

Ольга РЕЗНИЧЕНКО

“ШОУКЕЙС” ПО-ХАРКІВСЬКИ

Уявіть собі: ви прийшли до лазні. У вас дуже конкретна мета – змити з тіла бруд. Ви роздягаєтеся, стаєте під душ, намилюєтеся – і раптом бачите, як мовчки, не звертаючи ні на кого уваги, заходять і стають поряд із вами у вільні кабінки теж голі, як і ви, чоловіки й жінки... Поки ви, збиті з пантелику, не почали якось на це реагувати, ваші несподівані, принаймні, за статевими ознаками, сусіди виходять, помившись, на середину зали. І поміж лав, на яких – чийсь рушники, торбинки з туалетним причандаллям, алюмінієві тазики – починають грати Шекспіра. Вони грають так, що ви забуваєте про все на світі, зокрема й про те, як ви, глядачі (й вони, виконавці), непристойно виглядаєте з позиції загальноприйнятих норм. І вже не існує ні часу, ні простору, ні умовностей, ані самої лазні – залишається тільки Кохання. Актори зачаровують і втягують вас у свою стихію переживань. Майже не рухаючись, вони промовляють слова, зрозумілі будь-якою мовою... Скажімо, я почула їх японською в уривкові з відеоплівки, яку демонстрували й коментували гості з Японії. Ейсюке Шичиджи, Президент асоціації театральних критиків Японії, і Міно Шибазакі, провідна акторка Токійського театру КАЗЕ приїхали до Харкова на Перший міжнародний шоукейс експериментального театру, який відбувався у Харківському академічному театрі ім. Т. Шевченка в останні дні березня 2003 р.

Шоукейс можна перекласти як нагоду щось показати. Цього разу нагоду показати свої режисерські роботи колегам і фахівцям із різних країн світу матеріалізував Андрій Жолдак, художній керівник Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка. Для Харкова це стало справді непересічною подією. Принаймні, я не пригадую, щоб раніше до нашого міста, з цікавості до творчості когось із харківських діячів театру, приїжджали директори театрів і театральних фестивалів, продюсери й менеджери, провідні театрознавці, критики, театральні художники й фотографи, письменники з різних країн.

Вранці кожного дня, з 26 по 30 березня, у холі театру відбувалися зустрічі й бесіди з представниками як східного, так і західного театального

світу, а ввечері відбувалися покази вистав у режисурі Андрія Жолдака. Крім того, чи не вперше, за його словами, він спробував сформулювати принципи й методику своєї роботи – в лекції “Театр жорстокості”, а також провів перед глядачами майстер-клас, учасниками якого стали й зарубіжні актори. Під час зустрічей обговорювалися питання, пов’язані з інфраструктурою театального життя, взаємин театру й держави, театальної освіти й актуальних стильових тенденцій, форм і підходів у світовому театрі. Вагомість цих зустрічей важко переоцінити, оскільки вони дали можливість, нехай у загальних рисах, уявити собі сучасну театральну ситуацію у світі, порівняти східну й західну моделі театру, і, головне, досягнути місце українського театру в парадигмі тих пошуків, які характеризують сучасний театральний процес. Між іншим, як з’ясувалося з питань харківських журналістів до гостей фестивалю, останні про український театр нічого раніше не чули, і Андрій Жолдак – перший режисер, який привернув їхню увагу до України. На прохання Жолдака коротку, але дуже змістовну лекцію про модерний український театр і теперішню ситуацію в ньому прочитала для гостей доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко.

Не знаю, можливо, це суб’єктивне враження, але з усього почутого й побаченого в мою пам’ять врізалися уривки саме з японських вистав, показаних гостями на відео. Вони перевершили те, що вдалося побачити безпосередньо на сцені у виставах режисера Андрія Жолдака.

Чим мене так сильно вразили японці? Гадаю, вмінням зберегти внутрішній образ ідеї чи переживання у момент передачі його глядачеві, коли зайвими стають описовість, жести, дія, предметно-символічний ряд. Виконавцям не потрібно торкатися один одного, жестикулювати, користуватися допоміжними засобами, щоб реалізувати на сцені ідею кохання, гармонії – дисгармонії, повторюваності – непередбачуваності. Невидимий духовний зв’язок між внутрішнім і зовнішнім світами, який у східній ментальності вдалося зберегти, європейці, на мою думку, втратили. І ця втрата в театрі ком-

пенсується нагромадженням знаків і предметности, які цей розрив заповнюють імітацією повноти, насправді ж – хаосом.

В Японії експериментальний театр є органічним продовженням багатовікової традиції театрів Кабукі та інших, де робота лицедія над своїм тілом була й залишається роботою над формуванням і вдосконаленням власного світобачення. Сценічна техніка невідривна від духовних засад буття актора.

