

Боже мій! Як ми, діячі театрального мистецтва, чекали на ту свободу... Як жадали її! І ось вона прийшла. Думай собі за межами марксизму-ленінізму скільки завгодно, вигадуй які забажаш форми, аби несли вони хоча б якийсь зміст... Але зась!

Найспритніше на відгук нових суспільних проблем театральне мистецтво завмерло... Зависло...

Ні, якісь спроби є, але вони не осмислюють нових поглядів на життя чи новонароджених стосунків у суспільстві. Молодь, і найчастіш талановита, але якій бракує професійності та масштабного мислення, переважно грає з формою і багато придумує, але мало продумує.

Метри, у всякому разі найбільш спритні з них, теж намагаються вижити. Для цього як перші, так і другі напускають на сцену туману, а коли необхідно, то й роздягають актрис або жонглюють непристойностями на кону, — гадаючи, що все це поверне людей у театральні зали.

А з цим глядачем — ой яка серйозна проблема!

З одного боку, — мало в кого з'являється бажання чимчикувати по слизьких та небезпечно темних вулицях, мерзнути в холодному приміщенні театру, коли все цікаве можна побачити вдома по телебаченню, або, ще краще, — на відео.

З іншого, — наших людей так послідовно у радянські часи відучували від театру, нав'язуючи їм квитки на схвалені урядовцями вистави, або забороняючи ті, що несли свіжі думки, чи відрізнялися яскравою формою, — що люди й досі сприймають драматичні театри як послання від влади.

На Заході, незважаючи на те, що «розвинений капіталізм» виховав суспільство споживачів, у театр все ж таки ходять, хоча це язище досить елітне та й не дешево. Адже театр на Заході увесь час розвивався, починаючи з 20-х років, коли не тільки Крег та Рейнгарт дали йому поштовх, але і в Росії успішно експериментували Мейерхольд, Вахтангов і Таїров, а у нас в Україні — Лесь Курбас.

Саме тоді на всьому радянському просторі — не тільки передували усіх видатних режисерів-шукачів, а й жорстоко боролися з усілякими «ізмами», і з космополітизмом включно. Тому природно, що найталановитіші режисери сучасності все частіше повертаються до здобутків перерваного театрального процесу, а в Україні — до спадщини театрального філософа та геніального режисера-експериментатора Леся Курбаса. А він вже у 20–30-х роках мріяв вивести побутовий музично-драматичний український театр на рівень західного.

Тому природно те, що його послідовники та шанувальники, до яких маємо віднести й Андрія Жолдака, звернулися не тільки до вщент знищених і забутих пошуків режисури Леся Курбаса, а й до здобутків сучасного європейського театру.

Але той, спокійнісінько майже за сторіччя, поминувши експерименти символістського, політичного, епічного, інтелектуального театру і театру абсурду, заринув у постмодернізм, який з'явився ще у 80-х роках, і тільки на початку третього тисячоліття отримав визнання.

І, як на мене, на стику останніх двох напрямів культури — модернізму та постмодернізму — і народилася вистава Андрія Жолдака «Гамлет. Сні».

© Людмила Філіпенко, 2003

АВАНТЮРНА ВИСТАВА, ЧИ ВІДБИТТЯ АВАНТЮРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ?..

(Роздуми з приводу вистави «Гамлет. Сні» у Харківському академічному театрі ім. Т. Г. Шевченка у постановці Андрія Жолдака-Тобілевича IV)

Режисер не втомлюється стверджувати, що він модерніст. Справді, у його виставі, як і у Мейерхольда, трансформуються декорації: Андрій Жолдак активно використовує багату метафоричність, що, як відомо, було притаманне Курбасу. У режисера промовляє сцена, а не актор, як і у «Театрі жорстокості» Антонена Арто, в спектаклі цьому використано живі фактури, прихильником яких був Ежі Гротовський.

Але все це Андрій Жолдак використовує досить своєрідно, у своєму, тільки йому властивому стилі, насиченому певною долею іронії.

Вистава структурно сегментна, не має чіткої сюжетної лінії, уся її пластична частина насичена іронією до традиційних театрального метафор і образів та емоційною збудженістю. А це все притаманне постмодернізму.

У цілому режисер у своїй виставі розглядає не приватну історію принца датського — Гамлета, а, швидше, пародіює традиційний погляд на цей образ. Або, взагалі, як монаду суспільно-людської уяви щодо ідеального героя. Гадаю, тому Гамлет і оголений у виставі, бо відкритий до всього, що відбувається з людством, як буває оголеним нерв...

А може ця іронія спрямована на сучасну традицію оголяти на сцені всіх і вся? Може й так, але вже точно не заради того, щоб продемонструвати стегна Кравчука чи Безродного, як стверджують деякі критики.

Структурно вистава нагадує роман постмодерніста-класика Умберто Еко «Маятник Фуко». Вона досить умовно складається з трьох дій, кожна дія у свою чергу — ще з багатьох картин. Кожна картина метафорична і художньо майже самостійна. Їх об'єднує оголена постать Гамлета, який з'являється чи не у кожному епізоді.

