

Ірина Волицька

КУРБАС: ПОГЛЯД НА ТІЛО

*(на матеріалі теоретично-публіцистичних статей
періоду Молодого театру)*

ТЕОРЕТИК театру Патріс Паві визначає дві концепції, що трактують використання людського тіла на сцені. Згідно з першою, тіло — це всього лише проміжна інстанція й опора сценічної творчості, яка перебуває в іншій площині — у тексті або в показуваному вимислі. У цьому випадку тіло повністю підпорядковане психологічному, інтелектуальному чи моральному смислу, воно знічується перед сценічною правдою, граючи роль лише посередника в театральному ритуалі. Пластика цього тіла типово ілюстративна і є не більше ніж дублювання слова. Згідно з другою концепцією, тіло — довідковий матеріал: воно відсилає не до будь-чого іншого, а до самого себе і не є вираженням ідеї чи психології. Замість дуалізму ідеї та виражальності виступає монізм тілесного творення. Пластика такого тіла творча й істинна. Рухи актора покликані збуджувати емоції залежно від майстерності й уміння володіти тілом [1, 337].

Театр ХХ століття демонстрував співіснування, а нерідко й взаємопроникнення означених концепцій

сценічного тіла. Однак має рацію П. Паві, стверджуючи, що саме остання здобула переважне визнання; зокрема, в режисерській практиці сучасного експериментального театру домінує друга тенденція: тіло як матеріал. У зв'язку з цим режисери авангарду, декларуючи свою незалежність від тексту і психологізму, часто намагаються сформулювати мову тіла актора на основі знаків, а не слів, удаючись у таких випадках до метафоричних визначень. «Усі ці метафори,— зауважує французький дослідник,— схожі у спробі пошуку знаків, змальованих не з мови, а таких, що набувають символічного виміру. Образний знак, що стоїть на півдорозі від предмета до його символічного вираження, стає архетипом мови тіла: ієрогліф у Арто і Мейєрхольда, ідеограма у Гротовського і т.д. Тіло актора перетворюється на тіло-провідник, з яким глядач ототожнює і пов'язує свої мрії й бажання» [1, 337].

По суті, переважне визнання ця концепція набула вже від самого початку ХХ століття, адже якраз вона лежала в основі поглядів на сценічне тіло режисерів-реформаторів антинатуралістичного, антиреалістичного і антипсихологічного спрямування. Саме ця концепція знаходила свій, кожного разу індивідуальний вираз, у «надмаріонетці» Гордона Крега, біомеханіці Всеволода Мейєрхольда, «чуттєвому атлетизмі» Антонена Арто, а також і у «розумному арлекіні» Леся Курбаса.

1920 року, відкриваючи Незалежну студію при Молодому театрі і визнаючи її першочергове завдання — створення нового типу актора, Лесь Курбас, нагадаємо, писав: «Матеріалом творчості ми берем своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладемо на його розвиток і на вміння ним володіти. На-

дати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості, знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі, — такі поставимо ми вимоги до техніки актора. Через те міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії, як предметам, першорядне значення. Паралельно з тим музика, як почуття ритму, від котрого залежить нерозривне те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватися з особливою уважністю. Слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки), знайде в нас також своїх вірних дослідників. Але всі ці здобутки технічні були б нічим, коли б ми користувалися ними як засобом показати реально існуюче. Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне — тільки цим може різнитися актор від гарно вишколеної мавпи» [2, 60].

Рік, коли писалися ці слова, був для Курбаса і стартовим, і підсумковим водночас. Доба «Молодого театру» відходила у минуле, розпочинався цілком новий етап у творчості режисера. Дискурсивна спрямованість у майбутнє по-своєму увиразнює пройдений шлях, упродовж якого, власне, й викристалізовувалися викладені погляди, а також і реалізовувалися — наполегливо, крок за кроком, у сценічній практиці від «Чорної Пантери і Білого Медведя» Володимира Винниченка до «Гайдамаків» Тараса Шевченка включно.

Проблема тіла — одна з ключових для Курбаса-режисера й вихователя нового актора періоду «Мо-

лодого театру». До того ж це проблема багатоаспектна, яка не замикається на одному лише досконалому й універсальному акторському тілі, спроможному виконати будь-яке завдання й у будь-яких формах. Це ще й естетична проблема конкретно кожної вистави. Це також проблема тіла у найрізноманітніших мистецьких течіях часу, які співіснували, а часом й перепліталися між собою; у їх естетично-виражальних модальностях. Свою, кожного разу інакшу, концепцію тіла пропонували символізм і стиль модерн, авангардистські напрями: експресіонізм, кубізм, футуризм, супрематизм і ін. Причому в тогочасних мистецьких напрямках образ тіла в образотворчому і театральному мистецтвах, за всією спільністю метафізичних джерел, що живили їх,— це не конче одне й те саме. Концепція тіла у Леся Курбаса, який ніколи не був епігоном певного напрямку, а творчо використовував окремі елементи згідно з власними завданнями й потребами, вироблялася в умовах енергійних притягань-відштовхувань, у живому діалозі з традицією і сучасністю.

Проблема тіла — це, врешті, проблема світоглядного підґрунтя. Доба, у якій формувалася курбасівська концепція тіла, особливо насичена: у ній поєднуються і розриваються різні філософські традиції, ламаються загальнозначущі принципи і цінності, зароджується нове бачення самої людини, осмислюються сутнісні характеристики людського буття. Описуючи духовно-інтелектуальну атмосферу початку ХХ століття, Генріх Ріккерт, зокрема, підсумовував: «Творча напруга життєвих сил і свята пасивність тиші переживання, що заперечує усяку діяльність, французький *élan* і російська містика, свідомо бездіяльна у своїй споглядальності, сповнений

радісних надій життєвий оптимізм, захоплений еволюцією надлюдства, і похмурий відчай у подальшому розвиткові західного культурного життя; антинаукові пророцтва і строга науковість поглядів на світ, метафізична заглибленість у потойбічність світової сутності і до кінця поцейбічний прагматичний утилітаризм — усе це зіштовхується у тій західно-східній структурі життя, що простягається над Європою» [3, 35]. І все це, необхідно додати, екстраполюється на «тілесну» проблематику.

Тіло, тілесні відчуття, тілесний досвід, стає джерелом нового світоусвідомлення і нових форм мистецтва. Сучасні дослідники художніх процесів початку ХХ століття підтверджують зазначений феномен, фіксуючи постійні численні тілесні аналогії й метафори в описах нового мистецтва у тогочасних маніфестах і теоретичних викладках [4, 82—83]. У цьому ряду теоретична публіцистика Леся Курбаса періоду «Молодого театру» не становить винятку. «В Німеччині є молодь. Сильна. З корінням. З м'язами. (...) Поняття мають плоть, факти безтілесні, як абстракції. (...) Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше нове мистецтво...», — писав він, аналізуючи німецьку експресіоністську драму [2, 50—55].

1918 року Лесь Курбас оприлюднить свій «Театральний лист», який має всі ознаки маніфесту нового театру і де міститься основа основ практики цього режисера — тези про нового актора. «Тілесна» проблематика — невід'ємна складова цього, в усіх відношеннях цікавого, документа.

Точно визначаючи генезу театру Леся Курбаса словосполученням «родом з модерну», Неллі Корнієнко зауважує: «Доба модерну є не просто добою

мистецького стилю, це є доба конкретного способу життя, способу рефлексувати. Крім того, час модерну є певною мірою відповіддю на духовну й соціальну нестійкість європейських суспільств, на втрачену формулу їхнього забезпечення» [5, 161]. Власне цю нестійкість, нестабільність, розірваність (а лінія розриву проходила крізь саму людину) Курбас відчував гостро: «Куди іти роздвоєній сучасній душі?» Епоха пропонувала, на його думку, два виходи. Один вів до атрофії тіла і до вищого розвитку духу, вів у «незавершений, понурий, тасмничий храм у Саїсі, де за завісою, не відслоненою досі, скривається нове пророцтво чи нова нерозгадана тайна, де, як смерть, притягує можливість інтуїтивної розгадки буття, де в гострих закрутах в'ються лабіринти відродженого духу середньовічного мистецтва, блідого, аскетичного обличчя, складених, витягнених молитовно худих рук, очей містично темних, осяяних новою нерелігійною ідеєю, де дух буде жестом, а жест буде духом» [2, 44]. Другий шлях вів «до оздоровлення і скріплення людин», до «своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра», пропонував «іти за викликаним маревом буйного, колоритного, сильного життя...» [2, 44].

Лесь Курбас обирав третій шлях: «Десь поміж цими двома полюсами блукає синтез: стиль нашого часу, основа його форм. Між переважно духовним і переважно фізичним. Між дійсністю нової нормальності нервових станів і ідеалом, змальованим фарбами минулого» [2, 44].

Він називав окреслену ситуацію «еклектизмом», «хворобою і безхарактерністю часу», але відчував її минущість: «Людина знов хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дизгармонійності. А може саме в ній» [2, 43]. Відчута ним еkleктика до-

би модерну — це туга за втраченою універсальністю, спроба поєднати непоєднуване. Для естетичної свідомості епохи модерну цільність втратило не тільки мистецтво, цільність втратила насамперед людина, пошматована протиріччям сучасної цивілізації. Перш за все у людині порушено первісну гармонію, єдність духу і тіла. І людина мусить віднайти власну цільність, єдність у собі. Але у пошуках цього, на шляху до себе, вона мусить навчитися долати найбільші з існуючих у світі протилежностей, протилежності духу і плоті. «Театральний лист» Леся Курбаса торкається й цієї теми. За поетичністю Курбасівських висловлювань проступає розуміння митцем складної еволюції поглядів на взаємодію цих первнів у багатовіковій релігійно-філософській традиції, де сам факт диференціації духу і плоті викликав до життя проблему їх поєднання.

Сучасний український філософ Л. Мазур, наприклад, зауважує: «Якщо не кидатися із однієї крайності в іншу, не метатися від матеріалізму до іdealізму, то виявляється, що проблема буття людини у світі полягає не у тому, щоби розділити дух і плоть, розвести їх, а навпаки,— яким чином їх поєднати. Знову ж таки, поєднати зовсім не для того, щоб „вирішити” цю проблему „раз і назавжди” (адже в кожній окремій людині наступний проміжок часу, начала ці знов і знов диференціюються) — а щоби дати новий імпульс для її руху і розвитку в їх діалектичному зв'язку» [6, 102].

На початку ХХ століття один із таких імпульсів ішов від філософії життя. Пафос людської цілісності пронизує студійовані Курбасом твори Анрі Бергсона. (Нагадаємо, що Курбасові була близька бергсонівська ідея про домінуючу роль інтуїції у пізнан-

ні.) У праці «Матерія і пам'ять» (1896) філософ визначає мету — «... проникнути не просто всередину нашого духовного життя, а в точку дотику духу і матерії. Філософія, зрозуміла таким чином, є не що інше як свідоме і обдумане повернення до даних інтуїції» [7, 160]. Дуалізм духу і плоті А. Бергсон називає «вульгарним дуалізмом» і пропонує відмовитися від розрізнення тіла і розуму, матерії та свідомості, і зрозуміти ці явища як нероздільну рухливу безперервність, де все змінюється і разом зберігається. Пошуки «третього шляху», які подолали б крайнощі як ідеалістичних, так і матеріалістичних систем, приводять філософів до обґрунтування особливої ролі тіла у пізнанні й у творенні образів. «Ідея, яку ми вивели із фактів і підтвердили роздумами, полягає у тому,— пише він,— що наше тіло являє собою інструмент дії і тільки дії» [7, 301]. Це означає, що саме тіло надає пізнанню певну настрійність, спрямованість на предмет, котрий таким чином стає об'єктом пізнання.

Згадаємо, що платонівська лінія взаємодії двох начал стверджувала односпрямований і безпосередній вплив духу на плоть, а отже й абсолютну «підпорядкованість» тіла, що вело до концептуальних обґрунтувань «нехтування» тілом, «абстрагування», а у найрадикальніших виявах — і до «відмови» від нього. На рівні людської особистості така позиція, крім усього іншого, означала перевагу й вивищення інтелектуального пізнання людиною самої себе і світу (на противагу чуттєвому). Визнання домінуючої ролі інтелектуального пізнання над чуттєвим (а за цим стояло уявлення про людину як про виключно духовну істоту) оберталось з часом розбалансуванням самого людського ества. У «Театральному листі» цей процес

і фіксує Лесь Курбас, окреслюючи притаманну «характерові і психіці сучасного еkleктичного покоління» невідповідність: «Кількість грамотних, читаючих, думаючих зростає (...) Чим раз більше довкола нас стає блідих, худих постатей, з очима, що бачать далі і хочуть проникнути глибше, чим це дозволяє бідна реальна обставина життя і природа. Дуже правдоподібно, по-моєму, малював Фламаріон чоловіка з Марса, чоловіка старшого від земної людини на мільйони літ. Атрофія всього тіла при надмірнім розвитку голови» [2, 43]. Невідповідність, на думку Леся Курбаса, за якою криється небезпека виродження і деградації людини, небезпека самому існуванню.

Який вибухонебезпечний механізм закладався інтелектуальною домінантою, пояснить пізніше Еріх Фромм. «Філософи-ідеалісти думали, що особистість може бути реалізована лише зусиллям інтелекту. Вони вважали для нього необхідним таке розщеплення особистості, за якого розум повинен пригнічувати й опікати людську природу, не усвідомлюючи при цьому, що він спотворюватиме не лише емоційне життя людини, а й її розумові здібності. Розум, що був приставлений наглядачем до своєї полонянки — натури людини, став, у свою чергу, полоненим і, отже, обидві сторони людської особистості — розум і почуття — калічили одне одного» [8, 215]. Додати можна й таке: психологічна наука ХХ століття неодноразово доводила, чим оберталось для людини нехтування тілом, чи, за висловом американського психолога Олександра Лоуена, «„зрада тіла“, — внутрішньоособистісними деформаціями, садомазохістськими комплексами, роздвоєнням самої особистості. Доводила наука також і те, що втрата людиною живого відчуття своєї тілесності приховує

в собі серйозні проблеми з самоотождеченням. Увага до тіла, „вірність” йому є необхідною умовою формування стратегії збереження життя, його віталістичного тону і доцільного наповнення» [6, 8].

Лесь Курбас фіксує рятівну «соломинку», за яку схопилася «загибаюча людськість», керована інстинктом самозбереження. Це — «рух до оздоровлення і зміцнення», «поширення спортивних і гімнастичних товариств», «гасло: здоров'я, сила, бадьорість». Втім, очевидна для нього односторонність і другого напрямку, де все, що переважно духовне, плямується йменням хворобливості і декадансу» [2, 44].

Проблематика тіла, викладена у «Театральному листі», увиразнює інтенцію Леся Курбаса — сформулювати такий новий тип актора, у якого духовне й тілесне діяльно співпрацювали б, збагачуючи одне одного у процесі творення. Курбас навіть дав йому дефініцію, що вмістила в себе найістотніші властивості визначуваного поняття: це буде розумний арлекін. Він матиме досконале тіло і буде «стільки ж само освічений, що й митці інших мистецтв», він «буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання, з якої народиться мистецтво ХХ століття. Котрий остаточно зможе переконати освіченого сучасного глядача» [2, 42].

