури”

Отже, зустріч відбулася, іскра спалахнула, вибух стався. І що ж? Звернемося до слів навчителя Ірини Волицької – Наталі Кузякіної: “Завдання критики – час від часу зрушувати пласти усталених уявлень, щоб на зламі їх по-новому відкрилася діалектика явищ і відтворювався складний взаємозв’язок у вічноживому потоці мистецтва” [2].

Це завдання, очевидно, виконує Волицька не лише в науці, але й у своїх постановках, не втомлюючись зрушувати усталені уявлення про втілення сценічної класики; про можливості моно-вистави, та й, зрештою, про можливості театрознавців.

З раціональною обережністю і виваженістю вона не кидається одразу з головою в режисуру і на перших афішах вистави “Білі мотилі, плетені ланцюги” її ім’я згадано як керівника постановки (не режисера). Пізніше, переконавшись у твердості ґрунту, під натиском невгамовної Лідії Данильчук вона таки ступає на цей шлях.

Його результат:

*“Білі мотилі, плетені ланцюги”.* Моно-вистава за новелами В. Стефаніка, 1997 р.

Контрастність: чорно-білі тони.

Реквізит: коник-гойдалка, дзвоники, сопілка, трищалка, дримба, біла жіноча сорочка, підвішена на мотузках.

Організуюча сила: чіткий ритм – звуків (стукіт, дзвоники); рухів (танцювальних, наївно-архаїчно-дитячих, жорсткорубаних ударів об долівку ліктями, колінами, кісточками пальців); пісень (коломийок); слова, що тут (як і в інших виставах) не лише текст – ритм вистави.

*“Украдене щастя” І. Франка, 1998 р.*

“Класиків треба грати, як сучасних драматургів. Тільки тоді вони отримують безсмертя... [...] Ми плутаємо традиції зі штампами, не можемо, не хочемо звільнитися з їх полону”[3].

“Розпочинаючи роботу над класичним твором, ми повинні відмежуватися від шкідливих уявлень про те, як треба грати” [4]. Ці слова Г. Товстоногова можна поставити епіграфом, девізом цієї роботи.

Отже, відкинуто всю етнографію, масові сцени; залишено лише три персонажі. Особливої ваги набуває Анна, її трагедія.

Переважає білого кольору. Решта – його відтінки. І лише вкінці яскравий вибух – розсіпані червоні кульки-кров.

Реквізит: три барабани (для кожного актора – свій), топірець-бартка, червоні кульки. Топірець служить зв’язу-

*Лідія Данильчук у моно-виставі “На полі крові” Лесі Українки, режисер і сценограф – І. Волицька, 2000 р.*



ючою ланкою, опредметненим символом стосунків трьох героїв між собою, їх болісного ходіння “по лезу” життя.

Організуюча сила: ритм аркана, що його актори виби- вають на барабанах, витанцьовують утрюх і попарно, ви- співують у “Пісні про шандаря”.

Якщо науковою даниною вчителю (Н. Кузякіній) стала дослідницька праця над творчістю Л. Курбаса, то сценіч- ною – постановка циклу “Інтелектуальний театр Лесі Укра- їнки”, до творчості якої Наталя Борисівна виявляла особ- ливе зацікавлення.

*“На полі крові” Лесі Українки. Моновистава, 2000 р.*

Кольори: чорний і жовтогарячий.

Сценографія: вертикальний жовтий круглий щит-сон- це, навхрест перев’язаний плетеним візерунком (на ньому актриса, вбрана в чорне, викладає собою древній символ свастики), і прямокутник на долівці, виплетений з жовтого мотуззя, що яскраво виділяється на чорному тлі.