Кожну картину відокремлює гучний гудок потягу, який мов би летить у звуковому просторі, кожно-го разу емоційно нагадуючи про безперервність та невблаганність часу... У другій частині вистави — це вже гучний грім. Протягом усього спектаклю лунає не просто складна партитура звукового оформлення, а скоріше шалена, точно вибудована звукова драматургія спектаклю.

Коли пригадати, що текст у виставі скорочено до мінімуму, а зміст її доносить скоріше дія, а не слова —

Людмила ФИЛІПЕНКО

Я стверджую, що сцена — це фізичне конкретне місце, яке вимагає, щоб його заповнили і дозволили йому розмовляти своєю мовою. Я стверджую, що ця мова конкретна, повинна у першу чергу торкатися почуття; що існує своя поезія почуттів, як існує своя поезія для слова.

Антонен Арто



то зрозуміла природність та вагомість цієї режисерської драматургії, яка дуже вдало посилює глибинну та емоційну змістовність спектаклю.

У цій звуковій п'єсі є і духовні мелодії, і західні, часів третього рейху, є і шлягери, є і сакральні мелодії, а також — і шумовиння прибою на морському узбережжі, і тупіт скакунів, і дуже багато інших різнобарвних побутово достовірних звуків.

Час у виставі — явище не лише емоційне та філософське; він не тільки категорія буття, він сприймається тут майже дотиком: перші картини вистави мов би світлини людей кінця XIX — початку XX сторіччя — з самовпевненими, байдужими обличчями... Потім йде іронічний показ Чеховського часу: люди метушаться, сміються, плачуть, закохуються, вмирають... І поміж усього цього минулого миготіння блукає оголений та самотній Гамлет. Але вони його ніби й не бачать.

Не сприймає Гамлета і сьгоднішнє суспільство. На сцені з'являється багато людей у сучасному вбранні й лунає музика XX сторіччя. Люди її слухають, сміються, плачуть, серед них бігають дівчатка з прапорцями, зовні схожі на залізничниць, — такі собі регульовальниці суспільного буття...

Режисер Жолдак використовує динамічний та яскравий кінематографічний прийом. Тому художники, які допомагають йому не тільки в оформленні вистави, а й в музичному — художники кіно: Юрій Рентовт, Кальо Карамфілов (м. Софія, Болгарія) та художник по костюмах Тетяна Дімова (Тіта, м. Софія, Болгарія).

Власне все оформлення складається з 10—15-ти чорних довгих і легких планшетів, за допомогою яких дуже швидко монтуються різні картини: то вони рамки стародавніх фото, то колони, чи лише тіні від них, за якими виникають сцени срібного віку...

Незважаючи на те, що кожна картина перенасичена несподіваними метафорами та непередбаченими яскравими образами, деякі з них вражають і запам'ятовуються. Так, Офелія гине не серед білого латат-

тя, як зображалася ця подія на усіх відображеннях світового живопису, а посеред розкиданих через усю сцену будильників... Потім її довго і жорстоко б'ють, потім роблять уколи...

Вишукано іронічна та еротична сцена розпусти королеви з хлопцями-пажами. Яскрава сцена застілля короля з людськими головами на тарілках...

Шекспірівські сцени перемішуються зі сценами сучасного буття. Вони майже усі масові, організовані режисером напрочуд виразно, органічно та яскраво. Вражає сцена зустрічі чоловіків та жінок: дві шеренги через увесь простір сцени рухаються назустріч одна одній, але жінки роблять це навколішки, штовхаючи перед собою валізи... Шеренги проходять одна повз другу — тільки валізи залишаються у чоловіків. І знов — чоловіки з одного боку, жінки з другого, і ті й інші самотні й невдоволені...

Але провокуюча багатозмістовність та багатомірність кожної сцени дає підставу гадати, що кожний глядач знайде в ній своє і буде сприймати її по-своєму, в міру своїх поглядів, фантазії та асоціативного простору.

Як на мене, то вистава приваблює не тільки яскравою та динамічною формою, а й сучасною змістовністю. Бо порушує проблеми, якими були



стурбовані митці та філософи на Заході ще з середини минулого століття.

Це проблеми, які стосуються внутрішнього буття людини взагалі, її екзистенції. Вкинута в коловорот ірраціонального, чужого їй буття, людина нібито шукає в ньому свою сутність, стверджують філософи екзистенціалізму. Мені здається, що саме такою є спрямованість спектаклю Жолдака.

Може саме тому у виставі люди в усі епохи кличуть Гамлета, як символ монаду ідеальної людини, але так і не знаходять... Мабуть тому, що людьми увесь час вміло і безжалісно маніпулюють...

