



Наталя ЄРМАКОВА

*Сцена з вистави за творами Й.В. Гете "Фауст-фрагмент",
Фундація Faust-famili, реж. Д. Богомазов,
Мефістофель – С.Сгорова, Фауст – В. Лінецький.*

ВІТЧИЗНЯНА МОЛОДА РЕЖИСУРА: ПЕРЕТИН ДВОХ ТИСЯЧОЛІТЬ

Межа двох тисячоліть виявилася епохою народження нової духовної історії Європи. Зміни відбулися не лише радикальні, а й надзвичайно динамічні. Руйнація і творення здійснювалися так швидко, що обидва ці процеси мало не знейтралізувалися навзаєм. Свідомість людей, формована в останні десятиліття, змінювалася у безпрецедентному ритмі.

Художня культура східноєвропейського світу попередніх літ переживає плідний і водночас драматичний період переосмислення набутків, з нових (політичних, соціальних, духовних) позицій засвоює досвід всієї європейської цивілізації. Відбувається відбіркове "привласнення" раніше знехтуваного досвіду цілими національними культурами, які водночас "ревізують" власну художню спадщину, шукають новий простір духовної діяльності, свідомо чи інстинктивно визначають межі інтеграції, простір культурно-мистецького самовияву. І всією цією ситуацією диспропорційного руху, "крихким" естетичним та інтелектуальним балансом, всім цим живим, хоча й перенавантаженим проблемами, процесом водночас закладаються наріжні камені нової європейської культури III тисячоліття.

Набуття на початку 90-х років XX ст. незалежності, демократизація суспільства в Україні відбилися на долі художньої культури, відчутно вплинули на театральний процес, динамізували його. Але дуже швидко стало очевидним, що реформаторська діяльність, у тому числі у сфері культури, позбавлена стратегічної перспективи:

сама культура, театр не розглядаються як пріоритетна галузь, яку держава могла б підтримувати морально і фінансово. І головне – дедалі відчутнішим ставав брак конструктивних, здатних об'єднати суспільство ідей, а це не могло не позначитися на програмності й самого театру. Однак і за таких умов український театр не здеморалізувався, він виявив певний резерв художніх ідей, здатних компенсувати роки, десятиліття заборон, табу, штучного стримування розвою, унеможливлення конструктивного діалогу з європейською культурою. У колах динамічної когорти українських митців ідею інтеграції визначали як запоруку входження у світ європейської культури, знаходження власного місця у європейській цивілізації. Водночас здавалося очевидним (хоча на цій думці наголошували значно менше), що без національного культурного самоусвідомлення, серйозно пошкодженого політикою геноциду минулих століть, діалог із Європою не може бути повноцінним.

Власне, останні десятиліття ідеї інтеграції та національної культурної самоідентифікації є вирішальними у формуванні сучасного українського театру. Сьогодні довкола них концентруються найпродуктивніші творчі сили. Саме ставлення до кожної з цих ідей і визначає місце будь-якого творця в загальному театральному ландшафті України. Звичайно, розвиток українського сценічного мистецтва залежить не лише від цих ідей, та саме вони видаються нам принциповими з погляду визначальних мотивів творчості і навіть історичного шляху нашої культури у XX столітті.



*І.Мазур (ліворуч) та І.Мак у виставі “Чарівниця”
І. Карпенка-Карого, реж. Д. Богомазов, Київський
театр Драми і Комедії на Лівому березі (1)*

*Сцени з вистави “70 обертів або...трохи вина”
Л.Піранделло, реж. Д. Богомазов, Київський театр
Драми і Комедії на Лівому березі. Зліва направо:
Л.Сомов, О.Гетьманський, В.Лінецький (2)
та О. Гетьманський (3)*



4



*О. Самар (ліворуч) та І.Мак у виставі
“Чарівниця” І. Карпенка-Карого,
реж. Д. Богомазов, Київський театр Драми
і Комедії на Лівому березі (4)*