Організуюча сила: ритм тіла актриси, напруга в мо- менти, коли вона собою розтягує, напинає причеплений до щита шнур. Ритм цей переривається подекуди музикою (композитор – Ярослав Хомик) – повільною, навіть реляк- суючою, із східними мотивами. Ці моменти забуття-



розпруження різко контрастують з епізодами напружено- вимотуючого ритму “юдиної праці” як антитеза “втрачений рай – земне пекло”. Наприкінці ритм ніби розпадається – і розпадається пластика, ніби ламається тіло актриси, якій, здається, важко відірватися від землі; ламається і розпа- дається слово.

*“Одержима” Лесі Українки, 2001 р.*

Друга вистава циклу, та ж колористика: чорні й жовті тони.

Реквізит: сплетені із того ж жовтого мотуззя кульки- каміння різного розміру.

Організуюча сила: в першій частині це радше ритм пауз поміж фразами, ніж самих фраз; у другій – ритм обер- тання “розіп’ятих” один на одному (спиною до спини) Ме- сії і Міріам; у третій – ритм відсутній. Час зупинився. Це ніби довга затяжна пауза перед вибухом четвертої частини

– у ній ритм відбиває Хор, сидючи на колінах навколо Мі- ріам, щораз прискорюючи його і, врешті, завершуючи глухими ударами каміння-куль.

Як бачимо, основна організуюча сила всіх вистав – ритм. Саме він надає виставам чіткості, структурованості, розмірності. Можна це назвати науковим формулюван- ням мізансцен, чим, очевидно, Волицька-режисер зав- дячує Волицькій-науковцю. Недарма Неллі Корнієнко, ана- лізуючи дві перші вистави, вживає майже однакові вирази: “Партитура ритму математично точна” [5]; “Вибудовує



*Лідія Данильчук – Анна та Роман Біль – Михайло у виставі “Украдене щастя”, режисер – І. Волицька, сценограф – Дарія Зав’ялова, 1998 р.*

виставу математично точний розрахунок ритмів”[6]. Ще одна “наукова” риса режи- серського почерку – мінімум реквізиту при максимальному використанні виражальних можливостей кожного з предметів, заяв- лених на сцені.

Театрознавчий досвід проявляється і в підході до матеріалу: не “Стаavimo – я бачу, як треба”, а – “Я знаю, як не треба, будемо шукати потрібне”. Саме на таких засадах ви- будовувалися вистави театру.

Ще один прояв науковця – інтелектуаль- ність театру, найвиразніше задекларована в двох останніх виставах. Театр Ірини Волицької – театр роздуму, реф- лексії, що потребує підготовленого глядача-інтелектуала.

Характерна особливість вистав театру – наративність (відсторонене прочитання тексту, коли актор не є персо- нажем, а радше автором, оповідачем, наратором, що лише передає текст глядачеві). Ця риса, безумовно, присутня і в “Мотілях...”, і в “Украденому щасті” (в перші хвилини, коли Анна в застиглій неприродній позі – знак, що вона ще не персонаж, ще не Анна – ніби “зчитує” звідкись слова (прикметно, що польський критик Яцек Серадзкі вирішив, спочатку, що це, либонь, інсценізація новели [7]). У виставі “На полі крові” звучать усі ремарки автора, актриса ж ви- ступає як позастатевий персонаж – у брюках, з короткою стрижкою. Десь вона – Юда, який полемізує з власним сум- лінням (межа між словами персонажів проведена умовно –



Лідія Данильчук – Міріам у виставі “Одержима” Лесі Українки, режисер і сценограф – Ірина Волицька, 2001 р.

поворот тіла, голови), а десь – спостерігач, який переказує нам події (особливо в ремарках). В “Одержимій” цей принцип наративності відсутній – натомість з’являється Хор. Усе це надає виставам “Театру в кошику” епічного розмаху і значимости, дозволяє розпізнати в текстах архаїчні пласти, трансформуючи ці тексти на сцені в сучасну трагедію.