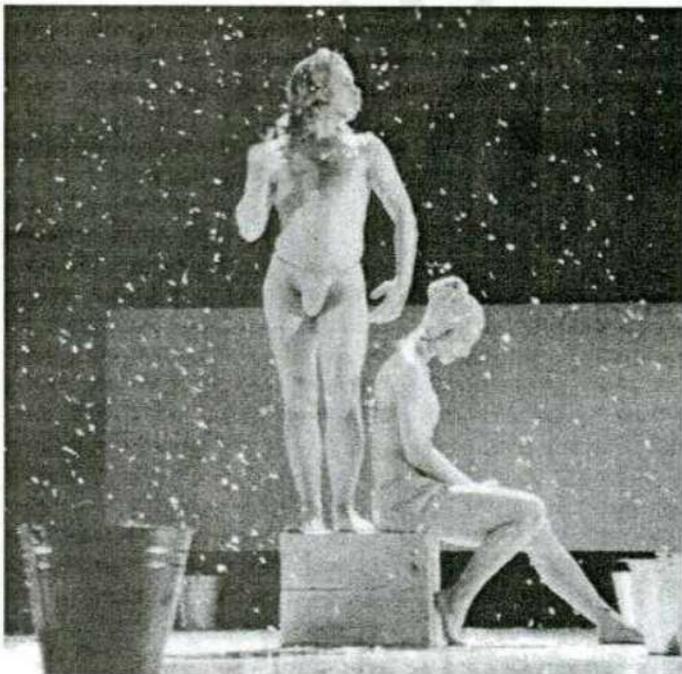
А наприкінці своєї вистави режисер закликає усіх відмитися. Так виникає сцена лазні з великою піною та живою водою, тільки Гамлет та Офелію миють у молоці... Гадаю, тому що з ідеалами все ж таки слід поводитись обережно.

Незважаючи на багатонаселеність вистави, актори запам'ятовуються: це і зовсім сучасна людина Король у виконанні Володимира Маляра, це і яскрава Оксана Стеценко в ролі Королеви, це і чарівна тендітна Офелія у виконанні Вікторії Спесивцевої, і фантастична Людина-кажан у виконанні Володимира Борисенка, це і Гертруда на схилі років — Олена Тимофієнко. Та, звичайно, й загадковий Гамлет у виконанні Андрія Кравчука...

Може саме тому театр, який був відомий на всю Україну як безжалісний борець з головними режисерами, більшою своєю частиною обожнює Андрія Жолдака, безоглядно сприймаючи його естетику.

Справді, він людина зряджена якоюсь провокуючою вибуховою і водночас життєдайною енергією. Музейну тишу довгих коридорів академічного театру наповнює майже цілодобово робоча метушня: ідуть репетиції, прес-конференції зустрічі з глядачем, інтерв'ю і знов репетиції...

Безсумнівно, Андрій Жолдак, незважаючи на свій провокуючий радикалізм (а, може, і завдяки йому), вплив живу кров у спляче дитя радикала та експериментатора Леся Курбаса і тому закономірне прагнення колективу повернути театру ім'я свого славетного засновника.



Юрій ВЕЛИЧКО

Про типологічні ознаки комедії дель арте

Якщо природні науки починаються з математично чіткої «систематики», «системи елементів», то мистецтвознавці донедавна вдовольнилися вельми приблизними визначеннями родів та видів (жанрів) мистецтва, приблизними визначеннями художніх стилів, вважаючи, мабуть, «Поетику» Арістотеля та «Поділ поезії на роди і види» В.Белінського альфою і омегою «художньої систематики». Перебільшення? Певною мірою — так. Наші опоненти неодмінно пригадають нетривіальний підхід до розробки теоретичних засад розподілу мистецтв за їх типологічними ознаками, намалюваний М. Каганом у його відомій книзі «Морфология искусств». А втім, і сьогодні назвати місце, що його посідає в історії культури конкретне художнє явище або окремих творів, буває надзвичайно складно, а часом і неможливо. Тому не дивно, що у сучасному мистецтвознавстві питанням типології приділяється особлива увага: конче потрібно підняти цю галузь до загального рівня науки про мистецтво. Крім того, розв'язання проблем типології та визначення видових прикмет мистецьких жанрів (у широкому й вузькому розумінні) має прямий зв'язок із творчою практикою, допомагає з'ясувати можливість і навіть характер взаємовпливу, взаємодії різних видів (жанрів) якогось із мистецтв.

Поглиблене вивчення питань, так чи інакше пов'язаних з комедією дель арте, її генезою і розвитком, уточненням властивих їй типологічних ознак, провадиться театрознавцями різних країн світу, починаючи з кінця дев'ятнадцятого століття. За цей час з'явилася велика кількість робіт, присвячених не лише загальним проблемам італійської пізньоренесансної комедії масок, а й окремим, іноді досить вузьким аспектам цих проблем. Зацікавленість комедією дель арте з огляду на її виключну роль в історії світового театру та драматургії ніяк не можна віднести до суто академічних захоплень. Навіть сьогодні приносить плідні наслідки й безпосереднє звертання театру до художніх надбань цього дивовижного театру, який, давно припинивши своє «фізичне» існування, залишив за словами Гордона Крега, «натяк на дійсні можливості Театрального Мистецтва». І серед творчо активних представників сучасної генерації практиків українського театру важко знайти митця, котрий не був би обізнаний із комедією дель арте, принаймні за

© Юрій Величко, 2003