Необхідно звернути увагу на ще один аспект. У контексті «Театрального листа», при всій самостійності курбасівської дефініції, на поверхні здавалося б лежить естетичний аналог «розумного арлекіна» — крегівська «над маріонетка». Насправді це не зовсім так. І межа пролягає якраз у різному ставленні режисерів до людського тіла у його метафізичному вимірі.

У концепції надмаріонетки втілилася символістська потенція актора, сформульована Г. Крегом у

статтях «Митці театру майбутнього» та «Актор і надмаріонетка», які увійшли до книги «Про мистецтво театру». Згідно з розумінням англійського режисера-теоретика, основна властивість «надмаріонетки» як актора майбутнього полягає у понадособистісному характері гри. «Той актор буде першорядним, — вважав він, — чий розум створить і спроможеться показати нам свої найчистіші душевні поривання (...). Він примусить свій мозок зануритись у глиб пристрасті, вивчити, що там є, й потому перенести все в царину уяви; таким чином він створить певні образи, котрі, не показуючи оголених пристрастей, явно свідчитимуть про них. Роблячи саме так, добрий актор згодом побачить, що ці образи утворюються головним чином з матеріалу, який міститься поза його особою» [10, 54—55].

У символістській інтерпретації театр — мистецтво, яке творить у свідомості глядача світ потаємних сутностей. Але не одних лише глядачів слід занурити в глибини потаємного; перш за все, сам актор (і в цьому полягало принципове новаторство Г. Крега) мусить проникнути в іншу реальність, пізнати її. Для Крега-ідеаліста, який віддавав перевагу розумові й інтелекту в процесі пізнання, шлях до цієї іншої реальності пролягав насамперед через інтелектуальні й розумові здібності актора.

Людська природа з притаманними їй найрізноманітнішими випадковостями, імпульсивними пориваннями, неконтрольованими пристрастями, руйнівними емоціями, невпорядкованими почуттями не здатна, як полемічно-загострено доводив Г. Крег, правити за матеріал істинного мистецтва. Найголовніша перепона у цьому — неслухняне й свавільне людське тіло, плоть, що не бажає коритися розумові й заважає

реалізації інтелектуального задуму. Тому — мусить поступитися й зайняти у творчому акті підпорядковану роль. Г. Крег мріяв про такого актора, котрий «тренував би своє тіло з голови до п'ят» так, щоб воно цілком відгукувалось на працю його свідомості, котрий «досяг би тієї високої механістичної досконалості, за якої тіло його стало б абсолютним рабом його думок» [10, 99], котрий навчився б «володіти своїм тілом як машиною, або шматком глини» [10, 102]. Інакше кажучи, тіло майбутнього довершеного актора — це тіло, в якому «не відчуваш слабкості і трепету людської плоті» [10, 110]. Ідеал надмаріонетки, пише Г.Крег, «не плоть і кров», але тіло у трансі [10, 114]. Тобто позбавлене індивідуальної свідомості, спроможне діяти лише автоматично.

Отже, Крегівська «надмаріонетка», основні чесноти якої — послух і мовчання, — об'єкт, покірний спрямованій на нього вищій силі. У ранніх статтях Г. Крега цією силою є не що інше, як рух. Завдяки його «дивовижній та божественній силі» тільки й можливе проникнення у сутнісний світ [10, 82]. Очищений від будь-якої життєвої, психологічної чи емоційної випадковості «символічний рух», ідею якого висунув Г. Крег, змушує душу актора «мчати вперед, окремо від плоті, новим шляхом» [10, 80].

Сучасний російський філософ Валерій Подорога, відштовхуючись від романтичного театру ляльок, дає проникливе пояснення природи руху маріонетки і самого її феномену. У зреферованому вигляді воно полягає ось у чому. Маріонетка — втілення віртуозної майстерності, вона здатна виконувати рухи безмежно повільні або безконечно швидкі, такі, які перебувають вище або нижче нормального порогу сприйняття, рухи як граничної, так і мінімальної

інтенсивності. Самій маріонетці не належить жодна із поз, жоден із жестів, жодна із траєкторій переміщення. Вона — «чисте буття», менше за ніщо, істота нескінченно мала, всепроникна, універсально рухлива, яка володіє дивовижною реактивністю сприйняття невидимих сил, котрі вибрали її тіло як ідеальне сценічне знаряддя, вона рухається за лініями, якими править божественна машинерія. Маріонетка не має тіла в буденному розумінні, а її рух дає підстави думати, що вона не знайома з земними силами тяжіння. Вона, за виразом її знавця Генріха фон Кляйста, «антигравна» [11, 114—116].

Саме Г. Крег, який неодноразово виступав проти звульгаризованого трактування «надмаріонетки», пояснював, що мова йде про підкорення актора режисерській волі, єдиному задумові вистави, або, як у іншому випадку, що актором править божественне начало, заховане в його душі. Однак постулат «надмаріонетки» як символу людини доводив символістську концепцію актора до крайньої межі. Образно кажучи, крегівська «надмаріонетка» сягала у своїй досконалості позаповітряних сфер, тоді як курбасівський «розумний арлекін» вбирав у себе вітальні сили просторів.

Дослідники театрального символізму небезпідставно вважають, що брегівська «надмаріонетка» є частиною ніцшеанської концепції надлюдини [12, 300]. Але, якщо подивитися з позиції тіла, то при певній атрибутивній схожості, це все ж різні модули «тілесності». Фрідріх Ніцше, у філософії якого прозвучав могутній заклик до реабілітації тіла і творилися образи досконалих тіл, персоніфіковані в образах Діоніса та Заратустри, відсилає до тіла діонісійського, про яке неможливо говорити в механіч-

них чи машинних термінах. «Діонісійське тіло — образ граничної тілесної інтенсивності, воно трансгресивне, це тіло, яке танцює і тому здатне уникнути будь-яких локалізацій, „місць“, мертвих масок. Включене у космогенез, воно вторить рухливості природних сил і тіл — підземних, повітряних, водних, світлових, музичних» [12, 35].

«Розумний арлекін» Леся Курбаса в деяких аспектах виказує ментальну схожість із «діонісійським тілом» Ф. Ніцше. Змальовуючи вигляд нового актора, режисер писав у «Театральному листі»: «Його тіло буде прекрасне, могуте і гнучке. Вже один вигляд цього розвинутого, повного виразу тіла, керованого волею викінченого естета, примусить спинити дихання. Жести його будуть такі красномовні, міміка така переконуюча, що свідoctво Касціодора про Квінта Росція Галла, який перекладав усі промови Ціцерона на мову рук, не буде вже фантастичною казкою» [2, 43].

Образ цього тіла «цитується» Лесем Курбасом за Миколою Євреїновим, якого український режисер назвав найбільшим театрознавцем Східної Європи усіх часів. Однак з таким самим успіхом можна було б цитувати і Ф. Ніцше — пошукуваний Лесем Курбасом образ енергійно промовляв зі сторінок «Заратустри»: високе тіло, прекрасне, сильне, досконале, переможне, гнучке, танцююче, готове до лету; джерело сил, навколо якого кожна річ робиться дзеркалом [13, 170]. Український режисер, на відміну від російського, на Ф. Ніцше ніде відкрито не посилався (принаймні, курбасознавству такі посилання не відомі). Але можна говорити про приховане цитування: у «Театральному листі» Курбасівський дискурс нового актора наполегливо відсилає рецепі-

ента до Ніцшеанського дискурсу Заратустри. «Цей актор,— писав Курбас,— не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів для своєї творчості.(...) Він піде шукати себе. На гори високії піде він змагатися з вихрами бездонних провалів, слухати їхнього шуму і гамору, впиватися клекотом розшматованих хмар, що іскрами громів згорятимуть біля його ніг. Над море безмежне піде він піддаватися чарам його мінливості, ніжному шепотінню блакитно-зелених, кришталевих хвиль чи вникати в драматичне наростання сил, в рев дикого прибою. Там він буде виховувати свою вражливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тиші своєї лабораторії він шукатиме своєстильних досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі» [2, 43].

У наведеному фрагменті Курбасівський дискурс близький до Ніцшеанського і за емоційною заангажованістю, і за ландшафтно-екзистенційною топонімією і топографією. Гори, хмари, море, простори, над якими володарюють розвихрені сили природи і де віднаходиться вітчизна духу — самотність,— усе це ніцшеанські топоси, і саме вони, згідно з концепцією філософа, є істинними джерелами творчого нагнення людини. Про високе, каже Ф. Ніцше, слід «запитувати вітрів і бурю і все, що од віку близьке до висот» [13, 202]. Усе велике тікає туди, «де чисте повітря і дмуть суворі вітри»[13, 38], усе велике тікає у самотність. А там, «де закінчується самотність, там починається базар», починається й галас, спраглих суетної слави, комедіантів і скоморохів. Подалі від базару й слави тримається усе велике, «подалі від базару й слави жили віддавна винахідники нових цінностей» [13, 37—38].


На завершення можна висловити припущення, що курбасівська дефініція нового актора творчо синтезувала провідні естетичні ідеї часу. Концепції тіла крегівської «над маріонетки» і «діонісійського тіла» Ф. Ніцше знаходять точки перетину в концепції тіла «розумного арлекіна», який, не втрачаючи своєї тілесності, покликаний був долати межі неможливого.

Література

1. Пави П. Словарь театра.— М., 1991.
2. «Молодий театр»: Генеза, завдання, шляхи.— К., 1991.
3. Риккерт Г. Философия жизни. Изложение и критика модных течений философии нашего времени.— Пб., 1922.
4. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы.— М., 2003.
5. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.— К., 1998.
6. Мазур Л. Дух і плоть. Філософія життя та проблема людської тілесності.— Львів, 2003.
7. Бергсон А. Собрание сочинений в четырех томах.— М., 1992.—т. 1.
8. Фромм Э. Бегство от свободы.— М., 1990.
9. Лоуэн А. Предательство тела.— Екатеринбург, 1990.
10. Крег Е. Г. Про мистецтво театру.— К., 1974.
11. Подорога В. Выражение и смысл.— М., 1995.
12. Искусство режиссуры за рубежом (Первая половина XX века). Хрестоматия.— СПб., 2004.
13. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т.— М., 1990.—Т. 2.

КРИТИКА

Обираючи вистави для розділу «Критика», ми не мали на меті відтворити вичерпну картину сучасного театрального процесу. Ми зупинилися на виставах, котрі, на наш погляд, якнайкраще характеризують стан театрального мистецтва в Україні та, як маркери, позначають його основні тенденції. Це, наприклад закриття національного «гештальту» в «Наталці Полтавці» Олександра Анурова, пошук кордону між стилізацією та автентикою в «Шакунталі» Андрія Приходька або виклик традиційним засобам театральної виразності в «Ромео і Джульєтті» Андрія Жолдака, прем'єра якої відбулася в Берліні замість наляканого Харкова. «Ромео і Джульєтта» в Театрі драми і комедії на Лівому березі Дніпра, натомість, демонструє формулу театру «який подобається всім». Повернення в простір українського театру таких фігур, як Марк Нестантінер (вистава «Из мира адного в другой...») змушує задуматися над темою функціонування персонального міфу в культурі. А постановки сучасної західної драматургії — про проблему інтерпретації та художньої мови. Усе це разом складає доволі примхливий культурний ландшафт, в якому важко віднайти мейнстрим або визначити аутсайдерів. Можливо, саме такий, дещо хаотичний стан, і є передчуттям іншого театру. А можливо — ні. Той факт, що одні і ті ж явища театрального мистецтва викликають такі протилежні оцінки та реакції, свідчить про те, що живий процес триває.



«НАТАЛКА ПОЛТАВКА»: БІЛЬШЕ ПИТАНЬ, БІЛЬШЕ ВІДПОВІДЕЙ

П е т р о. На комедії одні виходять — поговорять, поговорять та й підуть; другі вийдуть — те ж роблять; деколи під музику співають, сміються, плачуть, лаються, б'ються, стріляються, колються і умирають.

В и б о р н и й. Так таке то комедія? Єсть же на що дивитись, коли люди убиваються до смерті; нехай їй всячина!..
В о з н и й. Вони не убиваються і не умирають — теє-то як його — наосяще, а тільки так удають іскусно і прикидаються мертвими. О, якби справді убивалися, то б було за що гроші заплатити!

(Іван Котляревський. «Наталка Полтавка»)

ПОСТАВЛЕНА франківцями навесні 2005 року «Наталка Полтавка» викликала бурхливу реакцію одразу двох «таборів»: глядацького і критичного. Якщо представники першого розметали квитки у касах, щоб потім штурмом (або на змор) брати приміщення театру, то критики, мабуть, щодо жодної з інших прем'єр сезону не були такими прискіпливими, виливши свої бурхливі емоційні рефлексії на шпальтах періодичних видань. «Наталці...» вдалося заторкнути такі струни професійних душ, що критика у даному випадку стала не менш промовистою і знаковою, ніж власне вистава. Особливо, в контексті піднятих питань — про якість та інтенцію театрального пошуку, функціонування кітчю в культурі, про стосунки класичного тексту (а «Наталка...» текст класичний подвійно — і завдяки Іванові Котляревському, засновникові професійного українського театру, родоначальникові новочасної української літератури, і

завдяки Миколі Лисенку, корифеєві вітчизняного оперного мистецтва, основоположникові національної композиторської школи) та його постмодерної інтерпретації.

Про бідного режисера замовте слівце...

ТЕАТР починається з вішалки, театральна рецензія — з аналізу режисерської роботи. Перше, що впадає в око в масі критичних рецензій з приводу цієї вистави, — практично тотальна відсутність такого аналізу. Про Олександра Анурова скрізь згадується, що з Москви, подекуди відзначено його «малу батьківщину» — українську столицю; вершинною характеристикою можна вважати пасаж про «московського режисера російського виховання Олександра Анурова, родом, щоправда, з Києва» («Застьобнутий сезон», Валентина Заболотна, «День»). Як кажуть, розумному достатньо: російського виховання — бо вважається учнем Анатолія Васильєва; прямо згадати метра — все одно, що сказати вихованцеві комплімент. «... щоправда, з Києва» — читай, принаймні так-сяк знає українську мову і культуру. Московський режисер, отже, нічого доброго, крім знуцання над нашою класичною спадщиною і не чекали. «В умисно статичних мізансценах-фотографіях на ностальгічному фоні мальовничих пейзажів упізнаєш усі компоненти вкрай спаскудженого бренду «українське» («Парадіз без ангельського хору», Валентина Грицук, «Столичные новости»).

Навіть така паратеатральна інформація, яка перебуває не в центрі, а на межі системи, говорить про те, що «Наталка...» виконує чи не найважливішу

свою мистецьку функцію — провокативну. Вона не стільки відповідає на питання, скільки їх ставить, примушуючи по-новому оцінювати речі нібито очевидні, замислюватися над шаблонами, якими ми звикли користуватися автоматично. Які складові, наприклад, бренду «українське»? Чому ми так гостро реагуємо на театральну умовність, докоряючи авторам вистави мало не за всі лиха, які спіткали Україну, принаймні, від часів Котляревського? Що справді заторкує найбільше — енергетично насичене драйвове дійство з сильним пародійним струменем чи наша неготовність відділяти зерна від полови, тобто неспроможність розглядати сучасні «ігри» масової культури за законами саме постмодерністського мистецтва, а не через призму модерністських критеріїв, ґрунтованих на боротьбі з традицією й утвердженні нових канонів, відтак — на інноваційних претензіях художників.