*Сцена з вистави “Смерть в соборі”
Т. Еліота, реж. А. Виднянський,
Берегівський театр ім. Д. Ійеша (5)*



*Сцени з вистави “Дяди” А. Міцкевича, реж.
А. Виднянський, Берегівський театр ім. Д. Ійеша (6,7)*

7



6



В останні десятиліття і процес інтеграції, і процес національної культурної самоідентифікації утворюють простір, де відбуваються мистецькі пошуки творців театру III тисячоліття. Посилений динамізм інтеграційних зрушень спочатку спричинює перекося, ритмічні збої поступу в цілому. З часом, проте, відбувається корекція, ускладнюється характер руху і взаємного тяжіння обох процесів. Уже відчутними є зрушення від прямих опозицій до більш складної системи впливів і перетинів.

На сучасному етапі привертають увагу зміни в донедавна менш динамічному процесі самоідентифікації. Варто зазначити, що певні визначальні особливості в цьому напрямку формувалися досить давно і резонують у сучасному театральному процесі. Відбувається це в дещо іншому режимі, але на підставі раніше витворених засад. На жаль, доводиться вкотре констатувати: на сучасному вітчизняному кону зовсім відсутній сучасник. Це означає – глядачі не мають з ким себе “ідентифікувати”. Сучасний українець – категорія “театрально” зовсім невідома. Звичайно, ознаки сучасного життя у виставах трапляються, але ж не персоніфіковані в реальних героях. Це хіба що відбитки режисерських концепцій та візій. Пояснити це дуже легко: нових героїв на сцені немає тому, що на сцені немає сучасних українських п’єс.

Ще зовсім недавно вистави рясніли персонажами авторів, яких схвалили і канонізували мало не державні керівні інституції (а бувало й так!). Вони створили зразок української радянської п’єси, непорушний і непорушуваний упродовж десятиліть. Але епоха торжества визнаних класичними опусів “ідейно витриманого” О. Корнійчука, його численних учнів та адептів закінчилася. Її іронічним “фіналом” видається вистава В.Малахова “В степах України” в Київському театрі на Подолі (1998), в якій у сюрреалістичних прийомах зображено боротьбу “українського з радянським”. Об’єктом іронії чи навіть сарказму була не лише ідеологія п’єси О.Корнійчука, але й “радянський театр” як модель із його обов’язковими формами, міфологемами, прийомами, естетичними вартостями. Отже, театр В.Малахова спародіював і п’єсу класика соціалістичного реалізму, і видовище, породжене цим методом, і образ героя, поставленого, сказати б, догори ногами. Справжнім неупередженим “сучасником” у цьому випадку був Театр, який позбавлявся сам і позбавляв публіку облуди, що заважала дивитися на світ широко розплющеними очима.

Дещо пізніше А.Жолдак у Київському театрі ім.І.Франка здійснив постановку “Трьох сестер” А.Чехова. Її героїнями були майже сучасниці –інтелігентки-галичанки, з яких знушаються табірні офіцери-енкаведисти. Тут система алюзій, посилянь, натяків, ремінісценцій була значно складнішою. Режисер апелював до культурного досвіду, традицій сприйняття й відтворення нехай дещо призабутих, але реальних і добре відомих. Власне, це був діалог передусім із основними феноменами національної культури, її раритетами. І знову “роль” сучасника належала самому митцеві, який ревізує культурну традицію. Але в обох цих випадках твори і Чехова, і Корнійчука були

фактично лише основою для звернень до проблеми самоідентичності, адже попри все обидві вистави “залишали” героїв у минулому.