Японський експериментальний театр у своїх пошуках спрямовується сьогодні на глядача, який стає об'єктом і сенсом ігрових новацій. Ейсюке Шичиджи розповідав про театри такого плану: “Сліпий” і “Лабіринт”. Уривок однієї з вистав театру “Сліпий” було показано на фестивалі. Назва її – “Стук”. Глядачів завели до кімнати, де панувала цілковита темрява. Коли вони зайшли – їх одразу замкнули. Почувся стук молота. З часом (а ця ризикована для людської психіки дія тривала близько восьми – десяти годин) на тому місці, де бив молот, з'явилося крихітне світляне коло, яке поволі розширювалося. І коли, нарешті, воно охопило всю залу, стіни за спинами учасників дійства впали, і люди опинилися на вулиці серед гуркоту швидких авто й гамору людського потоку, байдужого до себе самого. Це дійство було, очевидно, метафорою просвітлення, до якого людина приходить іноді під кінець життя, темрява ж є образом нашої монотонної повсякденности, а стук – виявом потреби й намагання вийти поза неї і звільнитися. Отже, в розвитку японського експериментального театру саме глядач (його поведінка, реакції, вчинки) стимулюють пошуки нових театральних форм. Серед них важливими є зміни середовищ, коли вистави переносяться на ландшафти, не зв'язані з театром: автомагістралі, летовища, міські завулки, смітники...

Торкаючись проблеми театральної освіти, японські гості зауважили, що в них немає спеціальних закладів, де навчали б основ акторської майстерности. Режисер набирає бажаних грати й учить їх за власною методикою, яка ґрунтується на його особистих уявленнях про людину й буття. В Японії близько трьохсот експериментальних театрів, окрім традиційних театрів типу Кабукі чи Но і сучасного театру, який виник у Японії наприкінці XIX ст. під сильним естетичним впливом російської класичної драми.

У Кореї, як можна було зрозуміти з розповіді Ейн Кунг Йонг, директора театру “Арт-3”, з одного боку, є Національний і регіональні театри, які не виходять за межі реалістичної естетики, і є багато малих експериментальних труп, що мають теат-

ральні майданчики із залами не більшими, ніж на 100 місць. Нетрадиційні театри, як і класичні, лише частково, мінімально, фінансує держава. Але, попри фінансові труднощі, інтерес до театру в людей не зникає. Коли йдеться про зміст, показані відеоривки свідчать, що у корейців домінує екзистенційна тематика, ближча до європейського дискурсу. Маю на увазі самотність, явний розлад душі, видіння, зумовлені болючими спогадами та переживаннями. Зате в пластиці, хореографії самобутність національної форми виявляється значно виразніше.

Загалом пошуки й експерименти в західному й східному театрах розвиваються в наш час у трьох головних напрямках: радикальна адаптація класичних текстів (Шекспір, Ібсен, Чехов); постанови п'єс сучасних драматургів; створення вистав за певною темою шляхом імпровізації, колективно – за участі режисера, драматурга, акторів, сценографів.

Звісно, ці тенденції у кожній країні реалізуються по-різному. Наприклад, Марк Еоман, директор фестивалю “Ноордерзон” з Голландії розповідав, що в його країні дуже незначний відсоток людей систематично ходить до театрів. Але на театральний фестиваль з'їжджаються люди з цілої країни і за тиждень переглядають усе, що пропустили протягом року. Фестивалі мають не лише культурне, а й суспільно-політичне значення. При цьому важливо, що у програмі поєднуються складні авангардні й традиційні постанови. Новаторство в Нідерландах розглядають у площині відносности й суб'єктивности: те, що хтось сприймає як авангард, інший – як щось усталене. Значення має поняття культури як цілісного явища, яке містить у собі й академічні, й екстремні форми. Стратегія роботи з глядацькою аудиторією полягає у тому, щоб виставу оцінювали не за критерієм: традиція (добре) – авангард (погано), а на підставі того, чи вона є естетично вартісною.

Показово: держава дає субсидії театрам саме для пошуку нових форм. Про це, зокрема, говорив Деніс Моліндайк, актор одного з провідних театрів Голландії. Великих театрів у Голландії, за його словами, менше десяти. А маленьких труп – майже п'ятдесят. У його театрі тридцять акторів постійних і тридцять запрошених на конкретні постанови. Крім того, в театрі є молодіжна студія, в якій працюють випускники або студенти одного з навчальних театральних закладів. У Голландії їх п'ять чи шість. Якоїсь чіткої лінії у виборі репертуару театр не дотримується. Це може бути класика, сучасні п'єси британських, німецьких і голландських драматургів, постанови імпровізаційного характеру.