«Дівка проста...» і масова культура

ТЕ, ЩО «Наталка Полтавка» франківців належить царині масового, а не елітарного мистецтва, критики відзначають фактично одностайно. Тут повною мірою дістається вже музичному керівникові вистави і виконавцеві ролі Виборного Олегові Скрипці. Щоправда, подекуди згадується його діяльність на ниві підтримки національної фольклорної традиції (проекти «Країна мрій» та «Вечорниці»), проте більше уваги все ж не «культуртрегерів», а «лідеру групи ВВ», тобто репрезентанту маскульту. Оцінки полярні — від «...такого багатогранного, цікавого і милого Виборного ще пошукати...» («Рококо, тес-то,

к його — „Наталка Полтавка”», Людмила Олтаревська, «Україна молода») до «...швидше за все, не ця роль О. Скрипки залишиться в історії сучасного українського театру» («Українська безприданниця», Алла Піддужна, «Дзеркало тижня»). Позицію «золотої середини» займає режисер Національної опери України Сергій Архипчук: «Очевидно, „Наталка Полтавка” для музиканта є певним підсумком шукань у популяризації українського. Він розуміє, що українське мусить стати модним, тоді воно знаходить прихильників серед найстрокатішої публіки. Хоча роль Виборного у його виконанні не можна назвати видатною роботою. Він просто часом екзальтовано й ексцентрично відтворив той тип героя, якого змалював Іван Котляревський. Однак музикант відіграв дуже важливу роль саме у створенні певної стилістики „Наталки Полтавки”, зокрема, через музику» (коментар до статті «Шарм комедійності» Тетяни Поліщук і Надії Тисячної, «День»).

Ліричний відступ

СВІТОВА культурологія впродовж останніх 80 років продовжує ламати списи з приводу визначень та характеристик поняття «масова культура». Наразі погодженою є точка зору, що коли високу культуру завжди творила меншість заради меншості, то з кардинальною зміною статусу еліти, з різким зростанням освічених людей, культура в ХХ столітті чи не вперше за всю історію одержала «масового споживача». Отже, і частина творців культурного продукту переорієнтувалася саме на нього, реципієнта інформаційної епохи, який схильний сприймати мис-

тецтво не побожно, а як зону своєї власної діяльності, як креативне поле його власної фантазії, інстинктів, відчуттів.

Усвідомивши легітимність існування комерційної культури, до якої будь-яка особа сьогодні має більшу дотичність, ніж до класичного, академічного мистецтва (маскульт «опромінює» нас протягом кожного дня — з телевізійних екранів, рекламних вуличних щитів, музики з радіоприймачів, текстової, аудіо-, відео- та Інтернет-продукції тощо; і я перераховую лише ті «джерела випромінювання», яких майже неможливо уникнути у повсякденному житті), культурологи закликають більш толерантно ставитися до тих практик, які не відповідають найвищим стандартам. Масова культура розглядається нині як опозиційне явище, яке не має однозначно негативних конотацій. Виступ Лучано Паваротті на 100-тисячному стадіоні не можна розглядати лише як суто комерційний проект саме тому, що вплив його майстерності на загал величиною гонорару не вимірюється. Класичний виконавець у контексті, який притаманний масовій музиці, своїм рішенням вступає в зону так званого «культурного взаємообміну», де утворюється, мінімум, компромісна рівновага, максимум — зона експерименту в сучасному його розумінні, зона ризикованих поєднань і, як результат, — цілком нових мистецьких якостей, нових соціальних явищ.

ПОВЕРТАЮЧИСЬ до «Наталки...», хочу звернути увагу на те, що вистава Театру ім. І. Франка, завдяки і режисерській концепції, і музичній складовій, і сценографії, якраз і стала тим «продуктом компромісу» між класичним зразком та його інтерпретацією

початку ХХІ століття. «Звуки музики» (в яких поєднано «непоєднуване» — плачі-голосіння, українські народні пісні, джазові імпровізації, стилістика рок&панк і хіп-хопу, міський романс) — лише видима частина маскультурного ландшафту, те, що «зчитується» автоматично. «На споді», в серцевині вистави відбуваються ще цікавіші процеси. Своїм постмодерністським різнобарв'ям сучасна «Наталка...» протистоїть не літературному і театральному канонам, а їх банальному, «шароварному» розумінню. В акті своєї сценічної реалізації ця вистава повертає нас до проблеми взаємостосунків та комунікації елітарного й масового мистецтва, з одного боку, і до їх стосунків із третім елементом — фольклором, автентикою. Вона виразно показує, як маскульт та фольклор орієнтуються на схожі пласти свідомості, експлуатуючи подібні методи для того, аби розважити та потішити глядача-слухача. Щедро черпаючи з народного мистецтва образи як зручні для використання важелі маніпуляції, що мають єдину основу — колективне безсвідоме, маскульт власними засобами діагностує стан того, що ми звикли називати «автентикою».

Ще зі шкільних підручників пам'ятаю, що роль творів усної народної творчості, окрім власне естетичної функції, полягала у переданні різного штибу інформації в безписьменні часи. Сьогодні справжня автентика не на сценах і не на концертній естраді. Матриця передання інформації згорнулася — включився механізм її приховування, оберігання від чужорідних вторгнень. Така здатність автентичного мистецтва до згортання / розгортання, жорсткість його структури (справжній фольклор можна використати, але докорінно «переробити» — ні), опірність

втручанням зовні і є фактично його шансом на виживання.

Роздумуючи над особливостями «Наталки Полтавки» в історико-культурній перспективі, Віталій Жежера нагадує нам про те, що «... нинішня прем'єра — швидше якраз повертає нас до оригіналу... Ось кажуть: ах, як же без музики Лисенка? А як до Лисенка п'єса жила сімдесят років? А вже потім Лисенко написав для своїх друзів-корифеїв оперу. Але самі корифеї поводитися з оперою, як їм було зручно. Микола Садовський, наприклад, співав не ті пісні, що на клавирі, а ті, на які щедріше відгукувалася його широка душа» («Размышлял он предельно — и нашел», «Столичные новости»). І далі: на пару з О. Ануровим О. Скрипка «...вирішив показати... що вся просунута світова сучасна «масова» музика з'явилася не тепер; ще 200 років її запросто можна було чути на будь-якій вулиці будь-якого села під Полтавою».

Змій Уроборос вкусив себе за хвіст — коло замкнулося. «Наталка Полтавка» починалася з мистецтва масового, його засобами вона не закінчується — продовжує «тривати» в культурі. Вистава франківців — не діагноз хвороби, а лише одна з можливих інтерпретацій, яка розкриває численні потенції класичного тексту, повертаючи його в сучасне життя.

«З добрим серцем, не спесива...» і кітч

«ВЗЯВШИ кітч за принцип художнього вирішення вистави, режисер Олександр Ануров... осучаснив старий сюжет про безприданницю» («Українська

безприданниця», А. Підлужна, «Дзеркало тижня»). У даному висловлюванні ключове слово «кітч», і в переважній більшості критичних відгуків воно стоєть режисерської ідеї та сценографії Андрія Александровича-Дочевського.

«Простір сцени облямований та обмежений величезним віночком в стилі кітчевої ліпнини. Чи це таке віно в прекрасний світ українського міфу, чи аналог телеекрану, що магнетизує увагу глядачів. Ще під час репетицій мені ця конструкція здалася аж занадто нав'язливою, та й актори час від часу переціпляються через цю рамочку. Але вже на прем'єрі я дійшов висновку, що цей віночок — тотем та захисний амулет вистави. Очевидно, він поглинає стартове здивування від декорацій, що нагадують ляльковий музей народної архітектури...», — пише Михайло Бриних («Наталка Полтавка с Олегом Скрипкой», «Грани плюс»), демонструючи власну іронію і не помічаючи потужної іронії, закладеної саме у цій кітчевій стилістиці.

Якби не іронічний модус зображення, ця вистава і справді скидалася б на «пашквіль» щодо всього українського. І цілком виправдано в контексті масової культури в якості основного засобу «іронічної репрезентації» виступає саме кітч, який оселився у сценографічній ідеї загалом; у пластичному вирішенні; у багато разів згадуваній «вервечці качечок» та бутафорському кораблику «Ів. Котляревський», який тихо пропливає в глибині сцени; у численних пародіях, зокрема, на лірику радянських оперет з їхнім фальшивим пафосом.

Проте кітч тут не дорівнює поняттю «несмак» чи «імітація». В даному випадку він актуалізує ситуацію, коли використання кліше «ніби народної куль-

тури» або класичного мистецтва, якраз їх, кліше, руйнує — жодним чином не зачіпаючи власне культурного шару. До певної міри кітч виконує функцію своєрідного психоаналітика: реанімує або оголює стереотипи масової свідомості — і примушує якщо не відмовитися від них, то, принаймні, спробувати подивитися на них під іншим кутом зору.

Через кітч, іронію та пародію у франківській «Наталці Полтавці» виноситься вирок тим узвичаєним шаблонам, які утверджують думку щодо «українського» як вторинного, непрогресивного, для «хатнього вжитку». Натомість пропонується справді плюралістичний погляд на «іншого», а не зведення різних особистостей до одного знаменника. Наталка, Петро, Возний, Виборний у сучасній театральній інтерпретації поставлені в такі умови, коли найяскравіше їхня індивідуальність проявляється в момент обіграння акторами різниці між цими персонажами, в тому числі і завдяки іронічному підтексту.

Невипадково у концепції О. Анурова історія кохання зі щасливим фіналом — лише тло; у такий спосіб нівельовано і статус Возного як звичайного набридливого нелюба, що не скаже й слова «в простоті». Возний тут, відповідно до тексту І. Котляревського, чоловік освічений, культурний, розумний і добрий серцем, хоча іноді через емоційність і виглядає недоладно. Наприкінці він сяде за шахівницю, цілком виправдано — цей жест хай лише пунктирно нагадає нам про те, що за кожним мистецьким явищем приховано великий сенс. Його потрібно лише роздивитися.

Вікторія Селіванова

ІНДУСЬКА МЕДИТАЦІЯ ПО-УКРАЇНСЬКИ

ЯК РІДКО сучасна людина дивиться на зоряне небо й усвідомлює, що її життя проходить у присутності незримих духів безмежного всесвіту...

Вистава-містерія «Шякунтала», поставлена в Київському театрі ім. Івана Франка режисером Андрієм Приходьком за мотивами індійського епосу «Магабгарата» й однойменної п'єси Калідаси, — і намагається встановити той камертон, за допомогою якого можна відчутти сакральну таїну життя. Ні на чому концептуально не наполягаючи, а просто оповідаючи історію-казку, історію-міф. Розповідати історії — найдавніше мистецтво. Головний простір їх розгортання — це магія голосу.

Історія Шякунтали — це історія кохання жінки, яка дала життя міфічному засновнику індійського народу Бгараті. Власне, це не стільки кохання між (у даному разі, Шякунталою, дочкою небесної танцівниці «апсари» і мудреця Вішвамітри, та царем Душянтою), скільки стан кохання як такий, духовна якість, що притаманна кожній окремій душі. Отже, об'єднуючи у постановці епізоди з «Магабгарати» і їхні пізніші переспіви у драматичній поемі Калідаси, важливу смислову подію — невизнання царем Душянтою своєї дружини Шякунтали і сина, режисер концептуально вирішує за епосом, де не пояснюються мотиви такого вчинку царя, а він просто фіксується як даність: не визнав, не пізнав — і крапка (у Калідаси — це наслідок дії чарів). Звичайно, цей епізод можна було потрактувати на по-

бутовому рівні, мовляв, от, усі вони, чоловіки, такі сво..., як припече, обіцяють увесь світ, а потім і знати не хочуть. Але ж «Магабгарата» не мелодрама, навіть не трагіфарс, а містеріальна оповідь, яка розкриває дію духовних законів навіть через основні інстинкти. Як сказано в «Бгагават-Гіті» — основному ведичному тексті, що входить до книг «Магабгарати», у пісні 14: «О сину Кунті (Арджуна. — прим. Н. Ш.), тимчасові проявлення щастя й нещастя та їхні зникнення в належний час подібні до приходу та відходу зими і літа. О нащадку Бгарати, їх породжує чуттєве сприймання, і людина повинна вчитися терпіти їх, зберігаючи при цьому спокій». Людина бачить світ фрагментарно і не може напевно знати приховані від неї глибинні смисли подій, як і проглядати цілокупність наслідків своїх вчинків. Тому, за ведичним канонам, людині варто просто добре виконувати свій обов'язок, зберігати внутрішній спокій і гідність у будь-якому становищі й не мудрувати зайвого.

У своїх інтерв'ю А. Приходько неодноразово наголошував, що підказкою для режисерського рішення стали для нього такі слова з епосу: «Входячи у свою жінку, чоловік знову народжується з її лона в образі свого сина». Цю фразу можна продовжити: жінка, народжуючи сина, вихоує собі чоловіка... Це такий світовий міф-код про вічне повернення і парадоксальні закони поступу через кохання — через кохання-дію, парадоксально звернену на себе (порів. — християнське: полюбити ближнього, як самого себе). Усі світові інцестуальні міфи говорять про одне: народження любові з себе, зі своєї андрогінності.

Авторам вистави «Шякунтала» (сценографія і костюми — Марія Погребняк, балетмейстер — Алла

Рубіна, викладач індійських танців — Вікторія Шетлез-Віріч та інші) вдалося вишукано стилізувати колорит давньої індійської культури — на тонкій межі «колумбово-болівудської» фантазії про Індію й етнографічної правдоподібності. Проте режисер вважає, що епос «Магабгарата» — спільний індоевропейський міф, адже давні арії проходили і через наші землі (подібні індійським артефакти народного мистецтва знаходимо у народів Карпат, що було, наприклад, використано режисером і художником Оленою Богатирьовою у виставі «Ніч на полонині» за Олександром Олесем). Саме тому в музично-візуальній стилістиці вистави гармонійно переплітаються індійські й українські мотиви. Наприклад, химерні звірі, птахи і риби з полотен української народної художниці Марії Приймаченко з'являються на сцені у вигляді великих двовимірних дерев'яних ляльок, бо таких самих можна зустріти в примітивному індійському живописі (навіть тепер в такому стилі зазвичай розписують індійські вантажівки). Вони створюють атмосферу святкового, майже дитячого піднесення, що дуже важливо при спогляданні міфу. Сцена кохання головних героїв відбувається на тлі солярної калачакри — колесі вічного колообігу життя, втілена акторами Ларисою Руснак і Ярославом Гуревичем, і вирішена режисером і художником у стилі живого танцю тантричних скульптур славнозвісного храму кохання Кунджараго. Візерунки храмових барельєфів з індуїстських храмів прикрашають величезні полотна, що звисають з колосників вишитими українськими обрусами-іконами, серед яких, ніби серед колон храму, відбувається дійство. Трипільські розписи на стилізованому ритуальному посуді, може, й виглядають дещо штучно, але ці сте-

пові орнаменти не дисонують із загальним індійським колоритом. У живій музиці у виконанні українських музик (Олексій Кабанов, Сергій Пучков, Андрій Мороз), ймовірно — кришнаїтів, на класичних індійських інструментах (сітар, табли), прориваються пасажі українського мелосу, а звуки сітару джазують з дримбою. Численні вокальні епізоди вистави, які є органічними в традиції індійського театру Катгакалі, як і українського музично-драматичного театру корифеїв, нагадують мантри, котрі мелодикою і ритмічним строєм органічно лягають на українську мову.