Сучасна людина потрапила на українську сцену нещодавно – у виставі А.Жолдака “Одруження”. Режисер, який здійснив спектакль на сцені Черкаського театру ім.Т.Шевченка, присвятив його хрестоматійно відомому фільму Е.Сколи “Бал”. Український митець імітував деякі формальні прийоми Е.Сколи, але своїми власними героями зробив добре впізнаваних сучасників-співвітчизників. І хоча вони подекуди виглядають дещо схематичними, швидше є фантомами режисерської уяви (це додатково підкреслено тим, що всі герої майже безсловесні), проте вони наскрізь просякнуті струменями сучасного життя, а їхня національна сутність є очевидною та явною.

Ще однією досить давньою і, на жаль, “живучою” прикметою вітчизняного процесу самоідентифікації, точніше – стійкою прикметою “ушкодженості” лишається виключно мізерна кількість трагедійних вистав. Покоління українських акторів могли (і ще сьогодні можуть) за всю свою кар’єру жодного разу не працювати із трагедійними образами. Генеза цього явища варта окремого дослідження, а нині доводиться лише констатувати, що проблема лишається гостро актуальною. Відповідно зменшується масштаб і калібр тем, ідей, знижується пафос відтворення дійсності. І сама вона (дійсність) на вітчизняному кону постає в надто звуженому діапазоні.

Серед інших найцікавіших спроб знайти нові обертони для виявлення національної культурної самосвідомості важливе місце продовжують посідати пошуки київських режисерів молодшого покоління – Д. Богомазова і Д. Лазорка. Вони намагаються енергійно інтерпретувати українську класичну спадщину, “вписуючи” її у незвичний естетичний контекст, і в такий спосіб “оновити” її зміст, щоби завдяки цьому з інших позицій зіставити рідну культуру з іншими, наголосити на природі власної національної самотності. Ці спроби були започатковані 1993 року, коли в Київському театрі на Лівому березі відбулися прем’єри “Чарівниці” І. Карпенка-Карого і “Олесі” М. Кропивницького. Мистецьким тлом обох вистав стала культура символізму. Психологічно-побутові аспекти і мотиви “поступалися” місцем аспектам і мотивам символістським; зміна художньої природи внесла несподівані акценти, загострила проблематику знаменитих драм через саму лише формальну несподіваність рішень. У цих спробах національне самозаглиблення набуває ширшого тла і складніших векторів відтворення. Вплив цих спроб позначився і на двох виставах М. Яремкова, здійснених у 2000 році. Його підхід полягав у послідовній ритуалізації класичних творів. Прагнучи виявити особливий масштаб і сенс подій, М. Яремків насичує спектакль за п’єсою М. Старицького “Ой, не ходи, Грицю” поганськими обрядами, співами, танцями, а інсценізацію роману І. Нечуя-Левицького “Кайдашева сім’я” в Київському Молодому театрі “піднімає на котурни”, викликаючи в пам’яті образи античної культури. Виникає ніби новий хронотоп, що не лише і не просто змінює ракурс есте-



Сцена з вистави “Мандри у відкритому серці”(“Чевенгур”)
реж. В. Александров, Северодонецький драматичний театр.

тичний, – він змінює можливості усвідомлення себе частиною набагато ширшого світу.

Процеси самоідентифікації у практиці театрів в Україні відбуваються і в неукраїнських театрах. Декілька років тому буквально відроджений із попелу кримсько-татарський театр в одній із перших вистав – “Макбеті” не тільки перенаситив твір Шекспіра орієнтальною пристрасною, навіть хтивістю й еротичною екстатичністю, а й особливо акцентував тему трагедії незреалізованого материнства, яка стає ніби символом прокляття, кінця, і тим несподівано вияскравив у шекспірівській трагедії знаковий для національної культури мотив. Здатність виявити себе через Шекспіра тут усвідомлюється як “вписаність” народу в загальну історію людства, а гнучкість художньої свідомості, яка тут виявляється, знаходить для себе найбільшчі обертони, ще яскравіше висвітлюється у такому грандіозному порівнянні. Схожою за природою мотивації є оригінальна і несподівана спроба В. Александрова тлумачити “Чевенгур” А. Платонова у виставі Северодонецького драматичного театру як містерію російського юродства. Естетична несподіваність такої системи осмислення пророчого твору А. Платонова дозволила гранично загострити, мабуть, одну із вирішальних особливостей національної природи в загальному плині історичної долі російського народу.

