

Майя ІЛЮК

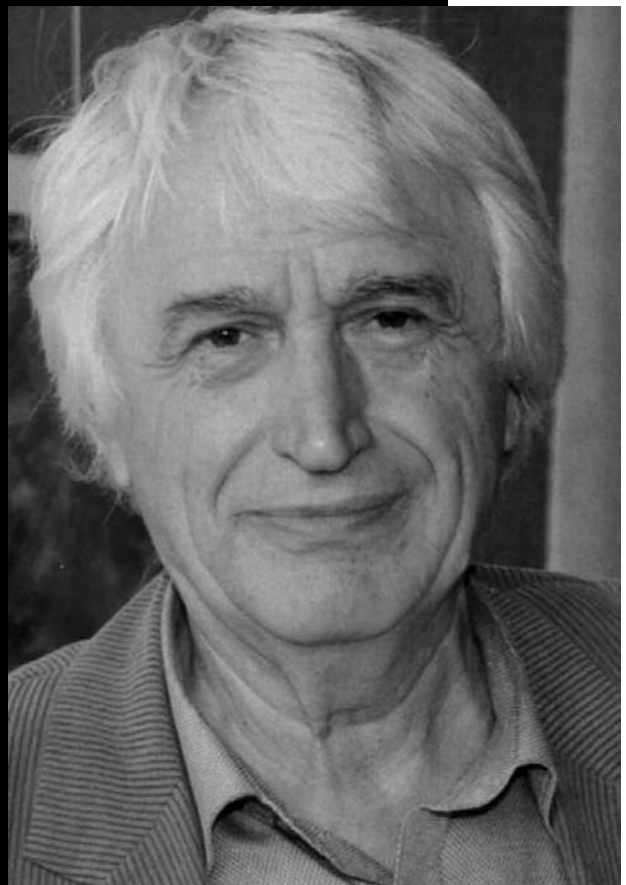
НА ГОСТИНУ ДО ШЕКСПІРА ...В РУМУНІЮ!

(Нотатки з Шекспірівського фестивалю 2018 р. у м. Крайова, Румунія)

Шекспірівський фестиваль у місті Крайова, що за кількисот кілометрів на захід від Бухареста – один з найвідоміших у неангломовному світі. Еміль Борогіна, його незмінний художній керівник, багаторічний директор-керівник Національного театру у м. Крайова вважає це дітище справою усього свого життя. Започаткований 1994 р., фестиваль відбувався спершу раз на три роки, а від 2006 р. перетворився на театральне шекспірівське бієнале, до організації та проведення якого долучились новостворена “Шекспірівська фундація”, “ArCub-Bucharest”, Nottara theatre. Від 2006 р. фестиваль проводиться і в Бухаресті, що значно розширює коло глядачів.

Змінюючи щоразу мотто фестивалю, його організатори пропонують різні погляди на Шекспірову спадщину: “Сузір’я Гамлета” (2010); “Весь світ театр і люди в нім актори” (2012); “Шекспір для кожного” (2014); “Шекспір на всі часи” (2016). Цьогорічна едіція фестивалю відбувалася під гаслом “Планета Шекспір”, тому у двотижневій програмі були показані вистави театрів з усіх п’яти континентів. Сценічні роботи добиралися так, аби виявляти особливості національних театральних інтерпретацій шекспірівського канону.

Світлини до статті – з буклету фестивалю та офіційних інтернет-сторінок театрів



Еміль Борогіна, багаторічний мистецький керівник Шекспірівського міжнародного фестивалю у м. Крайова (Румунія)

Як і кожна подібна подія, Шекспірівський фестиваль у Крайові – це комплекс найрізноманітніших заходів: від масових, як-от хореографічні виступи аматорів на площі перед театром чи запуск величезної повітряної кулі з лого фестивалю у день його відкриття – до виставок та наукових сесій. Засіданнями Міжнародної асоціації театральних критиків керував її очільник, Жорж Баню. Одночасно відбувалася сесія Європейської асоціації дослідників Шекспіра, участь у якій брали науковці з Великої Британії, Франції, Португалії, Німеччини, Болгарії, США, Польщі, Грузії, Греції та України.

Театральну програму склали понад 30 театральних та музичних подій. Серед останніх – пам'ятний виїзд усієї фестивальної громади на берег Дунаю. При заході сонця, на відкритому повітрі, загорнувшись у пледи, сидючи хто на стільчиках, хто на траві, ми захоплено слухали віртуозні джазові композиції на сонети В. Шекспіра чарівної бельгійської композиторки/вокалістки/піаністки Керолл Ванвельден, а потім ще й стали учасниками автентичного національного весільного частування.