Абсолютним лідером у театрі є режисер. Саме цим, на думку Деніса Моліндайка, голландський театр різниться від британського. В Голландії зараз немає відомих і популярних драматургів, чії п'єси ставили б за межами країни. У Великобританії вони є, до того ж їх багато. Тому там сьогодні головною особою в театрі є не режисер, а, радше, автор, драматург.

Це твердження щодо пріоритету драматурга в британському театрі прокоментувала Клер Мадлтон, вільний продюсер з Англії. Вона зауважила, що в сучасному англійському театрі драматург бере участь у творчому процесі поряд з режисером на всіх етапах здійснення вистави. В разі потреби він змінює текст, переписує, дописує, працює над стилістикою. Як правило, режисери співпрацюють із конкретними драматургами. Розвиток драматургії стимулює діяльність театрів-лабораторій, де кінцева постава п'єси не є обов'язковою: важливі жанрові й стилеві пошуки сценічної інтерпретації тексту. Актуальною також на театрі є культурно-етнічна різноманітність, оскільки серед драматургів багато представників азійської спільноти.

В Англії, на відміну від інших європейських країн, немає театрів із постійними театральними трупамі. Акторів набирають для кожної постанови окремо. Якщо виникає вибір – участь у комерційному проєкті чи у “серйозній п'єсі”, актор переважно вибирає перше, тому що в майбутньому це може відкрити для нього шлях до цікавих контрактів. Більшість акторів зосереджена в Лондоні, де вони знімаються в рекламних роликах і мріють про те, щоб знятися в кіно.

Готують акторів, театральних художників, фахівців для постанов мюзиклів у театральних коледжах, які теж зосереджені здебільшого в Лондоні. Кого там не готують – так це режисерів. В Англії вважають, що режисер – це від Бога. Будь-яка творча людина в принципі може стати режисером. Більшість режисерів – випускники університетів. Оскільки у всіх університетах Англії є, зазвичай, студентські театри, то типовою стає ситуація, коли випускник Кембриджа, який працював у студентському театрі, потрапляє до професійного театру помічником режисера.

Сьогодні в Лондоні діють 15 великих комерційних театрів і близько двадцяти театрів-студій. Це більше, ніж у Парижі. В комерційних театрах ставлять, як правило, мюзикли. Якщо це серйозна вистава, важливо, щоб у ній брав участь хтось із відомих зірок. Є також театри, які субсидує держава. Це театри репертуарні, тут ставлять класику,

але також і авангардові п'єси. Вони, як і комерційні, не є збитковими.

Останнім часом, зауважив Іан Херберт, Президент міжнародної асоціації театральних критиків Англії, субсидії зросли на сімдесят відсотків. Держава почала дбати про розвій театру і фінансує проєкти загальнонаціонального значення, регіональні театри й театральні лабораторії.

Щоб досягнути специфіку процесів у національному театрі, слід добре орієнтуватися в тому, що відбувається у цій царині в інших країнах. Таку думку висловив у своєму виступі англієць Ноель Вітс, доктор театральних мистецтв, фахівець з історії та теорії театру XX – XXI ст. Один із його лекційних курсів в університеті, зокрема, присвячений історії східноєвропейського театру. Він підкреслив, що вже протягом п'ятих – шістьох років спостерігає за творчістю Андрія Жолдака. На лекціях студенти аналізують вистави цього режисера в площині гіперактуалізації пластичної компоненти – тенденції, характерної для європейського театру останніх десятиліть.

Свою інтерпретацію вистав Андрія Жолдака в контексті стильових пошуків театру нашої доби в Україні подала Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, провідний український театрознавець. Вона зазначила, що з початку 90-х рр. театр в Україні переживає процеси, подібні до тих, що відбувалися в 20-х, коли виник національний модерний театр. Лесь Курбас, його засновник, реформував сценічне мистецтво, поєднавши західні духовні матерії зі східними вченнями. З одного боку, на формування цього видатного режисера мали вплив ідеї Аппія, Крейга, Декру, з іншого – він захоплювався культурою Тибету, театром Балі, Кабуки тощо. Головною складовою його системи стала заглибленість у національну автентичність, прадавні форми театру. Сучасний український театр також відкривається і до Сходу і до Заходу. Водночас Україна заглиблюється нині у сферу національної самоідентифікації, в театрі експлікуються культурні цитати з щасливих для неї часів – Київської Русі та бароко. Твори Шевченка, Лесі Українки, Франка сценічно осмислюються у площині міту, вічних сюжетів. І закономірно, що постмодерна українська культура спирається на систему ритуалу й містерії. Адже це відбувається завжди, коли будь-яка культура, зазнавши втрат і позбавлена тягlosti розвитку, прагне стабілізації. В такі моменти культура спирається на форми, перевірені віками.