Ритуальність поз і жестів акторів, котрі відображають позиції класичного індійського танцю з його асанами і мудрами, медитативна уповільненість дійства, яка поєднується з красою сучасних візуальних спецефектів, спричиняють амбівалентний стан споглядання: дійства як такого і внутрішнього споглядання тиші, що дозволяє глядачеві зчитувати смисли не в лінійному, а у вертикальному векторі різнопланових збігів. Вистава «Шякунтала», наївна, цнотлива і мудра, створює урочисту атмосферу таїнства, чим і є насправді життя людини, незалежно від часу і простору.

Наталія Шевченко

УКРАЇНСЬКИЙ «ВАРВАР» У БЕРЛІНІ

Театральний фестиваль «Spielzeiturgora» відкрився виставою «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» у постановці українця Андрія Жолдака.

ФЕСТИВАЛЬ «Spielzeiturgora» належить до числа зовсім молодих: він проходить у Берліні лише вдруге. «Сезон Європи», на думку організаторів, покликаний засобами театру та танцю створити експериментальний майданчик для роздумів про сучасну Європу, про її естетичні пристрасті та кордони.

Українець Андрій Жолдак, виставою якого фестиваль відкрився цього року, має сумлінно зароблену репутацію найскандальнішого європейського режисера за межами ЄС. Як тільки його не називали! І «останнім сюрреалістом сцени», і «режисером-шарлатаном». Прем'єра «Ромео і Джульєтти» пройшла при повному аншлазі в славетному театрі Фольксбюне. Для головного режисера театру Франка Касторфа, людини лівих естетичних поглядів та високої інтелектуальної культури, Жолдак — просто знахідка, оскільки він дикун справжній, «стихийний», людина дещо навіть «поза культурою».

Передісторія появи цієї вистави в Берліні сповнена недомовок та ефектних PR-ходів. Прем'єра вистави мала відбутися в Харкові у вересні. Однак, за словами Жолдака, харківська влада, загрожуючи йому втручанням якоїсь комісії з етики у складі 20 осіб (!), запропонувала скасувати прем'єру або залишити театр. Режисер, який на той час мав ряд

пропозицій від європейських театрів, не чекаючи розвитку подій, залишив Батьківщину. Разом з ним з місця знялася найбільш працездатна частина харківської трупи. Ціною вистави став театр. Але заплатив цю ціну аж ніяк не А. Жолдак, який, зрозуміло, без роботи не залишиться.

Вистава починалася галасливо і, зрозуміло, авангардно. Не кожен берлінський глядач готовий розпізнати в гуркоті ціпків об поміст протистояння таборів часів помаранчевої революції. Але за словами самого режисера, головне для нього в «Ромео і Джульєтті» — тема Батьківщини, таким чином, тут мова і про ті конфлікти, що мають місце в сучасній Україні.

З темряви в заворожуючому темпі випливали пєсики та зайчики, хлопчачи та дівчата, скульптури чоловіків та жінок. І тільки десь на 25 хвилині сцену остаточно завоювали актори харківського драматичного театру. 20 чоловіків та 20 жінок, які, демонструючи небувалу акторську майстерність, роздягнулися й вишикувалися в колони. Отут нарешті і набрало сили шекспірівське слово українською мовою — актори почали скандувати знаменитий пролог до «Ромео і Джульєтті».

Так продовжувалося ще півгодини. Спочатку всі рухалися струнками рядами першотравневих демонстрацій. Потім залишилися тільки жінки — повненькі та стрункі, старі та молоді — протагоністки Джульєтті на будь-який смак. Цнотливі — у капронових гольфах на абсолютно голе тіло. Текст лунав як мантра, нескінченно повторюючися, з метою повного та беззастережного просвітлення. Скандування більше нагадувало «речівки» в піонерському таборі. Але А. Жолдаку не потрібне слово. Воно розчиняється в ритмі, тупоті, лементях, у заворожуючій зміні світла, у по-

вільному і ритмічному русі кількох десятків тіл — оголеною задньою частиною до глядача.

Коли ж на сцену вийшли чоловіки і почали роздягатися, сценарій на наступні півгодини був практично визначений: той самий променад з деякими варіаціями, що визначаються явними статевими розходженнями.

Закінчився перший акт єднанням дружних лав, що відразу перетворилися в дві черги до унітазів. Прямо тут же відбувалося найбільш необхідне, після чого почалося дружне поїдання екскрементів. На думку Жолдака, не має значення, що було на початку — світло чи слово, однаково все закінчується лайном. Актори вимащуються ним, як лікувальною гряззю, і вибудовуються дружним барельєфом на тлі білого листа. «Речівка» перетворилася в примирливий хорал. Ілюстрація тези — «Краса врятує світ».

Друге відділення «Ромео і Джульєтти» краще було б назвати «Багато галасу даремно». На сцені — сучасний Харків: шпана, мат-перемат, дівулі, лементи, розбірки — місцевий колорит, такий подібний до образного ряду книги Лимонова «Я, Едичка». А на екрані — хроніка помаранчевої революції. Цю солянку доповнювали метафоричні мізансцени надзвичайної краси, що нагадували про існування першоджерела. Усе це було освячене незримою присутністю Президента України: над сценою натягнуто транспарант «Мистецтво має підносити душу».

Після вистави залишається неясне відчуття, що душу не піднесли — ошукали, а режисера просто «перло». Одні А. Жолдака вважають авангардним, інші — безграмотним; одні — пройдисвігом, інші генієм. Впливовий театрознавець Жорж Баню назвав театр А. Жолдака «театром ризику». Ризикує, од-

нак, лише публіка, яку на Жолдакових виставах періодично обливають водою, запльовують вареними яйцями і, часто, з дуже майстерним розрахунком, тримають у передчутті насильства. Ризикують і актори — своїм добрим ім'ям, своїм здоров'ям, своїм почуттям гідності. Наразі А. Жолдак навіть став приміряти на себе роль вигнаного героя. От що сказав цей успішний і розкручений режисер на прийомі після вистави: «Мене вигнали з харківського театру, за один день до прем'єри цієї вистави. Я вам цього не казав, тому що не міг цього казати. Я не хотів йти з театру, мене змусили піти — харківська влада. Ви знаєте, що наша вистава заборонена в Україні. І радий, що прем'єра відбулася в Берліні. Данке, спасибо, дякую, дякую».

Катя Петровська, Берлін

ЧАС ПРИСТРАСТІ

КОЖЕН театральний сезон, а то й два-три, виносить на поверхню проблему, яка стає домінантною. Розглядаючи цю винесену хвилию мушлю, намагаєшся зрозуміти: що відбувається, чому саме вона? Адже не випадково паралельно, не змовляючись, різні режисери в різних театрах починають ставити чи то Володимира Винниченка, чи Антона Чехова, чи драму абсурду. Звісно, можна списувати це на моду чи «зграйний» інстинкт. Але, гадаю, все значно складніше — це показник того, як відбувається «зчитування» різними митцями певної інформації, яка надходить у певний час. Тому паралельно в різних куточках землі здійснюються аналогічні відкриття чи створюються близькі за формою твори. Такі збіги і слугують деяким індикатором ситуації — мистецької і суспільної.

Кілька років тому таким показником став «Ревізор» Миколи Гоголя. Відчуття ошуканості, «загнивання» влади, чиновного свавілля, можливо, прогнозувало майбутні зрушення у суспільній свідомості. Останнім часом репертуарними «хітами» стали вистави про Едіт Піаф та, особливо, «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра — Національний театр ім. І. Франка, Національна опера імені Т. Шевченка, Київський ТЮГ на Липках, Театр драми і комедії на Лівому березі, Харківський театр ім. Т. Шевченка... Чому саме такі тексти — класичний твір про кохання і твори, котрі об'єднують образ співачки, яка стала символом пристрасті? Спробую запропонувати своє пояснення цього феномену. Ще зовсім недавно домінантою у виставах про взаємини

статей було вираження непорозуміння, стану війни, відчуження, самотність. Особливо це було помітно у творах про «великих людей»: подружні труднощі Льва Толстого, Івана Франка, Оноре де Бальзака, внутрішню самотність Тараса Шевченка і Лесі Українки, складні стосунки Бориса Пастернака та Марини Цвєтаєвої тощо. У цьому переліку відчутна одна лінія: кохання неможливе, це ілюзія, хиткий човен, котрий неминуче розбивається об скелі жорсткої реальності буденного життя. Тепер, здається, маятник світовідчуття хитнувся у протилежний бік — ностальгія за сильним, справжнім почуттям, пристрастю, яка веде і поглинає, стає однією з провідних ліній у театрі. Можливо, це пов'язано з приходом і утвердженням нового покоління — більш індивідуалістичного, зосередженого на внутрішньому світі, що протистоїть зовнішнім реаліям, а саме почуттєвість стоїть на сторожі індивідуальності. А можливо, це є вираженням втоми від жорсткого раціонального світу, від нескінченної боротьби за виживання, вираженням протесту проти соціального цинізму. Зрештою, хіба Помаранчева революція не стала проявом подібної тенденції до ірраціональності, до протесту, до емоційного тайфуну?

Звісно, всі ці вистави різні, і граються про різне, але постановка Олексія Лісовця «Ромео і Джульєтти» в Театрі на Лівому березі викликала саме таке пояснення. Гадаю, спектакль став знаковим, проте й несподіваним як для самого театру, так і для театральної ситуації загалом. Зізнаюся, що, переглядаючи нові вистави у київських театрах, нерідко ловлю себе на відчутті «Дежа Вю». Знаючи стилістику режисера, прийоми акторів і текст п'єси, нерідко можна здійснити комбінацію подумки і на сцені побачити те, на що й сподівався, а це приносить розчарування. При-

наймні, кілька вистав, побачених поспіль у цьому театрі, зокрема і О. Лісовця, виглядали добре зробленими, але надто «очікуваними» і звичайними. Донедавна добре відома була орієнтація режисера на київську публіку середнього класу, його поміркованість у виражальних засобах та емоційна стриманість — не холодне й не гаряче, а «в міру» тепле. «Ромео і Джульєтта» вочевидь випадає з цього ряду і розкриває постановника по-новому.

«Ліва» вистава «Ромео і Джульєтта» перенесена в інший часовий і видовий вимір — двадцяте століття, кіноестетика. Стилiстика костюмiв, тип поведiнки героiв вiдповiдає добре знайомим iталiйським фiльмам про мафiю перiоду поширення чорно-бiлого кiно. Прийом не новий — подiбнi перенесення в театральних iнтерпретацiях — уже звичайна рiч, а в кiнематографi така «реiнкарнацiя» вiдбувалася саме з цим твором Шекспiра. Проте «хiд» виявився точним i креативним: вiн надав можливiсть, з одного боку, абстрагуватися вiд штампiв i нашарувань, що супроводжують цей твiр, вiд звичної романтичностi i навiть манiрностi, оголивши «кiстяк», чiткий контур вируючих пристрастей — зi знаками плюс i мiнус. Завдяки цьому вони стали ближчими, яскравiшими. Чорно-бiло-сiра палiтра та режисерська редакцiя тексту своєю графiчною лаконiчностю також сприяла цьому руху до першооснов, першопоштовхiв. Невипадкове, вочевидь, i створення правил гри в дуci протистояння двох мафiюзних кланiв, адже саме це наближає текст i до сучасної України, яку в свiтi сприймають саме так: територiя розгулу мафiї, дикого первинного накопичення капiталу i кримiналiзацiї влади. Тому й зображення сцен «бiйок» у стилiстицi сучасних «розборок» браткiв виглядають природно, особливо

ж хотілося відзначити органічне виконання Михайла Кукуюка (Меркуціо). Жорсткість відносин підкреслюють своїм холодом і сценографічні металеві конструкції — двоповерхове ліжко на коліщатках, блискучі кофри-труни, ланцюги і невпинне опускання гільйотини на заднику — все нижче і нижче, поки світло, вихід в інший світ, не зникає у фіналі (сценографія Ігоря Несміянова). Попри каркасність і оголеність у виставі постійно маскуються — ритуальні ігри з перевдяганням і маскуванням — чоловіків у жінок і навпаки, темні окуляри... Так, пристрасті вирують, але їх ховають, замасковують, заганяють у глибини підсвідомості. Щоправда, іноді режисер надто захоплюється зображенням цих потаємних пристрастей і додає дивної інтерпретації. Наприклад, навіщо вводиться тема інцесту Леді Капулетті і Тібальта — незрозуміло, це виглядає зайвим і недоречним не лише у версії тексту, а й власне режисерської концепції. Гра на публіку, данина моді введення якогось збочення? Але мама Джульетти, що прикладається до пляшечки після вбивства коханця (Грина Мак), викликає скоріше не співчуття, а відразу, а це все відводить від основної лінії — протистояння цього холодного цинічного світу і, власне, головних героїв.

А Ромео і Джульєтта протистоять тут підкреслено гостро. Навіть священику брату Лоренцо (Олег Месеча), котрий скоріше прагне використати їх у своїх планах, ніж просто допомогти. Перш за все вони не вписуються в манеру виконання, притаманної акторам Театру на Лівому березі, вони «випадають», вони інакші. Ахтем Сейтаблаєв у ролі Ромео — стриманий, якийсь нібито затамований, але водночас надзвичайно внутрішньо чуттєвий. Він веде свою роль так, ніби накручує невидиму пружину — аж

до побіління пальців. І потім ця невидима пружина, відпущена героєм, боляче б'є по глядачу. Джульєтта — Ольга Лук'яненко — протилежність своєму Ромео, і не лише зовні (тоненька білявка проти кремезного брүнета), а й внутрішньо — відкрита, імпульсивна, повна експресії. Її малюнок ролі — рваний, ламаний, зі зльотами й падіннями. Свідомо чи ні, але пара закоханих виглядає живою й органічною на тлі штучного механізованого світу інших.

Джульєтта у виставі — відвертий підліток, до того ж сучасний, з майже дитячими реакціями — криками радості, скаканням по сцені, лякливою сексуальністю. Вона — ніби яскравий представник нового покоління, яке нині називають «поколінням Y», те, яке не визнає авторитетів і прагне живої радості від життя — попри всю нераціональність і неможливість. Ромео ніби захоплюється цією життєдайністю і прагне оберігати її від негод. Разом вони — інопланетяни на ворожій планеті. Недаремно у фіналі виникають ланцюги — довжелезні, скрипучі, проте вони звільняються від них — від холоду, металевого блиску, неволі. Можливо, вистава вийшла саме про прихід цього нового покоління, яке відчувається прибульцями на нашій землі, де панує жорстокість, цинізм і виродження — той світ, що постав на уламках колишньої імперії. Вони інші, вони не можуть прийняти цих законів, вони їм чужі, ворожі й незрозумілі. Можливо, вони збудують якийсь інший світ, тепліший, людяніший, щиріший — і в житті, і в театрі, звісно, якщо виживуть...