Зрештою, все у Крайові відбувалось якось захоплено й натхненно: чи то зіграна аматорами у просторі міста, під відкритим небом, із зміною локацій від Університетських центральних урочистих сходів до закапелків центральної пішохідної зони міста тригодинна вистава “Сон літньої ночі”, що її британський режисер Філіп Пар зробив у дарунок містові; чи колективні обговорення переглянутих вистав, а чи велике спільне коло на березі Дунаю, що поєднало у вирі запального румунського танцю корейців, поляків, британців, американців, австралійців, південно-африканців – усіх нас, хто приїхав у гості до “румунського Шекспіра”...

Отже, Шекспір у національних сценічних рецепціях – головна тема фестивалю, його філософія й метод, ідея й зміст. Майже кожна вистава давала відповідь саме на це питання. Упродовж тижня з-поміж робіт румунських драматичних театрів авторці цих рядків пощастило побачити три, і вони репрезентували різні шляхи освоєння драматургії В. Шекспіра.

Перша з них – “Отелло”, що його зіграв театр з м. Тарговіште “Тоні Буландра” (режисер – Сурен Шахвердян). Може так здалось, але виконавець головної ролі (Лівіу Келою) і зовнішньо й внутрішньо відтворював своєрідний національний румунський чоловічий архетип: мужня, схильна до повноти статура, фізична й душевна сила, темперамент, широта рухів. У довгому військовому плащі, бритоголовий, він був дуже близький до типу давньоримського легіонера (Румунія ж-бо відома своїм принциповим пошанівком давньоримської спадщини як підґрунтям власної етнічної ідентичності). Естетично ж вистава



Лівіу Келою – Отелло, Андрада Фускаш – Дездемона у виставі “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – Сурен Шахвердян. Театр “Тоні Буландра” (Тарговіште, Румунія).

належала до впізнаваного типу театру посткомуністичного простору з його романтичною піднесеністю, візуальною загальною красивістю, лінійністю подій та почуттів.

У лялькарській версії “Сну літньої ночі” з Театру анімації “Тендеріка” не залишилось нічого від лірики та романтики твору. Буфонадно-огрублені риси планшетних ляльок, пастозний інтонаційний рисунок, гротесковість мізансцен – усе склалося на простонародне видовище, дотепне і яскраве, адресоване посполитому глядачеві. Не можна було не помітити й сатиричної візуальної репліки – сучасний військовий френч нагадав про болісне політичне минуле Румунії, пов’язане з диктатурою генерала Чаушеску, що мов тінь ще стоїть за плечима нації, проявляючись у нищівно-сатиричних образах та акцентах.

Якщо вищезгаданий “Отелло” відбувався на класичній сцені-коробці, а вистава театру ляльок – на камерній сцені, подібній радше до звичайнісінької великої кімнати, то проєкт “In the middle of the night – Macbeth episode” (театр “Regina Maria”, м. Орадея; режисер Гавриїл Пінте, сценарій Г. Пінте за участю Ж. Баню та Моніки Борі) вивів глядачів на одну з центральних площ міста. У зведеному тут мобільному театральному модулі глядацькі місця було розташовано амфітеатром обабіч специфічного сценічного простору – наскрізної дороги від входу до виходу, від завіси до завіси.

У вечірній темряві, під світлом прожекторів, простір повільно загусав – разом із особливою концентрацією знаків, символів, сенсів, що з них неспішно,



Сцена з вистави "Сон літньої ночі" В. Шекспіра. Режисер – Філіп Пар. Спільний проект Шекспірівського міжнародного фестивалю, Театру "Парабола" та Незалежної театральної компанії "Театрулеску" з м. Крайова.



Сцена з вистави "Дванадцята ніч" В. Шекспіра. Режисер – Келлі Гюнтер. Flute Theatre Company, Стретфорд-на-Ейвоні (Велика Британія)



Сцена з вистави "Дванадцята ніч" В. Шекспіра. Режисер і сценограф – Крістіян Пепіно. Театр анімації "Tândărică" (Румунія).