Інша виразна тенденція українського театру, яку, зокрема, представляє у своїй творчості Жолдак,

пов'язана з радикалізацією стосунків із класичною культурою і в цілому зі словом. Тексти прочитуються так, щоб не бути почутими, оскільки слово у ХХ ст. зазнало інфляції. Щодо цього Андрій Жолдак у своїй діяльності еволюціонує дуже швидко. Хоча, з іншого боку, театром ризику його практику назвати важко. Він створив у театрі парадоксальну ситуацію. А. Жолдак доводить своє право на дуже високу суб'єктивність, і це свідчить про розширення обріїв режисерського театру, який частково вже вичерпав себе. На самому початку діяльності він ризикнув кинути публіці свій світ – глибокий, прихований. Дозволив собі самопроєкції, в яких вивів назвні комплекси, внутрішню несвободу: театр для нього став своєрідною психотерапією. Це досить незвичний прецедент у нашому “цнотливому” українському мистецтві. Жолдак будує театр, так би мовити, з магії, із ритуалу “живої й неживої” води. З іншого боку, він активно використовує елементи кіноестетики. Його “Гамлет” – це наче німе чорнобіле кіно, реалізоване в театральних формах: з близькими й далекими планами, із наче застиглими кадрами, знятими рухомою камерою. “Один день Івана Денисовича” – це вистава-шок. Вистава про зомбі, клонів, про втрату духовного осердя. Вистава шокує, і це нормально. Жолдак хоче повернути глядачеві відчуття болю, можливо, катарсису. Бачимо потужні мотиви споглядання, уповільненість ритміки, рух до насолоди самою естетикою, з одного боку, і шок – з другого. Жолдак зробив крок до нової мови театру через високий ступінь суб'єктивізації. Його театр жорстокий, подекуди – позірно цинічний, але за цим зовнішнім викликом світові приховуються ніжність і печаль. Окремі прийоми повторюються у нього з вистави до вистави. Але на цих повторях відпрацьовуються художні засади. Це – маркери, які почасти можуть здатися прямолінійними, зате вони фіксують його власний стиль. Він використовує також цитати з інших режисерів. Є атмосферні цитати з Фелліні, скажімо, в “Одруженні”; з Няк-рошюса, коли камінь, річ, людина дорівнюють одне одному й взаємно перетікають, трансформуються, перетворюються. Це реалізація думки про те, що у світі всі живі й неживі істоти є двійниками, відзеркаленням одне одного.

Окрема проблема – це музика, ритм у роботах А. Жолдака. А ще – висока нервова печаль, печаль екзистенційна, яку він вкладає у свої вистави. Печаль і ніжність. Заради освідчення в любові глядачеві, можливо, у своїх снах він створює свій театр. Це – сні сучасної культури про культуру класичну.

Можливо, на цій урочистій кульмінації з доповіді Неллі Корнієнко і треба було б закінчити цей матеріал про фестиваль, або шоукейс, який улаштував у Харкові Андрій Жолдак. Але, крім світових і вітчизняних авторитетів, я довіряю ще власній інтуїції. Те, що мені вдалося подивитися – “Місяць кохання” за І. Тургенєвим – справило на мене незвичне враження. Жодного поруху душі – на самій виставі. І колосальна втома, духовне спустошення – після неї. Пояснюю це собі тим, що образно-візуальний ряд Жолдака, в якому актор є елементом, тотожним будь-якому іншому предмету на сцені, технічно, на раціональному рівні, виписані дуже майстерно. Це складна багатошарова семіотична система, яку, справді, цікаво інтерпретувати в різних дискурсах образотворчого мистецтва, кіно й літератури. Знаходиться в ній засвоєні чи неусвідомлювані Жолдаком впливи різних езотеричних практик і психоаналітики. Мені зрозумілі й цікаві ідеї деперсоніфікації у театрі, але тоді, коли вони компенсуються оригінальною авторською концепцією, спрямованою на те, щоб я її не тільки зрозуміла, але й відчула. Проте, на відміну від Неллі Корнієнко, я подумала, що Жолдакові глядач як співрозмовник, співучасник дійства не потрібен. Режисер просто як реєстратор, статист без будь-якого співчуття до цього світу фіксує його репродуктивність, відсутність у ньому мети, життєвої мотивації. Його головна тема, на мій погляд: смерть, що імітує життя. Справжні почуття, серце, душа, природа – відсутні. Є образні копії гумових, пластикових, картонних форм буття, які замінили реальність.

Хоча Андрій Жолдак і стверджував у своїй лекції, що режисер, як, зрештою, будь-яка творча людина, завжди балансує між сферами божественними та диявольськими, саме піднесеності й про-світленості, яка б пов'язувала цього митця і з Небом, я не побачила і не відчула в його виставі. Правда, це суб'єктивне враження, у когось – воно інше. Але для того й існує театр, щоб у його просторі мали можливість зустрічатися різні світобачення й думки...