Принаймні, театр покидала з відчуттям події і надії — тільки не на відродження, ні в якому разі — на народження іншого часу...

Нагія Мірошниченко



ІНШИЙ

*Рефлексії з приводу вистави Марка Нестантінера
«Из мира Агнаво в Другой».*

Вистава народжується тоді, коли всі, хто
над нею працює, починають бачити спіль-
ні сни.

(Марк Нестантінер)

ПОВЕРНЕННЯ у творчий простір України Марка Нестантінера в переважаючих очікуваннях мало б демонструвати усі атрибути міфологічного повернення додому після мандрів у широких світах. Герой мусив довести, що мандрував не даремно, в усякому разі мав би принести подих тих світів, який якщо і не розрадив, то хоча б здивував нас. Одразу зауважу, що ці очікування виявилися марними.

На щастя, склалося так, що М. Нестантінер був для мене не міфом, а швидше витвором неофіційного міфотворчого простору радянської культури, де факт заборони мистецького твору мало не автоматично сприймався як ознака його високої художньої вартості й гострого політичного змісту, а до геніїв могли зараховувати будь-кого, хто з тих чи інших причин був не включений до простору офіційної мистецької комунікації. Звісно, не випущена до широкого глядача вистава «Стійкий принц», судячи з відгуків професіоналів, мала стати досить неординарним явищем у культурному житті України. Проте й тут треба враховувати, що це були відгуки лю-

дей, які захищали виставу: або від закриття, або від забуття.

Ореол так званого вигнанства режисера належав тому самому міфологічному простору, який і в пострадянський час плідно породжував мазохістські (не дарма Мазоха дала світові саме Україна) оповіді про те, що Україна просто витискає за свої межі справжні таланти, для яких Захід відкриває свої обійми. Хоча існування в іншій, західній, культурі й цивілізації є досить сильною перевіркою на справжність. Щоправда, тоді переважно вже не йдеться про те, щоб довести світові не доведену в Україні геніальність (таке якось не трапляється), а просто про те, щоб в умовах матеріального комфорту, стабільності й прагматизму знайти в собі сили залишитися творчою людиною. Причому творчою не за ремісницькою ознакою, а якраз у старому доброму романтичному сенсі — щоб прокидатися вночі від бентежного неспокою, говорити голосами хвилюючих образів і палко бажати їхнього втілення. А потім нестримно шукати такої можливості. Й знайти будь-де, навіть якщо для цього треба повернутися додому, знаючи, що ламатимеш п'єдестал власного міфу. Адже для живої людини найважливіше — жити, а не користатися сумнівними лаврами невизнаного батьківщиною генія. Так кілька років тому повернувся Григорій Гладій. Так нещодавно повернувся Нестантінер.

Однак мій досвід дослідження радянської культури підказував, що М. Нестантінер належить до тієї категорії митців, які мають незрозумілу (навіть для них самих) здатність не потрапляти у панівні очікування. Вони ніби позначені фатумом бути в стереотипах певного культурного середовища іншими. Не альтернативними (бо альтернативність уже передба-

час полеміку з середовищем), а саме іншими. Тому така особистість є загадкою, чекати від якої можна чого завгодно, але тільки не того, чого від неї чекають.

Хто б очікував, що ритуал повернення М. Нестантінером буде просто проігноровано: ані оригінальної гучної п'єси, ані найновішої театральної естетики, принесеної «звідтіля», ані престижної академічної сцени.

Натомість — «Нотатки божевільного», виважена робота у рамках глибинного психологічного театру, максимальне наближення до логіки гоголівського тексту, камерна сцена Державного центру ім. Леся Курбаса.

Єдина мотивація М. Нестантінера — його одержимість текстом та актором, здатним втілити його бачення. І нібито й жодного діла немає до очікувань того самого навколишнього середовища.

Більше того, М. Нестантінер іноді навіть підкреслює, що йому справді немає діла до того, хто і як сприйме виставу. Чи то лукавство, чи то снобізм, чи то захист свого внутрішнього світу — батьківщини бентежних образів — від вторгнення чужих енергій та смислів?

Напевне, все-таки останнє, бо для того типу художника, до якого належить М. Нестантінер, найважливішим є, по-перше, почути (відчути) художню цілісність, по-друге, встановити за спорідненістю всі інші її елементи та об'єднати всіх не на рівні ідей чи концепцій, а на рівні глибинних вібрацій, на якому почав відчувати образи він сам. На шляху ж адекватного втілення важить точно вгадати мить режисерської зупинки — коли вистава вже живе самостійно, тобто коли вона — втілена.

«Втілення» — акт протилежний Божественному творінню, де душа вдихається в готове тіло. Втілен-

ня передбачає пошуки духовною чи духовно-душевною енергетичною субстанцією власної матеріальної домівки, якою насамперед і стає конкретний художній твір.

Тому відчуття майбутньої художньої цілісності може складатися як завгодно довго з обставин власного життя, з неясної туги за чимось справжнім, чого або не зустрічаєш у цьому житті, або ж що з тих чи інших причин забороняється чи втікає,— тобто весь час залишається недосяжним.

М. Нестантінер відчув поклик гоголівських «Нотаток божевільного» ще на початку творчої кар'єри у 70-х. Спочатку це здавалося закономірним кроком, продиктованим обставинами: будучи «неблагонадійним», режисер мав заборону на професію і практично жодного шансу на офіційну постановку в столичному театрі. Тому й звернувся до гоголівського тексту як до потенційної моновистави, яку можна було здійснити без особливих затрат.

На початках пошуку творчого «тіла» потреба резонування відчувається особливо. Аби усвідомити початковий поштовх, Марк прийшов до Данила Лідера. Суть гоголівської повісті, як пам'ятає М. Нестантінер, Д. Лідер визначив коротко: герой прагне контакту зі світом, але він не такий, як усі, і світ його відкидає.

Цікаво, чи сказав би це саме Д. Лідер іншій людині, чи він допоміг почути режисерові саме те, що саме той мав почути? Проте ця фраза впродовж усіх років залишилася домінантою в творчій пам'яті режисера.

Адже в житті самого М. Нестантінера розгорталися події, коли він почувався саме так, як герой М. Гоголя чи Франца Кафки.

Тепер, згадуючи свій 1981 року візит до КДБ задля з'ясування причин заборони вистави «Стійкий принц», режисер говорить: «Мене вражала їхня доцільність. Здавалося, що вони абсолютно не цинічні, а я йду якимсь кафкіанським коридором, з якого виходу нема і де, як у „Нотатках божевільного“, — „не видят мене, не слышат“. Я для них не людина, а певний персонаж, якась фішка, яку пересувають у неусвідомлюваній мною грі».

На моє запитання, що ж існувало у виставі такого, що спричинило її заборону, Марк відповів: «Ми випромінювали іншу енергію. І це відчувалося. Вистава взагалі — це збіг обставин: певні люди, певний час, художник, композитор, настрої. Має бути критична маса. І ми цією масою були. Це неможливо було не відчувати. Ми були іншою генерацією і перебували на тій межі, коли відчували, що мали відбутися, явити своє слово. І ми відбулися, бо розуміли, що йшлося не просто про наше фізичне існування, а про щось більше — якесь надзавдання: ми маємо щось промовити».

Так він тепер і відчуває Поприщина — це людина, яка всіма силами намагається приєднатися до цінностей цього світу, але чомусь має іншу природу: «У нього не виходить. Він не може пережити порожнечу життя. І навіть цього не усвідомлює. Він би хотів чути інші звуки, інші слова, бачити зовсім інше світло, відчувати іншу енергію. Його вразило не те, що песики розмовляють, а що вони один з одним розмовляють — „по-человечески“ — по-людськи. З ним ніхто так не розмовляє. А песики цікавляться, чому один не зустрічався з іншим, вони чують один одного — песики... Він відчув ту людяність, ті ноти, те звучання, до якого мала бути призначена

взагалі людина. Він побачив дочку свого начальника: „как повела она своими глазами... Пропал я, Господи...“ Від чого? Вона для нього є носієм іншої енергії, іншого світла. Герой Гоголя прагне іншого виміру, де песики розмовляють один з одним, а люди випромінюють інше світло».

Згодом не стало і тієї країни, і тих кафкіанських коридорів, та для постановки задуманих «Нотаток», чомусь не знаходилося «критичної маси» втілення. Можливо, саме так змінився час: розкриваючи, ламаючи існуючі межі упереджень, стереотипів, реалізуючи прагнення як на рівні суспільної, так і індивідуальної свідомості до виходу в якийсь інший, захищений раніше світ,— і актуальність переживань гоголівського героя втратила свою болючу гостроту. Однак коли серпанок ілюзій розвіявся, виявилось, що у новому суспільстві муки Поприщіна стали куди актуальнішими, а його індивідуальний біль став болем цього ще ніяк не збагненого організму, яким є наше суспільство. «Це дуже важлива якість — бачити і чути людину,— говорить М. Нестантінер сьогодні,— в житті, в побуті, на вулиці. Поприщін у кінці не випадково каже: „вони не бачать, не чують мене“. Ми маємо вуха і очі, але не бачимо один одного і не чуємо. Питання глухоти і сліпоти щодо людського життя є основною проблемою нашого часу».

Отож час знову активізував гоголівського героя як певну символічну цілісність. Та режисерське прагнення має сенс лише тоді, коли є актор, здатний реалізувати побачене і відчуте. Принципи роботи з акторами, які сповідує режисер, можна назвати глибинними, бо йдуть вони не через зовнішню яскраву картинку, що збуджує уяву, не через заданий типаж чи пластичний рисунок,— вони торка-

ються глибинної екзистенційної суті, буттєвого трепету, і саме на тому рівні актор має відчутти те, що відчуває режисер, і звідти починає рости коріння ролі. Спільне, або навіть обопільне, з актором народження образу є для Марка засадничим: «Ми маємо чути один одного. Резонувати один на одного. Я маю відчутти індивідуальність, закохатися у неї, прожити з нею якусь частину свого життя. Ми стаємо однією істотою... Нам треба доторкнутися до чогось важливого. Потім починається рух у певному напрямі. Ми маємо відчутти питання, яке нас починає турбувати, дослідити і вирішити його, як завдання нашого життя, потребу, яку ми не задовольнити вже не в змозі... Актора я маю створити за своїм образом, маю виліпити його з глини. Але він не глина. Я його будую, але й він будує мене».

У такому синергійному акті творення виявляється специфічна роль театру, завдяки якій він не зникає й не розчиняється у світі аудіовізуальних технологій.

Не одразу, а після пошуків і проб Нестантінер зупинився на акторі Театру на Лівому березі Віталії Лінецькому та на актрисі, з якою його пов'язувала ще робота над «Стійким принцем», Вікторією Авдеєнко («Лінецький навіть не усвідомлює, наскільки він для мене загадковий. Його рухлива нервова система свідчить про неабияку природу. У ньому жевріє жага досконалості. Я хотів би з такою людиною проіснувати певний час. Те саме можу сказати про В. Авдеєнко. Це трагічна клоунеса, справжня гротескова актриса: з неймовірною чутливістю, вмінням чути завдання в повітрі. Вона відчуває ту природу, яка в дану мить має бути створена».)

Задля адекватності нестантінерівського втілення В. Лінецький повинен був відмовитися від маски,

звичної і для його акторської природи (як правило, він дещо відсторонений від персонажа, що дає додаткову комічну оптику в його ролях у Театрі на Лівому березі). Варто зауважити, що маска божевільного характерна для більшості театральних втілень Поприщина. У М. Нестантінера герой мав бути гранично сповідальним. Тому рух і оформлення — втілення — образу в актора відбувалося через подолання певних особливостей його власної творчої природи. Контакт із залом тут мав бути не елементом технології, а результатом правильно пройденого шляху до тієї людської глибини, коли можна відчутти глядача як співрозмовника, що бавиться не грою, а емоційно й інтелектуально поділяє розповідь героя про те, як боляче — а інколи навіть просто неможливо — буває жити. Так акторська віра в глядача ставала пов'язаною з вірою в себе, у власну спроможність подолати щоденний стан існування і провести глядача через важкі й темні лабіринти проблем людського духу, якому чомусь відмовлено у можливості повного й вільного виявлення у світі й натяк про який ми можемо отримати лише крізь ті спотворені форми, у яких цей дух, не дивлячись ні на що, намагається знайти у світі відгук на свій біль і свою самотність.

У певний період процесу втілення режисерові, здається, навіть довелося зробити вибір між актором та сценографією (дія відбувається на тлі великого екрану — «мозку» та в діалозі з ним). Від надлишку перших репетицій режисер прямував до аскетичного вирішення, залишаючи лише те, що необхідно акторові. Тому кінцевий аскетизм вистави ніби був спроектований режисерськими ревностями до всього того, що може спрацювати замість актора

або продублювати його функцію. Це підвищило ризикованість і знизило, якщо так можна сказати, коефіцієнт не залежної від актора надійності. Однак саме цей ризик є суттєвим для розуміння особливості нестантінерівської вистави — вона виникла як результат глибокої взаємної довіри режисера й актора на спільному шляху. І цей додатковий, здавалося б, позаестетичний фактор, надає виставі саме тієї особливої атмосфери, яка поєднує і виправдовує всі нерівності, що неминуче виникають на виставах.

Глибинно відчута і закладена суть, чітко зацентована в загальному рисунку мізансцен, давала можливість для неймовірної кількості імпровізацій, які й ставали спробами чи різними варіантами її виразу.

«Це твір про „людину істинну“, якою стає Поприщін в кінці, коли один за одним скидає всі свої надзвичайно інтенсивні емоційні стани. Він залишається порожнім, чистим... Я працюю, щоб побачити „людину істинну“», — сказав якимось Марк, підкреслюючи, що не займається театром як професією, а просто має такий смак до проживання життя — створювати те, що хоче побачити.

На репетиціях, гублячись серед численних імпровізацій акторів, я якимось запитала режисера, у яку мить він відчує роботу над виставою закінченою. «Коли побачу „людину істинну“», — відповів Марк. Він побачив. І поїхав до свого Мюнхенського помешкання, не зафіксувавши жорстко все те, що у ту мить виглядало найважливішим. Глядач на виставі (звичайно, сам того не знаючи) щоразу йде з героєм до мети якимось новим несподіваним шляхом, що залежить не лише від стану, настрою актора, а й від дихання залу, його вміння витримувати напружене віч-на-віч спілкування, ухилитися чи не ухи-

лятися від нього, провокувати чи не провокувати актора полишити глибину й вийти на звичний і тому емоційно ніби більш комфортний рівень спілкування, яке «ковзає» кумедними моментами тексту та ситуацій.

Цікаво, що публіка вистави у тому, що вона бачить (якщо бачить), поділяється на дві основні категорії: тих, які ідентифікують себе з героєм, відчувають дуже болючі точки дотику з власним життям, та тих, хто співпереживає стражданню людини іншої, не такої, як вони. Та багато хто говорить про певний незвичний іноді навіть дещо дискомфортний стан під час вистави, коли відчувалася необхідність якось внутрішньо відповідати персонажеві, а головне, як виявилось, — час від часу усвідомлювати, що ти не завжди до цього готовий.