поволі укладалась дія. Продовжуючи пошуки в царині антропології театру, що їх в європейському театрі провадив і провадить Ж. Баню, режисер і актори зосередились на окремих сценах знамого шекспірового твору, шукаючи "перетворень" шекспірівських смислів у дуже простих предметах, матеріалах, речовинах. З-під диску кустарного точильного верстата злетіли у повітря справжні іскри, задзвенів метал – загострювались справжні леза сталевих ножів: так починалась вистава про дуже прості й зрозумілі почуття, одвічні непогамовані людські пристрасті та їхні наслідки.

Режисер не намагався пояснювати вчинки героїв, а, знайшовши візуальні й матеріальні еквіваленти, здійснив справжнє антропологічне дослідження маніякальної пристрасті влади. Дивно й магічно у спектаклі поєднано побутові предмети й приладдя, природне середовище (ножі, точильний верстат, вода, вогонь) з умовно-театральним (маска, ритуальна дія, монументальні й водночас прецизійно вирізьблені сценічні образи). Ось з'явився на сцені-дорозі німий театральний персонаж у білому капелюсі й плащі – сумління? – аби залишитись у цьому просторі до кінця дії і спостерігати за всім, не маючи змоги нічому зарадити. Подібний типажем до згаданого вище Отелло актор Сербан Борда у ролі Макбета (міцна постать, військовий довгий шкіряний плащ) поступився силою та наполегливістю перед мужнішою за нього і водночас чарівливо-жіночною леді Макбет (Ангела Танко). Відьом у виставі – справжній хор. У масках Доктора Чуми – усім їм тут місце, усім буде робота...

Центральний, надзвичайно виразний і простий предмет/символ влади – військові черевики. Берци. Чорні. Чоловічі. Королівські. Сучасні... Саме їх зні-

мають з короля (Жорж Воїнес), коли подружжя Макбет гостить його у себе. Саме вони є найбажанішим, найомріянішим об'єктом – ідеєю-фікс леді Макбет. Тому перед роззутим, босим королем дбайливо вже простелено червону/криваву доріжку, якою він приречено рушає до порога смерти (цей вихід зі сцени закривається і відкривається, мов гільйотина). І як хтиво, тріумфально, з якою безмежною насолодою взуває, повільно зашнуровуючи, це величезне, не по нозі, взуття красива, стильна, сексуально зваблива леді Макбет! Як вони їй не личать, кайданами сковують ноги – і як важко вона покутуватиме цей “королівський стиль”! У фінальній сцені леді Макбет вже босоніж ступатиме у ванночку з червоною фарбою, йтиме по білій дверній дошці, залишатиме криваві сліди, змиватиме їх відчайдушно ганчіркою, і – знову починатиме все спочатку. Тричі. Врешті ліс величезних металевих труб згори опуститься донизу і заховає у своєму лабіринті обох, чоловіка й жінку – аж поки під ними не “розчахнеться земля” і вони не проваляться у підземне/підсценне “пекло”.

Точно відчута природа матеріялів (метал, вода, вогонь) так само важливі у виставі, як і символіка кольору (червоне, біле, чорне), семантика сценічного простору (тричастинна вертикаль, перехрестя горизонталей), звуковий світ спектаклю (складений лише з натуральних звуків), ритуально-медитативний і психологічно-імпровізаційний водночас спосіб існування акторів. Кризь шпарини у куртинах проглядає вечірнє місто, подуви вітру влітають у сценічний простір: ні на мить не забути, що цей мандрівний модуль – мікросхема світу, що оточує тебе...

Істинним мистецьким потрясінням стали “Африканські оповіді” К. Варліковського. Як у великих митців, вистава “Африканські історії” за В. Шекспіром в адаптації К. Варліковського і П. Грущинського з використанням текстів Д. Кутзее є справжньою сповіддю, у кожній своїй миті. Відомо, що творчість К. Варліковського є репрезентантом і голосом гомосексуальної спільноти у Польщі та поза нею, тому зміст та мова цієї сповіді становлять виклик глядачеві – кожному, хто не належить до ЛГБТ-товариства. Режисерові йдеться про Іншість як базовий концепт світу вистави. Митцєві болить не просто парний поділ людської світобудови (сидячи за столиком, Регана весело повчає Гонерилью, що у цьому світі все ділиться на два), а його тотальна розділеність на “нас” і “них”, “чоловіків” і “жінок”, “білих” і “чорних”. Вистава досліджує причини дисгармонії, болю, травм у такому світі. Вихідний пункт – Іншість, станція призначення – Самотність. Між цим – п’ять з половиною годин складних переплетінь, ігор з текстами і персонажами Шекспіра, змонтованими у складну, нелінійну структуру спектаклю.