Але справжнім лідером пошуку в цьому руслі єдності національних театрів в Україні є Берегівський угорський театр ім. Д.Йієша. Колектив театру, що його започаткувала група акторів на чолі з режисером А. Віднянським (сьогодні – художній керівник Будапештського національного театру. – Ред.), розпочав свою роботу за умов нецензурованого входження в європейський культурний простір. Ознаменований численними спробами розширити коло авторів, тем, творів, цей процес швидко

зосередився довкола проблеми діалогу театру з автором, відсунувши убік раніше головний – діалог театру із соціумом (владою, устроєм і т. ін.). Але й ця тенденція не залишалася єдиною: чимдалі спостерігається зрушення і цього вектора. Зараз усе частіше молоді режисери апелюють не лише до автора, а й до певної традиції, стилю, прийому, певної естетичної моделі. А це вже скидається на розкутіший самобутній діалог із європейською культурою. Саме в цьому річищі векторні лінії, які визначають процеси інтеграції і самоідентифікації, починають перетинатися, і часто у досить несподіваних місцях. Так, у “Смерті в соборі” Т.Еліота А.Віднянський робить знаменитій філософській драмі щедре “шеплення” народною грою, колядкою, що стає моральним камертоном усіх сценічних подій. Угорська “низова” культура творить тут новий сценічний фундамент для твору Т.Еліота, її власна театральна традиція, набуваючи філософського звучання, насичує образи твору англійського поета емоційною, чуттєвою, психологічною “матерією” власного вітального духу. Схожим шляхом А.Віднянський іде до “перетворення” “Дзядів” А.Міцкевича. Він вдається до ще радикальніших прийомів. Увесь світ героїв цієї вистави радше угорський, аніж польський. Режисер розкриває стихію народного життя в обертонах угорської вокальної, танцювальної, обрядової культури. Таке “перетлумачення” змісту через систему вартостей власної культури – особливий випадок “синтезу” з іншою культурою.

Останніми роками цей театр звертається до мистецького напрямку, дуже важливого для спроб театрів в Україні інтегруватися в європейський художній процес. Йдеться про сюрреалізм. У самого А. Віднянського це вистави “Дорофея” і “Серафікус” (2000), у Д. Богомазова – “Сантус” за Е. Т. Гоффманном, В. Малахова – “Ведмідь” за А.Чеховим (2000). Як сюрреалістичну драму тлумачить Д. Лазорко “Чайку” А.Чехова. Сюрреалістичною “грою у ляльки” (!) став “Вишневий сад” А.Чехова (режисура М. Яремчука) в Київському театрі маріонеток (2000 р.).

Для цього покоління режисерів дуже характерним є звертання й до такого типу видовища як балаган. Він може бути містичним, як “Ідіот” за Достоевським у режисурі Д.Богомазова чи в його ж таки іронічному “Пані де Пурсоньякові” Ж.- Б. Мольєра (2001).

Усі ці вистави об’єднує ще й те, що вони – зразки стилізації. А такий симптом є винятково важливим для вітчизняної театральної культури. Майже сто років тому саме з цього – спроб стилізації тих типів і моделей театральної культури, яких український національний театр тоді ще не знав, розпочалася його реформа у “Молодому театрі”. Стилізація як формотворчість має особливу здатність адаптувати його до інших видів і типів театру. Вона не руйнує іманентних властивостей національної культури, а допомагає їй увійти в нові художні простори. Можливо, історично виправданий шлях допоможе і сьогодні театрові в Україні зробити новий плідний крок до нової Європи і, що значно важливіше, – до себе самого.