Спостерігаючи репетиційний процес та дивлячись усі вистави, я практично не бачила повторень, комфортної фіксації на вдалих місцях. Постійний ризик так і залишається головним викликом, який М. Нестантінер разом з В. Лінецьким залишають художньому простору.

Олена Левченко



ДВІ СХОДИНКИ «ПЕРЕХОДУ»

ЯК ВІДБУВАЄТЬСЯ дифузія поміж культурами? Чому одні тексти потрапляють в інший контекст і починають впливати на цю культуру, а інші залишаються самотніми заблукалими подорожніми, яких не помічають чи оминають? А є й такі парадокси, коли твір, лише потрапивши в інше середовище, починає «оживати» і взаємодіяти з ним. Теза «немає пророків у своїй вітчизні» має і зворотний бік — кого і чому обирають пророками на чужині?

Усі ці питання стають особливо актуальними, коли йдеться про театр. Якщо переглянути репертуарні афіші, легко помітити, що новітня драма — і українська, і зарубіжна — тут рідкісний гість. До того ж поява нового автора іноді зовсім не означає появи інакшого театру. Скажімо, репертуари багатьох наших театрів поповнили п'єси російського драматурга Надії Птушкіної, натомість ті, хто визначає обличчя новітньої драми в самій Росії, як-от, брати Преснякови, Євген Гришковець, Ксенія Драгунська, брати Дурненкови, Іван Вирипаєв та інші — практично невідомі в Україні. З більш дальнім зарубіжжям ситуація ще складніша — поява нових імен спорадична і зазвичай випадкова, адже тут постає проблема браку перекладів. Та навіть за умови державної протекції, як у випадку сучасної німецької драматургії, вона поки що слабко «монтується» в український театральний простір. Причини різні, але все-таки одна з них — консервативність та інертність, що значною мірою характеризують сучасну

театральну ситуацію. Можливо, перекладачі тут виступають своєрідними «перевізниками» для п'есемігрантів з однієї культури в іншу, принаймні коли це свідомий вибір. А саме так було у більшості перекладачів, які здійснювали прочитання українською мовою книги «Новітньої французької п'еси» та двох окремо виданих драматичних текстів у серії «Світова драматургія» (проект Центру Курбаса «Світова драматургія. Діалог театральних культур» спільно з видавництвом «Юніверс»). Минув певний час, і вже три з них почали свої мандри теренами України. Цікаво, що, крім Києва, всі прочитання п'ес українською відбулися на східній Україні, де конкуренція україномовних і російськомовних вистав усе-таки відчутна не на користь перших — Донецьк, Харків, Дніпропетровськ. Характерно й те, що всі вони стали своєрідними провокаціями і викликали резонанс. Попри різність і цих текстів, і вистав, їх об'єднує спільна тенденція: спроба проникнути в незвичні пограничні стани свідомості — стан «переходу». Зупинюся на двох із них, у моєму перекладі з французької — «Репетиція в театрі злочину» Жака Моклера, поставлена Анатолієм Канцедайлом у Дніпропетровському українському театрі імені Т. Шевченка; та на постановці «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вішнека, здійсненій у Харківському театрі «P.S.».

Перша вистава, на мій погляд, — про внутрішній «перехід» між «життєвим» і «мистецьким». Сучасна людина дедалі більше опиняється в оточенні «віртуальної» реальності, яка може замінювати справжні події і почуття — книги, кіно, відео, комп'ютерні ігри тощо. Здається, межі поміж цими просторами

стають усе тоншими і взаємопроникними. І найбільш вразливі в цьому — митці, своєрідні сталкери у світі фантазії. Ж. Моклер, людина глибоко театральна — актор, режисер і драматург водночас, тонко і точно помітив небезпеку цієї психологічної прірви — дифузію межі. «Репетиція в театрі злочину» — класично постмодерний твір із багатошаровою структурою, принципом цитування і наскрізною іронією. П'єса має прийом театру в театрі і... ще раз у театрі. Тобто дія відбувається за лаштунками, на репетиціях вистави «Отелло» Вільяма Шекспіра і, водночас, за акторкою і актором-режисером спостерігають двоє — прибиральниця і драматург. Чотири персонажі ніби презентують чотири стовпи, на яких тримається театр, — автор, постановник, виводячий і технічний персонал. Водночас є три рівні реальності, які взаємодіють поміж собою — реальність тексту, внутрішньотеатральних стосунків та тих, хто стежить за двома попередніми рівнями.

Режисер А. Канцедайло починає проникнення у театральний світ прямим розкриттям: глядач бачить перед собою оголений майданчик — одяг сцени піднято, темніють непривабливі захарашчені нутрощі за кулісного простору. Ніякого ритуалу початку вистави, все буденно й прозаїчно — на сцені з'являється жінка в робочому халаті і монотонно порається з прибиранням. Дезорієнтований глядач не розуміє — чи це вже початок вистави, чи що відбувається? Режисер доводить терпіння публіки до точки кипіння і, нарешті, повертає звичні атрибути сценічного простору: відбувається магія перетворення обдертої «попелюшки» на гарну принцесу — сцена вбирається у вишукану блискучо-золотаву тканину. Але ця попередня оголеність є своєрідним застереженням:

краса театрального світу оманлива. Та й відмивання кону від нібито справжньої крові не додає оптимізму.

Сюжет простий і ускладнений водночас — режисер і актор Альфонс нарешті ставить омріяного «Отелло», але репетиції йдуть важко. І тут з'являється дівчинка Софі, яка мріє стати актрисою і проситься бути в театрі бодай кимось, аби лише бути. Поступово вона заволодіває всім — його почуттями, душею, його спектаклем. Перетворившись зі статистки у приму, Софі стає його музою і, водночас, усе руйнує — театральний злочин Отелло стає реальним. Трагедія відтінюється то співчутливим, то іронічним поглядом двох нібито кардинально різних представників театрального світу — драматурга, який прийшов до театру з'ясувати долю свого творіння, і прибиральниці пані Газуль, котра давно і безнадійно кохає режисера. Ця пара по суті виконує химерний варіант ролі грецького хору. Сценографічна концепція Олексія Гавриша лаконічна і прозора — тут також є три світи, що віддзеркалюють один одного, ніби ляльки-матрьошки — макет сцени, задрапованої у золотаві завіси, ліжко на коліщатах, що імітує ті ж сценічні завіси макета, і найбільший варіант подібної конструкції — власне, сама сцена. Є ще столик і стільчики — на колесиках і без. До речі, меблі, що роз'їжджають по сцені, останнім часом уже стали тенденцією в Україні — що це, спроба боротьби зі статикою чи ознака внутрішньої тривоги і розгубленості? Гадаю, в цій виставі прочитується, що задум твору втілюється через етап проникнення у людську чуттєвість. Проте в цьому лабіринті легко загубитися і втратити все — спокій, успіх, свободу, життя. Особливо, коли є не справж-

ня чуттєвість, а її імітація. Якщо в п'єсі головний герой поступово потрапляє в тенета пристрасті, а дівчинка Софі є свідомим маніпулятором, то в інтерпретації Дніпропетровської вистави акценти зміщені. Альфонс у виконанні Григорія Маслюка, по суті, байдужий до своєї протезе (Світлана Сушко). І тоді трагедія маліє, спрощується. У ситуації творчої кризи він хапається за неї, як за те, що може дати натхнення. Складається враження, що він так само просто використовує її. Парадоксально, але в цьому двобої маніпуляторів саме Софі викликає симпатію — зрештою, вона жертвує своїм тілом заради можливості займатися улюбленою справою — театром. Вона грає і в житті, і на сцені — і ця відчайдушна жертвна гра знаходить відгук у залі: публіка стає спільником дівчини, а не ошуканого режисера. Та найтепліше глядач сприймає гру прибиральниці — роль була несподівано для самої виконавиці віддана одній із провідних актрис театру І. Медяник. Здається, вона єдина, хто «любить» — самовіддано, ніжно, безнадійно, попри іронію до нього і до себе. Ця складна нюансована поліфонічна гра — знахідка вистави. Власне, як утриматися на цій хиткій межі — суміш трагедії з іронією, почуття і маніпулювання ним, життя і гра? Текст пропонує складний рівень відносин і саме Ірина Медяник виходить почасти на цю тонку межу. На відміну від усіх інших героїв, пані Газуль замолоду зазирнула у цю прірву театру, але згодом вийшла, і тепер може стояти осторонь, бачити збоку. Відмиваючи кін від крові, вона знає, чого коштують нібито вдавані мистецькі пристрасті. Вистава відкриває ще одну особливість сучасного театру. Класичні твори, побудовані на «прагненні публікою крові», цей знаменитий катар-

сис, котрий у ХХ столітті охрестили різновидом канібалізму, можуть нести згубний вплив для людської психіки. Недаремно у п'єсі сучасний драматург (дещо кумедний, але зворушливий Віктор Гунькін) складає пару із консьєржкою — такий же витіснений із провідного театрального процесу, як і вона. Натомість головні герої — режисер і актриса потрапляють під вплив своїх персонажів. Це схоже на популярний у фантастиці сюжет зомбування — загублені привиди минулого оживають у нових тілах і підкоряють їх своїй волі, провокуючи нові жертви. Ослаблення креативу і захоплення моделями минулого несе вірус значної психологічної небезпеки для сучасних митців, коли віртуальні реальності стають яскравішими і вагомішими за сіре буденне життя. У фіналі штанкети з яскравою завісою опускаються, і вбивство відбувається за нею, у коментарях Драматурга і Прибиральниці. Злочин здійснений ніби жартома, не насправді, але відчуття падіння у прірву, яка ховається за завісою, залишається. Хороше відчуття, недомовлене...

Хоча п'єса «Пригода ведмедиків панда...» нещодавно з'явилася в українському просторі, Харківська вистава театру «P.S.» за п'єсою М. Вішнека — лише одна в ряду в інших. Окрім уривків із п'єси на театралізованій презентації Центру Курбаса книги у постановці Олександра Мірошниченка та Донецької вистави у версії Андрія Бакірова, є ще відомості про дві «підпільні», тобто незаконні версії п'єси у Львівському театрі Армії та Київському театрі «Дивний замок», одна незавершена у режисурі Дмитра Лазорка, одна в розпалі репетицій в Центрі Курбаса у постановці Ірини Волицької (творче об'єднання «Театр у кошику») та одна в «застільному періоді»

у Національному театрі ім. І. Франка. І ще знаю з десяток режисерів, які хочуть її поставити. Ситуація промовиста вже сама по собі, особливо враховуючи, що це зовсім не популярна бульварна комедія, а надзвичайно складний багат шаровий містичний текст. Здається, скоро можна буде організовувати в Україні фестиваль однієї п'єси. В чому причина такого феномену? Оскільки сама потрапила під магію цього тексту, прочитавши французькою на одному диханні, випавши з реальності і гостро відчуваючи її глибинний вплив під час перекладу, спробую викласти свою версію. Можливо, тому що ця п'єса про стан переходу — з одного світу в інший. Вона говорить мовою образів і асоціацій, відсторонено-поетична і конкретно-чуттєва водночас. І ще ця п'єса ніби написана для нового театру: це вже не постмодернізм, а якісно інший текст, явище, назву якому ще, мабуть, не дали. Проте відчуття цієї інакшості і відповідності новому часу — напевно, розуміє чимало читачів. Звісно, далеко не всі. За спостереженнями, це така п'єса — нею або захоплюються, або не сприймають. Розповісти її на рівні сюжету практично неможливо, хіба що початок: Він і Вона прокидаються в одному ліжку, оголені, але... він не пам'ятає, хто вона і звідки, лише смак вина, а далі — «чорна діра». Вона хоче піти, а він не хоче її відпустити — і жінка погоджується ще на 9 ночей, та кожна ніч стає чимось зовсім іншим, сходинкою у досі незнаний світ. Автор ніби чіпляє увагу на звичну інтригу, але заводить у невідоме. Від повного нерозуміння і невідчуття одне одного вони стають єдиним тілом, а потім залишають його напризволяще, як зайве. Довга назва п'єси «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав по-

дружку у Франкфурті» — ніби авторський ключик, який тримає в інтризі протягом усього дійства і відкриває потаємні дверцята лише наприкінці: пандами вони стануть в іншому житті, а зустрінуться у Франкфурті. Відкриттям цього твору було те, що кохання і смерть — по суті, одне і те ж, як дві сторони однієї медалі. Вони живуть за єдиним законом — законом переходу. Для інших відкриття могло лежати в зовсім іншій площині — і в цьому один із секретів цього тексту. П'єса проникає в глибини підсвідомості і прокладає в ній свій шлях, проте дорога ця у кожного своя, залежна від стану особистості, від його «проблеми», вона дає шанс здійснити свій власний «перехід».

Історія Харківської постановки «Ведмедиків...», як скорочено називають її поміж собою виконавці, також вийшла дивною і плутаною, театр здійснив свій власний «перехід». Хоча сюжет п'єси такий-от майже невловимий, все почалося саме з нього. Головний актор і згодом продюсер вистави Кирило Лукаш почув про неї від знайомої актриси на рівні історії, просто на словах — і захворів цією ідеєю, шукав цей твір, просив намарно, мріяв... Минає час, і режисер театру Степан Пасічник дає йому текст для можливої самостійної роботи — і Кирило з захопленням подихом розуміє: це «воно». Спершу здавалося, що це можна легко, дешево і швидко поставити: два актори, одне місце дії, ніяких особливих декорацій... Простота була надто оманливою. «Швидко» вилалося в рік напружених репетицій, «дешево» — у півтора десятка костюмів, маски, дорогу як для театру-студії декорацію, «масовку» і купу відео- і аудіоапаратури. «Легко» — у якісно новий етап для всіх: режисера, акторів, художника,

театру загалом, адже з цієї вистави почалося відновлення колишнього студентського колективу «Пост-скрипту» після тривалої перерви.