Сцена з вистави “Посеред ночі – Макбет. Епізод” за В. Шекспіром. Режисер – Гаврііл Пінте. Театр “Regina Maria” (Орадея, Румунія).

Вочевидь, якби вистава вичерпувала себе лише цією проблематикою, навряд чи опинилась би вона серед найвідоміших проєктів фонду Просперо, що 2011 року забезпечив реалізацію вистави К. Варліковського як потужного міжнародного проєкту. Нагороди, що здобула ця робота упродовж її сценічного життя – чисельні й вочевидь заслужені. Тому попри те, що у виставі насправді багато із чим хочеться посперечатися, а то й заперечити, у підсумку вона стосується кожного з нас – незалежно від сексуальної орієнтації та кольору шкіри.

Відчуття, ніби упродовж п’яти годин перегляду (вистава йде з двома антрактами) занурюєшся у неосяжну безодню сенсів, знаків, питань і слів, помилкове, адже, як кожна ідеально вибудована робота, вистава має чітку внутрішню побудову. Адже разом із



*Сцена з вистави “Африканські історії Шекспіра”. Режисер – Кишиштоф Варліковський.
“Новий театр” (Варшава, Польща).*

трьома найпопулярнішими у Польщі шекспірівськими героями (ролі Короля Ліра, Отелло та Шейлока виконує один актор – Адам Ференци) режисер проводить нас крізь головні травматичні дискурси Європи другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Їх три: травма Голокосту (актуальна для сучасної Польщі і польського театру), постколоніальна травма (важлива для сучасної Європи та світу), гендерно-вікова проблематика (актуальна насамперед для режисера).

Вистава закінчується тим, чим і починалась – історією про молоду дівчину і старого, помираючого самітника. У пролозі це був японський аніме, трансльований на задню стіну сцени, наприкінці – монолог Корделії (Майя Осташевська) над лікарняним ліжком прооперованого щойно батька, на авансцені, геть близько до нас. Страшно перекласти слова, які були написані спеціально до цієї сцени відомим сирійським сучасним драматургом, сирійсько-французько-канадським режисером, письменником Муавадом. Вони – про ненависть доньки до батькового тіла, про її “чорне дитинство”, в якому він – голий самець – розгулював кімнатами велетенського будинку на очах у маленьких дочок. Про те, як назавжди зруйнував їхнє життя і спокій його “синій хробак, на який наче нанизано було усе на світі”... Виговорюючи свої травми над помираючим тираном, зриваючись на крик, вона щосили прагне розірвати цей убивчий психічний зв’язок із батьком. Його рука – єдине, що тепер може за нього промовляти – безсило

опускається, і врешті старого вивозять з палати – в нікуди. А сцена вже тим часом перетворилась на клас сальси, і захекана Корделія, вбігаючи, швидко стає в ряд... Цим відкритим фіналом – іронічним уроком сальси, де всі учасники вистави разом із технічним персоналом вистави завзято витанцювують (раз, два, три, музика! “пор фавор!”), режисер визнає власне безсилля, бо ж не має відповідей на питання, які він поставив. Цих відповідей взагалі не існує – адже ні раптове падіння 5000 мертвих птахів з неба – каже Корделія – ані наука, ані пророки не здатні щось пояснити. Передчуттям апокаліпсису – приватного, особистого – пронизано усю виставу.

Отже, головний концепт, з якого постала вистава – Інший, Іншість (Otherness). Він лежить в основі світу, що його моделює митець на сцені. Нейтральний, практично лабораторно-стерильний сирій простір із рухомим прозорим екраном на всю сцену, що рухається паралельно рампі від авансцени углиб і назад (сценограф Малгожата Щенсяк) – ідеальне тло для виявлення Іншости. У величезному й безмежному у своїй сірості просторі герої існують локально, мов флуктуації, виникаючи то в одному, то в іншому місці. Дія може відбуватися й симультанно – одночасно в кількох точках цього простору. Але завжди між цими острівцями дії, емоцій, пристрастей існуватиме щось – стіна, віддаль, видимі й невидимі бар’єри...

Тенденційність змодельованого світу, акцентованого гомосексуального, періодично заважає беззасте-

Сцени з вистави “Африканські історії Шекспіра”.
Режисер – Кишитоф Варліковський.
“Новий театр” (Варшава, Польща).