### Специфіка трагічного у “Театрі в кошику”

Отже, трагедія. Щось архаїчне, давнє. Проте вона продовжує жити сьогодні в різних видозмінах, як-от, скажімо, в чеховських драмах, драматургії абсурду і т. д. Але якщо подивитись пильніше, то між давньою трагедією (включно з Шекспірівською) і її сучасними видозмінами є одна принципова, на наш погляд, відмінність. У сучасних трагедіях відсутній катарсис. Чому і як?

За Аристотелем, катарсис – відчуття очищення, викликане страхом і співчуттям. Уточнимо: співчуття – не жалість (бо тоді отримаємо сльозливу мелодраму), а співпереживання, пов’язане із отожденням себе з трагічним героєм; страх – не переляк (тоді матимемо фільм жахів, а то й серцевий напад), а той страх-захоплення, коли спирає подих при зустрічі людини з чимось незмірно більшим від неї: горами, морем, небом, космосом. У трагедії це вічність, бо не буває трагедії без вічності. (Показовою є фраза І. Волицької з приводу її постановок, сказана на одній з репетицій: “Я вічно борюся за вічність!”). Різниця поміж давньою та сучасною трагедіями полягає в тому, що при зустрічі з цією вічністю (у смерті чи стражданні) трагічний герой давньої трагедії виявляється співмірним їй (звідси і радість катарсису), тоді як герой сучасної трагедії виявляється розчавленим цією неспівмірною йому вічністю.

На відміну від інших, герої вистав “Театру в кошику” здатні гідно дивитися в обличчя вічності. Тому вистави ці належать радше до типу давньої класичної трагедії з катарсисом. В цьому їх особлива цінність як сили не деструктивної, а життєствердної творчої. Це і є та принципова відмінність, яка вирізняє І. Волицьку серед постмодерної режисерської хвилі кінця 80-х – 90 рр.

(Пригадаймо слова І. Волицької про те, що відсутність спеціальної режисерської освіти дозволила їй вести самостійні пошуки).

Риси постмодернізму можемо углядіти хіба в “Украденому щасті” – певні далекосхідні мотиви, які, проте, є рівно ж і національними елементами (чоловіче вбрання і бої – одночасно і екзотично-східні, і рідні – гуцульські).

Тому вистави “Театру в кошику” можна розглядати, як подолання тотальної постмодерної етичної іронії, яка абсолютною несумісна з давньою, високого штибу трагедією. І тому (хтозна!), можливо, ця творчість і є передвісником появи наступного “постпостмодернізму”. Ось чому, як на мене, це лише початок пошуків шляху, напруму.

Особливо ж важливим для нас, для сучасної України є те, що пошуки ці через форми давньої трагедії ведуться саме на матеріалі української класики. Адже згадаємо Ф. Ніцше: “Кожний народ, як, зрештою, і кожна людина, має 7777 цінність рівно настільки, наскільки він здатний накласти на свої переживання тавро вічності”[8].

Взагалі ж, думається, театр очікують випробування новим матеріалом, де головне – не втратити високої планки інтелектуальності, трагізму, уникнувши при цьому самоповторень та одноманітності, знаходити нові засоби виразності.

1. Корнієнко Н.М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. – К., 1998. – С. 454.

2. Мальцов В. *Теми життя Наталі Кузякіної // Український театр*. – №4. – К.; 1998. – С. 2.

3. Товстоногов Г.О. *О профессии режиссера*. – М.; 1968. – С. 101.

4. *Там само*. – С. 120.

5. Корнієнко Н.М. *Український театр у переддень третього тисячоліття*. Пошук. – К., 2000. – С. 65.

6. *Там само*. – С. 66.

7. Jacek Sieradzki. *Odzyskane szczęście // Dialog*. – №11. - Warszawa, 2002. – S. 186.

8. Ницше Ф. *Воля к власти*. – Москва, Харьков, 2003. – С. 130.

Лідія Данильчук – Міріам та Роман Біль – Месія у виставі “Одержима” Лесі Українки, режисер і сценограф – Ірина Волицька, 2001 р.