Вистава починається зі своєрідного квазі-ритуалу для публіки, яку запрошують лише парами (чоловік-жінка), а за потреби «парують» і по черзі розсаджують уздовж стін біля маленьких столиків з двома келихами червоного вина і свічками. Адже вино «Пюліні Монтраше» стало початком подорожі у невідоме. Нетеатральний старовинний зал Будинку Архітектора із довжелезним овальним столом посередині, в якому відбувається дія, — створює враження запрошення на своєрідну «таємну вечерю», принаймні присмак особливого дивного «таїнства» супроводжує все дійство. Стіл слугує тут єдиною декорацією й усім можливим — ліжком, столом, підіумом, коном, простором дії. Основний колір вистави — білий — у костюмах головних героїв, полотна, що накриває стіл, — можливо, як знак очищення, а, може, подібно до кольору смерті у східній традиції, адже західні і східні уявлення про світ переплітаються у п'єсі в химерному плетиві. Прикриті з головою тіла героїв на початку дають присмак неживих, проте це не «продавання» фіналу, а, скоріше, при звичаявання глядача до існування у двох світах. Потім тіло виникатиме на столі знову, але вже окремо від головного героя. «Оживання» починається з пошуку цигарки — Він (К. Лукаш) відкриває шафу, з якої сиплеться неймовірна купа порожніх пачок сигарет, а єдина вціліла виявляється в руці у Неї. Так виникає ця Жінка в його житті — з тотального спустошення і тотальної спраги — не за водою, а за вогнем, бодай примарним спалахом цигарки. Вона видається такою спокійною і впевненою у своїй гар-

монічності на тлі початкової розгубленості, розхитаності, розхристаності героя. Її знак — старовинний годинник — такий же вишуканий і досконалий. І, власне, Жінка й веде Чоловіка до гармонії з собою і світом. Від судомного питання «Так ми кохалися чи ні?» він прямує до зізнання «Я наближаюсь до досконалості». Щоправда, шлях цей видається ламаним, сходинки почасти провалюються, іноді актори їх перестрибують, а всередині сцен бракує нюансів переходу — використовуються «чисті» фарби. Та попри коливання «перехід» відбувається, і це найважливіше. Режисер створює поділ на два простори — білий світ чуттєвої реальності і кольоровий світ екранної — відеокартинки не ілюструють дійство, а створюють паралельний асоціативний світ — вулиця, дерева, будинок ззовні і з різних внутрішніх ракурсів, сусіди... Так само в паралельному світі існує часова «відбивка»: перша ніч, друга, третя — у «цьому» ж світі годинник зламано, і час тече інакше. Білий світ виявляється надто чуттєвим — режисер наповнює конкретикою навіть звукові та візуальні образи. Так, коли Він згадує свою домівку і батьків, Вона з'являється в чудернацькому псевдо-етнографічному костюмі і співає нібито народну пісню вигаданою мовою — якоюсь сумішшю псевдо-французьких і псевдо-слов'янських слів з імпровізованою мелодією і рухами — можливо, як знак химерності самого автора, що опинився на роздоріжжі культур. Її голос, записаний на магнітофоні, що містично реагує на його дії, також супроводжується її реальною появою, а «відмотка» плівки назад — візуальним відкручуванням її ходи. Істота-невидимка в клітці, яка виникає від поєднання Чоловіка і Жінки, стає живою у білих шатах під парасолькою — неви-

димую, але рухомою. А клітки для появи маленьких істот асоціативно з'єднують нас із родинним минулим героя — у вигляді яблука, груші — плодів тих дерев, які батько героя саджав на честь народження кожної дитини. Натомість у паралельному світі всі пласкі та «екранні» — ці «інші» люди у чудернацьких масках, перуках і карнавальних костюмах виглядають надто штучними порівняно з оголено-білими героями. Лише у фіналі з екрана вони прориваються у цей замкнений простір (живі актори повторюють рухи своїх «екранних» двійників, а потім зазирають в екран, як у дзеркало) у пошуках саксофоніста, котрого вже 9 днів ніхто не бачив, а запах викликає погане передчуття. Герої спостерігають за ними, як у кінотеатрі, і ми розуміємо — потойбіччя є для когось «поцейбіччям», і навпаки. Наприкінці на столі-подіумі лишаються два знакові предмети, які асоціюються з Нею і Ним — старовинний годинник і кошик із яблуками (з яблучним запахом, який виявився надто хімічно-штучним) на відміну від ремарки п'єси, де лишається тільки образ Його. І справді, у виставі не лише Він опинився потойбіч — Вона також здійснила перехід...

Розуміння множинності просторів, в яких ми існуємо, стає нині дедалі нав'язливішим. А проблема «переходу» поміж ними — однією з найболючіших і найактуальніших. І театр починає це відчувати — хоча б у таких поодиноких спалахах. Вони можуть видатися, на перший погляд, локальними і маргінальними, проте в них — перші ознаки нового у нашому світі, що змінився і продовжує змінюватись.

Нагія Мірошниченко

МАЙСТЕР-КЛАС

Розділ «Майстер-клас» запрошує за лаштунки театральних професій (актора, режисера, сценографа, драматурга тощо). В ньому будуть представлені: акторський тренінг, практична психологія і філософія гри, режисерські технології роботи з актором і методи сценічного втілення тексту, схеми створення мистецьких проєктів і театральний менеджмент, а також стратегія і тактика творчих іміджів тощо. Розділ відповідно матиме такі підрозділи:

Творчість — власне простір професії;

Життетворчість — дослідження взаємовпливу життя і творчості, їхні розмиті межі в сучасному мистецтві;

Життедіяльність — сфера організації мистецької праці, розбудова новітніх форм інформаційної, соціокультурної інфраструктури.



ТВОРЧІСТЬ

ГРИГОРІЙ ГЛАДІЙ

Григорій Гладій — актор, режисер. Закінчив кінофакультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (курс Бориса Ставицького), режисерський факультет ДІТМа (Державного інституту театального мистецтва) (курс Анатолія Васильєва). Ще у Києві захопився методом Єжи Гротовського і на його основі починає розробляти свій власний тренінг, а у 1981 році грає у Молодіжному театрі «Стійкого принца» за Педро Кальдероном (постановка Марка Нестантінера) — виставу, яка була заборонена владою ще на етапі «прогонів». Відтоді починаються митарства. Спочатку була робота з режисером Йонасом Вайткусом в Каунасі (Литва), потім Москва, ДІТМ і «Школа драматичного мистецтва» А. Васильєва, де Г. Гладій грав майже всі головні ролі.

З 1990 року живе і працює в Канаді. Там поставив вистави: «Запрошення до страти» за Володимиром Набоковим, «Повернення» Гаральда Пінтера, «Америка» за Францем Кафкою, «Король помирає» за Еженом Іонеско, «Нельська вежа» за Олександром Дюма, «Ідіот» за Федором Достоєвським (Швейцарія), «Не-Медея» за Юрієм Тарнавським (США), «Сон гордості» за Ф. Достоєвським. У 2004 році на сцені Українського академічного театру

ім. І. Франка поставив п'єсу Террі Джонсона «Істерія». Як актор знімався в понад тридцяти фільмах, зокрема: «Украдене щастя» Юрія Ткаченка, «Загублені в пісках» Миколи Ільїнського, «Увійдіть, стражденні!» Леоніда Осики, «Анна Карамазофф» Рустама Хамдамова, в канадських та американських серіалах і кінофільмах, зокрема «Місіс Паркер та хибне коло» Елана Рудольфа.

Веде численні майстер-класи по всьому світу. Зокрема, у жовтні 1998 р. проводив майстер-клас (на основі тексту повісті Миколи Гоголя «Страшна помста») в рамках проекту Центру ім. Леся Курбаса «Майстер-класи: „Світова режисура в Україні. Спроба духовної вертикалі"», а також — майстер-клас в рамках проекту того ж таки Центру Вільна Інноваційна Академія Театру (червень, 2000 р.).

Н.В. Текст тренінгу зберігає авторську манеру мовлення. Записано і підготовлено Наталією Шевченко. Майстер-клас ВІАТ, червень 2000 р.

Курсив — Наталії Шевченко.

Григорій Гладій

ПОЛЮВАННЯ НА ДИХАЛЬНЕ ТІЛО

(Монтаж тренінгу)

Є ТІЛО ФІЗИЧНЕ, яким ми зараз рухаємося, але за тим (і я хотів би, щоб ви це відчули за допомогою вправ) є ще тіло дихання. Це дихання, яким ми заповнені, і воно займає більше місця, ніж наше фізичне тіло. Дихальне тіло має форму, яку ми можемо видозмінювати: ми можемо виходити за його допомогою за межі фізичного тіла, можемо витягувати його, так само, як зі звуком, який ми намагаємося зачепити із самісінького дна нашого фізичного тіла. Це дихання і звук через наші кінцівки якимось чином передбачає можливість виходу назовні, мандрувати у просторі, будувати канали, тунелі — щось таке, що має якісно інший вигляд. Наприклад, коли партнери контактують між собою, то цей канал стає іншим, ніж решта повітря. Він стає зарядженим. Створюється нова якість простору. Він стає видимим. Створюється магічний простір.

Ми повинні інтенсивно пройти таким метеором через практику мандрівки-полювання на дихальне тіло. Дихальне тіло — більш субтильне, ніж фізичне, воно тонкоматеріальне. Воно теж фізичне, але має природу теплу, вібраційну. Усе це є рух і світло. Різні частоти світла. Від темного до ясного. Від важ-

кого до легкого. Наше тіло перебуває на середині, здоровій середині таких тілесних частот. Але за частотами тілесними є більш витончені. І дихання торкається цих частот. З диханням, з яким зв'язаний наш голос, ми можемо робити чудесні речі. Невидимі речі робити видимими. Якщо наш голос опирається на дихальне тіло, він звільняється, перестає бути чимось механічним, неусвідомленим. Він стає нашим інструментом. Голос стає частиною, яку ми можемо продовжувати з себе. Він має безліч можливостей, про які ми навіть не підозрюємо...

Центром уваги в цих вправах не є кількість повітря, яку ви вдихаєте. Якщо ви вдихаєте дуже багато повітря, ви себе відразу лімітуєте, ви швидко втомлюєтесь. Дихати треба посередині. Глибоке дихання є повним, але якоюсь мірою там ще є запас, як згори, так і знизу. Коли ми дихаємо так: вдих — зупинка — видих — зупинка і т.д., то оці зупинки є найважливіші у вашому дослідженні. Це є монтаж, це є здатність щось робити з цією «хмарою» нашого дихального тіла, з густотою повітря. Це навіть у буквальному сенсі є монтаж, бо монтаж є обрізанням плівки, склеюванням. Можна мати протяжність сцени, а в середині вирізати і вставити щось інше, і йде такий скачок, складається якийсь певний ритм. І для цього користуються ножицями, чимось, що ріже. А для монтажу дихального тіла ножицями є руки. Коли я зупиняю дихання, то це і є обрізання. І таким чином я організовую дихання. Я роблю зупинки і рух, і дихання йде такими порціями. Це своєрідний пейзаж, ландшафт дихання. Ваше дихання є матерією, воно має густоту тканини, і ви з цієї тканини щось формуєте. Зупинка дихання, чи зупинка руху,— це вже є організація, рамка. Це вже не

просто стихійний процес. Це дихання, яке ми свідомо організуємо в певний ритм, структуру. Так ви працюєте над своїм інструментом. Вашим інструментом є невидиме. Це не те, що у піаніста — рояль чи у танцюриста — набір «па». У актора справа полягає не в організації суто фізичній, а в організації невидимого тіла. Це своєрідний танець дихального тіла. Через вправи. В них я задіюю три світи, три виміри: коли я торкаюся руками землі, то я в контакті з нижнім світом, підсвідомим, світом предків; тіло — це середній світ, де дух у тілі; вгорі — це верхній світ, духовних ієрархій. За допомогою дихання я включаю всю цю систему, я зв'язую світи. Дихання починається знизу, але де точно — я не знаю, воно дуже глибоке, я звідти вбираю якусь масу, зупиняю у тілі, тобто всередині, на рівні серця, а далі — вгору чи вниз. Треба весь час уявляти собі, що ви дихаєте не тільки вузько самим тілом, дихати треба за межами самого себе. Дихання йде згори, йде знизу, воно зупиняється посередині, а рот і ніс — це тільки видима форма вдиху. Треба задіювати усе тіло, уявляти, як все тіло дихає. Я це роблю за допомогою рук, я ніби вбираю дихання в себе. Я піднімаю його вгору, як хвилю. Це повітря таке густе, як вода. Можна уявити собі, що це така незнайома нам мова. Чи спробувати вгамувати ураган, чи зупинити вітер. Це таке спілкування з природою. Таким чином ми говоримо до природи, до стихії. Можна й до цього дихання додавати якийсь текст. У процесі роблення цієї вправи не треба застигати в зупинках, це танець. Це настільки сильна енергія, що вона захоплює і моє тіло. Знизу я збираю таку несподівану силу, яка приносить нам сюрприз. Треба уявити собі, що там є набагато більше сили, ніж

ми можемо з диханням взяти. Це є сила, яку ми позичаємо звідти. І коли ми вбираємо її, то відчуваємо, що її багато. Не думайте про глибоке дихання, більш уявляйте, хай дихання стане таким польотом...

Кожного разу, коли ми затримуємо дихання у вправі, в дихальному монтажі, треба завжди відчувати, що є затримка, блок, котрий ви тримаєте, але на тлі цього блоку ви вільні. Це не такий блок, що ви не можете рухатись. В цьому є якась дія. Ваше бажання, передбачення, як ви будете рухатись далі. Ця зупинка вбирає в себе стриману інерцію попереднього руху і передбачення повороту. Якщо робити вдих-жест без контр-дії, то виходить занудний жест. Але ви відчуваєте, що була якась одна хвиля і одночасно рух в інший бік. Коли ви зупиняєтесь — це значить зміна напрямку. І оця зміна напрямку є абсолютна річ. Ви її повинні взяти на озброєння. Це суто механічна річ, настільки фізична, що вона стає метафізичною. Є рух видимий і невидимий. Невидимий є важливішим. На рух видимий я потратив 25%. Інші відсотки — це якась інша енергія, що лишилась, бо я бачу, що мої м'язи напружені, в них відбувається якась дія, і є багато енергії, хоча ми фізично не рухаємося. Цю невидиму енергію я назвав би енергією в часі. Вона піднімається в мені, завдяки тому, що я змінюю напрямки видимого руху в просторі, змінюю течії, порушую баланс, рівновагу. Ви це робите на тлі дихання. Це означає, що ви не перебуваєте у вакуумі. Якщо ви робите якийсь блок, зупинку, то поза цією зупинкою є багато невидимого руху, є внутрішній контр-рух видимому руху. Це таке джерело, звідки можна взяти електрику. Від зміни напрямку ви отримуєте додаткову енергію з невидимого виміру. Це принцип руху кобри. Змія

може несподівано зробити рух невідомо в який бік. Це миттєва зміна напрямку, без переходу, і саме вона дає ефект левітації. Коли йде зміна напрямку дихання, намагайтеся її часово не виділяти. Це стається раптом. Психічно треба робити так, щоб це було несподівано. І на цьому контрасті виникає іскра, світіння, спалах.

Ви знаєте, що внизу живота знаходиться сила, яка називається Кундаліні, це така скручена пружина, котра має колосальний заряд енергії, межі якої ми навіть собі не уявляємо. Ми маємо енергетичний зв'язок з космосом через Кундаліні, яка постачає нам паливо якогось тонкого рівня, легше, ніж електрика, ніж магнетизм. І все це зав'язано на диханні. І коли ми змінюємо щось різко, тоді виникає іскра. Цей колосальний заряд енергії заповнює все тіло, але йде через хребет. Якщо ви не тримаєте енергію, все знищується, і ви стаєте пасивними, не цікавими. Якщо мати енергію, то треба її мати. Це, як гроші. А якщо її нема, то треба її робити. А якщо її треба робити, то ви форсуєте. А коли ви форсуєте, ви це відчуваєте і блокуєтесь. Тоді кажіть про це. А ви пасуєте. І все. І в цьому вся біда нашого театру. Ми пасуємо. Ми ніколи не можемо тримати енергію. Це, як вогонь. Щоб він горів, його треба підтримувати. Для того його треба піддувати, давати паливо. А лібідо — річ динамічна, але його треба будити. Воно не збудиться само. З лібідо треба спілкуватися. Це вправи...