режно сприймати усе, що бачиш і чуєш, але невимовно глибокі й точні акторські роботи магнетично приковують до себе і до сенсів, які продукують. Оголене тіло тут постає як костюм – настільки природно живуть на сцені герої й героїні частково або й повністю позбавлені вбрання. В прийомах оголення присутній і епатаж, і мистецька логіка водночас – красиві молоді чоловічі тіла не виглядають цікавішими за тіло геть немолодої актриси, що лежачи на авансцені, спокійно провадить п’ятнадцятихвилинний монолог-сповідь (!).

Ближче до фіналу питання накопичуються і сенси згущуються. “Хто я?”, “Куди йдемо?”, “Чому хтось когось весь час прагне підпорядкувати?” – одвічні екзистенційні проблеми із цілком сучасним обличчям: старого Ліра, що затято дивиться телевизор, поки дочка збирається полишити дім; худореброї Дездемони, котра, піддавшись на провокацію Яго й Касіо, мов остання дівка роздягається й витанцьовує із солдатнею; Басанію, котрий має відгадати загадки Порції – три відкритих ноутбука, в яких обличчя його, її і Антонію. І над усім – туга, присмак тотальної травми і втоми – від буття жінкою, буття чоловіком, неможливістю порозумітися і зв’язати вузлики стосунків. Ані традиційним формам кохання – як-от Отелло й Дездемони, ані гомосексуальним – як-от Яго й Касіо, Антонію й Басанію – тут не щастить. Світ складено

з фрагментів, уламків, слів, ролей, образів, завчених ритуалів – і навіть коли відмовляється їх виконувати, як Корделія на самому початку вистави відмовляється присягатись у своїй любові до батька – це не рятує від нещастя. Бо самотність приходить до кожного з персонажів Ліра: який помирає на рак горла, “чорніючої” разом з усім світом Корделії; Дездемони й Отелло, котрі просто лягають мертвими на свої ложа, бо за них уже все вирішили інші, драматург – зокрема. Тому виставу пронизує пристрасне бажання вийти за рамки й межі, опротестувати (чи спростувати) норми і права: Автора, Персонажа, Канону. Творця?..

Екзистенційний бунт, однак, жорстко вкладено у довгу, найтоншу, вразливу, сповідальну розмову... То за чим же ми спостерігаємо увесь цей час? Хоч як банально це звучить – за боротьбою. Усі п’ять годин герої реально борються за свої почуття, їхніми вчинками керує любов. Тому перед нами – справжньої, нефейковий твір мистецтва, мистецтва саме театрального. Ну, а те, що в ньому немає відповідей, тільки підкреслює його чесність перед собою і світом. Адже не кожна сповідь завершується покутою й відпущенням гріхів.

Трупа з Сеулу (Південна Корея) показала найвселіших, мабуть, серед усіх існуючих нині на світі “Ромео і Джульєтту”. Перенесена у традиційну корейську культуру (костюми, елементи декорації, народні музичні інструменти) вистава перетворилась на історію не просто підлітків (самим акторам, коли вони кілька років тому починали грати у цій виставі, було по п’ятнадцять), а дітей, котрі сприймають життя як



*Сцена з вистави “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. Режисер – Ог Тае Сук.
Mokwha Repertory Company (Сеул, Південна Корея).*

нескінченну гру. Тому майже вся вистава – це безперервна весела забава із танцями (маскарад), завзятими хлопчачими бійками й суперечками. І навіть смерть Меркуціо видається радше випадком, ніж трагічною закономірністю. Найвиразніше логіка постановника проявляється у кульмінаційній ліричній сцені зустрічі Ромео і Джульєтти. На всю сцену розпростирається величезне біле шовкове простирadlo. Перш, ніж зустрітись, закохані завзято й весело шукають один одного у лабіринтах та сувоях цього безмежного білого океану, що дає простір для кумедних гумористичних мізансцен. У грі, що триває ледь не п'ять хвилин – уся дитячість та беззастережна наївність героїв. І навіть коли вони нарешті сядуть навколiшки один навпроти одного, як велить національна весільна традиція, і молодий почне розплітати-роздягати молоду – увесь еротично-романтичний ритуал буде перетворено на каскад надзвичайно смішних загравань, кокетливо-цнотливих стоп-кадрів – і ця гра триватиме так довго, що не залишить героям часу на шлюбну ніч... Фінальною точкою спектаклю стане падіння традиційної плетеної корейської стіни, що весь час слугувала тлом дії, а за нею виявиться значно потужніша – сучасна, цегляна, котра теж має впасти.

Як пояснювали згодом на зустрічі актори, вистава зроблена з урахуванням того, що старше покоління корейських глядачів, на відміну від молодого, не знайоме із творчістю В. Шекспіра. Тому вистава й передбачає різні рівні розуміння та сприйняття.

Водночас вона представляє поєднання двох різних підходів до шекспірівського спадку. Перший полягає у малопомітному, але запобігливому заграванні східного театру із європейським (фрагменти музичного супроводу, хореографічно-постановочний характер масових сцен), другий, домінуючий, демонструє сміливу адаптацію Шекспіра до національної традиції (костюми, елементи ритуалів, врешті, певна наївність, спрощення самого сюжету та стосунків героїв). Чи не ховаються за концепцією дитинності у цій корейській версії добре досліджені у постколоніальній критиці прийоми колоніальної авторепрезентації, коли “наївність” є знаком неповноти та незрілості національної культури? Це складне питання, котре потребує набагато ширшого знайомства із сучасним корейським театром. Так чи інакше, але ми побачили вельми якісний корейський “комерційний продукт” з усіма ознаками оригінальної постановочної концепції та повагою до національної культури й традиції.

Режисером-постановником вистави “Міра за міру” Московського драматичного театру ім. О. Пушкіна був британець Деклан Доннеллан. Вочевидь, він добре осягнув Росію, де працював не над одним проектом – так добре, що ще у 2013 році зміг змоделювати в усій повноті впізнаваний нам до болю й сліз “руський мир”. Шекспірова притча про “доброго і поганого правителя”, про цінність та міру людського життя на сцені настільки міцно й переконливо виявилась закоріненою в російську ментальність, типи, ситуації,



Сцени з вистави “Міра за міру” В. Шекспіра. Режисер – Деклан Доннеллан. Московський театр ім. О. Пушкіна (Росія) у співпраці “Cheek by Jowl” (Лондон, Велика Британія).

що видається – не знайти кращого способу оповісти про знецінення гуманізму, продажність, брехливість, жорстокість, цинізм, гвалт і байдужість суспільства та його керманіча, аніж цей твір і ця вистава.

Сценограф Нік Ормерод у порожньому просторі організувала кілька величезних яскраво-червоних кубів, що обертаються довкола своєї осі. У їхніх розворотах, у різних ракурсах постають перед нами одиничні й групові стоп-кадри: паноптикум, елементи світу російського сьогодення. Без портретних цитат, але візуально впізнаваним робить режисер головного героя. Нижче середнього зросту, худий, з безбарвним обличчям та холодним поглядом герой (Анджело - Андрій Кузічев) не викликає сумнівів щодо прототипу. Але попри всю очевидну алюзійність, вистава цілком лояльна й нейтральна з погляду можливої цензури. Вона точно маркує російський світ: лідери та юродиві, безформний натовп, що мов рій мух кружляє по сцені, щоразу викидаючи зі свого “тіла” одного персонажа і “засмоктуючи” іншого. Якось віддалено ці образи нагадали образні мотиви з вистави “Борис Годунов” у режисурі Е. Някросьоса. У кожній з цих вистав – литовській і московській – своя туга. У “Мірі...” вона народжується з музичного контрапункту, коли у супроводі тужливої мелодії пари кружляють у вальсі поміж червоних кубів, і в цьому вихорі на якусь мить виникає діалог із минулим світом культури, безтурботністю, від якої, як з’ясовується, лише одне па – до підлости й смерті. У контексті цієї виста-



фото: С.Яс

ви туга не передбачає прощення, а присутність чесних людей не означає можливості порятунку світу. Червоною доріжкою – майже як у румунському “Макбеті” – повертається у супроводі охорони справжній монарх, “добрий правитель”, котрий апріорі буде справедливим. “Мов у казці?” – відчитуємо ми цю страшну “руську безнадігу” поза фіналом вистави, у набубнявілій кров’ю і сльозами нетеатральній реальності...

Чим ще здивував румунський фестиваль? Тим, наприклад, що добірне шекспірознавче товариство з усього світу повсякчас виявляло добру як на іноземців обізнаність з історією та сьогоденням румунського театру. Чим це пояснити? Та чому б не оцією скоро вже чвертьвіковою присутністю румунського шекспірівського фестивалю на театральній мапі світу.

Чи не варто й нам започаткувати на цій мапі власну, українську шекспірівську точку? Зі скромною метою – аби й про наш театр говорили зі знанням справи на всіх континентах?