Коли я виходжу на ігрову ситуацію, а гра — це є стихія, дуже часто, щоб подолати свій страх, заблокованість, треба шукати унісон із теперішнім часом, місцем, знати, де я, хто є тут, що я тут роблю, яка мета того, що я роблю, тобто бути цілком ясным у

своїй присутності. Наприклад, я тут і тепер, мені щось заважає бути вільним, відкритим, відкрити свої канали, щоб я міг бути експресивним, ясним у своєму виразі, конкретним, точним... Мій страх — це мій демон. Я його вивільняю з себе тим, що починаю вголос коментувати те, що роблю і відчуваю. Це ти, демоне, сидиш у мені. Де ти сидиш? Мабуть, у тому апараті, де робиться мова. Щоб продовжувати говорити, треба з ним домовитись. Я беру твою енергію, демоне. Звільни мої плечі, попереk, шию, очі... Я починаю аналізувати... Треба бути свідомим того, що мені заважає бути таким, яким я хочу бути... Це інструмент, який я готую, і тут я включаю свою психіку, концентрацію, я аналізую, що мені заважає, я відкрито про це говорю, я відкрито це показую, свій сором... і тоді разом стається щось, таке клацання, і ви долаєте цей сором. Часом, коли ми робимо цю вправу, треба йти далі, бути більш експресивним, бо можна впасти в монотонність заколисування себе: я бачу це, це, я стою так, так, тепер так... але треба щось зрушити, щоб воно пішло в якусь іншу частоту, тобто треба спровокувати частоти, треба розхитати маятник. Для цього треба щось штовхнути, часом це бувають різні обставини, незалежні від нас, щось, що ми робимо несвідомо, також може бути якийсь сильний звук, і ми починаємо існувати в іншому ритмі, можемо самі спровокувати якусь річ... Мусить бути в акторській професії, у вашому показі елемент авантюри, це є дуже важлива річ. Мусить бути щось таке, що порушує правила, що має бути неправильним. Часом, щоб дійти до такого стану, розхитати цей маятник, треба зробити якусь помилку, бо помилка нерідко дає енергію, вона виводить зі стагнації усталеного

ритму в інший ритм. Але інша річ, що ми соромимося бути відкритими, а треба не боятися себе самого відкинути, відчути таку енергію... кричати, щось таке робити з собою, щоб позбутися заблокованості, треба себе розкрутити, розхристатися, робити все, що заманеться. Є така вправа «само-забуття». Але все треба робити з внутрішньою посмішкою і з позиції базової тиші, не губити себе самого у цьому пориві само-відкидання. Треба могли зупинитись у будь-яку мить. Бо часом актори впадають у крайність самовиразу, думають, що дають багато енергії, кричать, роблять багато жестів, але це крайність, губиться тонкість справи. Треба завжди пам'ятати, що які б ми сильні емоції не видавали, їх треба вміти зупинити в кожному секунду і зробити щось, можливо, цілком протилежне...

Не може бути міри хаосу, хаос є хаос, його міряти не можна. Більший хаос, менший хаос... Скільки хаосу брати... Тут питання стоїть принципово, і воно полягає у свободі від хаосу. Це вміння, перебуваючи у найглибшому хаосі, обрізати це, зупинитися і бути цілком нормальним. Але ці речі межують, вони десь поруч стоять, це контраст, зміна напрямку, про що ми вже говорили. Те саме — емоція. Емоція є напрямок, і якщо ви зміните різко напрям емоції у вас виникне іскра, ви створите гіпнотизм. Але якщо ви стаєте рабом цієї динаміки, то вона вас знесе. А якщо я можу різко змінювати напрям цієї динаміки, то я господар цієї емоції. Тоді моя душа, моє вище начало справді володіє ситуацією. Якщо я гублю себе в емоції, то це слабкість, тоді ви не сильні. А мова йде про силу. Емоція — це динаміка, є така емоція, є така, але є базова тиша, це є стан душі, щось дане нам Богом...

Типова річ під час показу — це страх. Він з'являється, коли ви не вірите у можливість таланту, через вашу пасивність. Ці речі самі не приходять. Їх треба брати силою. І з кожним виходом на сцену — та сама ситуація. На другий раз вам легше не буде. Ніколи не чекайте, що буде легко. Щоразу треба долати бар'єр. Акторське ремесло справді химерне. Тут треба мати міцні кишки, щоб робити якісь путні речі. І треба брати на себе відповідальність, штовхати ситуацію, йти на трохи божевільний жест, щоб розхитати стагнацію. Розвалити, щоб зібрати. Ніхто інший за вас цього не зробить, це треба брати персонально. Треба вміти схопити ситуацію свідомістю, свідомість — це інструмент, це концентрація. Гра не може бути в розслабленому стані, ви повинні бути зосередженні, як прокляті, зібрати увагу в точку. Коли ви сконцентровані, то у вас є додатковий простір, і цей простір починає мати сенс, ви починаєте бачити якісь речі, які нормальним оком не побачите. Це концентрацією робиться. Більш нічого не можу додати...

ЖИТТЄТВОРЧІСЬ

Наталія Шевченко

КЛИМ (ВОЛОДИМИР КЛИМЕНКО)

Клим — театральний режисер, драматург, педагог. Закінчив режисерський курс Анатолія Ефроса та Анатолія Васильєва (ДІТМ). Автор театального проекту «Сходи-дерево», присвяченого дослідженню динаміки розвитку індоєвропейської культури (Майстерня Клима, Всесоюзні Театральні Майстерні). Чотири вектори руху — вистави: Північ («Слово про Ігоря»), Південь («Перси» Есхіла), Захід («Гамлет» Вільяма Шекспіра) — реалізовані вистави, Схід («Упанішади»).

Серед постановок також: «Три чекання в „Пейзажах"» за Гарольдом Пінтером, «Мандрівка у просторі божественної комедії „Ревізор"» (ВТМ), «Місяць для пасинків долі» Юджина О'Ніла (Театр на Літейному, Санкт-Петербург), «Наближається вік золотий» Сомерсета Моема (Театр ім. Моссовета), «Сповідь сина віку» за Альфредом де Мюссе (Театр ім. О. Островського), «Вид у Гільдерланді» Юрія Волкова (Новосибірський театр «Глобус»), «Гроза» за Олександром Островським (Театр на Літейному, Санкт-Петербург) та інші. Остання за часом постановка — «Дванадцята ніч» за В. Шекспіром (Одеський український драматичний театр ім. В. Василька). Всі оригінальні тексти — в редакції Клима.

Автор понад 20 п'єс, зокрема: «Ромео і Джульєтта», «Отелло», «Річард III», «Активний бік безкінеч-

ності», «Богдан» (українською мовою), «Анна Кареніна», «Ідіот», «Парадокси злочину, чи Одинокі Вершники Апокаліпсису» за Ф. Достоевським і Гілбертом Кітом Честертоном, циклу п'єс з проекту «...Сім днів з Ідіотом...», або неіснуючі розділи роману Ф. Достоевського „Ідіот” та інших.

Окрім славнозвісного московського підвалу на Петрівці, ніколи не мав власного театрального приміщення чи постійної трупи. Після розпуску ВТМ спробував здійснити своєрідний проект «інверсії» державних театрів, впроваджуючи експериментальну систему творчої організації (тренінги, відкриті репетиції, проектність) у традиційну, репертуарну.

Автор унікального акторського тренінгу, який визначає як «обсерваторія».

З виставами та майстер-класами брав участь у багатьох російських та міжнародних фестивалях і театральних проектах.

Зараз живе і працює у Києві (Центр сучасного мистецтва «ДАХ»).

Щоб спіймати у тенета слова «повітря» режисерського стилю Кліма, необхідно згадати один випадок. Коли я намагалась «скачати» з Інтернету статтю про Кліма, комп'ютер «завис» білим екраном. Як нефіт у віртуальному просторі, я стала чекати, сподіваючись, що згодом усе-таки щось проявиться. За якийсь час розсіяно підняла очі до рядка з назвою файлу і зрозуміла, що надії немає. Стаття Альони Карась називалась «Зона безкінечного очікування».

У цій зоні, здається, найнадійніше місце — це містичні точки збігів, у яких вібує живий, полохливий, бездонний океан почуттів, освітлений миттєвими вогняними спалахами інтуїції. Бог його знає, на що тут

опертися в акторській грі! Проте Клим вважає, що тільки такий рівень «надійності» забезпечить акторську гру, яку можна назвати справжню — гру-передстояння на межі людських можливостей. Тільки така сценічна атмосфера надає театрові глибокого сенсу, духовного виміру. Подібний «категоричний імператив» щодо театральної професії як зони життєтворчості можна простежити хіба що у Антонена Арто. Клим розглядає театр як «реалізацію інстинкту пізнання»: «Містичне... Містицизм... що означає для театру і актора... Це звернення не до персонажа міфу про Едіпа чи Псіхеї, а до самого Едіпа, до самої Псіхеї, які живуть в ПСИ-ПРОСТОРІ ПЕРСОНИ актора. Це шлях індивідуального безстрашного кроку, кроку безпосереднього контакту „вищого Я" персони з „вищими силами". Це безстрашний прорив, входження „вищого Я" у „простір над Я", це шлях Діонісія, котрий піднімається вгору, минаючи ангелів, що служать у самозабутті, повз два джерела: містичного і містеріального, віри і знання» [1].

Своєрідність театрального іміджу Кліма — у поєднанні в одній особі філософа і поета театру, режисера, драматурга й автора акторського тренінгу. Клим визначає театр як триєдність: театру як такого, театру-лабораторії і театру-обсерваторії, а «в основі цієї триєдності лежить ідея театру як „нульового ритуалу", ритуалу як особливого зв'язку простору і часу, що виключає просторово-часову необоротність, а породжує своєрідну спіраль ритуальних перемін, внаслідок чого виникає інший потік часу, інший простір часу, простір триєдності волі, душі і тіла. Театр як технологія повернення тіла до законів, закладених у нього самим Творцем чи, іншими словами, повернення до витоків, до нульових циклів, не

пригнобленим рефлексією повсякденності» [2]. За Климом, режисура має тільки запускати в дію механізм самофункціонування «нульового ритуалу».

Тренінг актора, який у своїй системі «нульового ритуалу» Клим називає обсерваторією, зводиться до базисних елементів природної взаємозалежності дихання — голосу — пластики, а не рефлекторно-культурної динаміки психофізики людини. Як зазначає режисер, найскладніші смисли лежить у дуже простих речах. Для актора — це положення ноги, характер руху рук, напрям погляду, динамічна вертикаль тіла. Здається, своєрідна анатомічна абетка. Або тіло, як дерево. Але ця «первісна графіка» людського тіла приховує силові лінії енергії. Для актора важливо розвивати відчуття «енергетичної вартісності» кожного мінімального жесту, відстежувати відмінність потенційного і кінетичного руху в тілі людини і просторі гри, мати слух на зміну ритму їхнього потоку — плинного і дискретного тощо. Психофізика актора — це своєрідний музичний інструмент, що уловляє вібрації просторів, видимого і невидимого. Власне, тіло людини, що ніби розіп'яте у безконечності магістралей енергетичних перетворень матерії, тільки у собі й має опору. Самонастроювання акторського інструменту, за Климом, — це практика «психо-механіки», якщо коректно провести паралель з «біо-механікою» Всеволода Мейєрхольда. Очищення органічного пра-руху в людському організмі забезпечує особливу, магнетичну поставу актора на сцені, що обумовлюється правильною циркуляцією енергії в його організмі. Якщо спробувати означити основні постулати акторського тренінгу за Климом, то вони такі:

1. Особлива постава тіла. Права сторона тіла — сторона дії, ліва — пам'яті. Акторська позиція: завжди спиратися на праву ногу, ліва — вільна.

2. Психофізичний рух дискретний, чергування активного (наступального) і пасивного (відступального) руху, непередбаченість траєкторії руху, тотальність і вичерпаність руху, відсутність другого плану. Рух обумовлений не вслуханням у себе, а загальною просторовою ситуацією, імпульс руху завжди лежить ззовні.

3. Руки: акцентована сильна позиція. Відчувати руки ззовні, самодостатність, руки-крила. Слухати простір руками.

4. Панорамний, а не фіксований погляд.

5. Сила і багатство голосу залежить від настройки, «прозорості» тіла. Руки — диригенти потоку звучання тіла.

Те, що акторові допомагає вільно почуватися на сцені і грати — це дотримання об'єктивних психофізичних законів руху, а не свавілля суб'єктивізму. Наприклад, панорамне бачення можливе тільки на віддаленні, як образно постулює Клим — «віддаленні в місячному сяйві»: «Правило: не можна ходити по сцені „вгрузаючи“. Ігрова свідомість за активного руху в середовищі неможлива. Коли я граю, вимовляю слова — це якби на задньому русі. Крок назад невизначений, він круговий, він дозволяє не визначати стіну. Ось стіна — я йду, і ви розумієте, що мій четвертий крок упреться в стіну. Але варто мені віддалятися від стіни, і я не обмежений кордонами. Важливий принцип невизначеності. Це стосується і смислів, які ви говорите. Повинна бути недомовленість. Особливо в монологі. Будь-яка ваша репліка повинна породжувати питання, а не відповідь» [3]. Дотримання цих постулатів народжують плинність, коловоротність атмосфери у виставах Кліма, тривання пауз і недомовленостей, прозору

відстороненість і психічну граничність гри акторів — як туга енергії за новою формою. На думку Кліма, театр — це місце, де ми маємо право не розуміти простого й очевидного, ставити вічні питання, на які немає вичерпної відповіді, притому, що театр — це простір буквального розуміння слів, а не постійного тримання другого плану, до чого людина звикає в повсякденному житті. Власне, розвиванню вміння тримати цей «перший план» адекватності і присвячений тренінг Кліма.

Але, виходячи на сцену, актор уже не мусить думати про техніку. Вона існує в ньому як матриця чину. Техніка підготовляє ґрунт, пра-форму для можливості містеріального акту втілення смислу, що тільки народжується, в нову мистецьку форму. Цей акт може статися чи ні. Це завжди таїна: «Шаман і драматичний актор — яка різниця? І той, і інший займаються душею людини. Тільки шаман повертає душу, що заблукала, а театр намагається її зіштовхнути в Невідоме, вивести із задерев'янілості, зі смертності побуту. Мені здається, що суть одна й та ж. Сьогодні тотальне заперечення технології театру і всього іншого — це трагедія. Необхідно повернутися до технології творчості. Творчість — це наука, процес. Немає ніякої різниці між бізнесом, театром, літературою, математикою — всюди одні й ті ж вічні принципи. Навіть життя — це тех-но-ло-гія», — вважає Клим [4]. Головне — не перешкоджати самоорганізаційній роботі внутрішнього «генератора» енергії штучним контролем свідомості. І коли гра відбувається на межі внутрішніх ресурсів, превентивний механізм тілесності вмикається сам. Однак ця енергетична сфера акторського ремесла ще перебуває в режимі проб та помилок, тож просуватися

в цьому напрямку треба вкрай обережно, поєднуючи, так би мовити, вогонь і кригу.

Парадокс творчого методу Клима полягає в тому, що, маніфестуючи гру актора на межі можливостей, по суті, таку, що Федір Степун означав як гру на межі паперті, текстовою основою для такої «первозданної» гри режисер пропонує власну (читай: пост-модерну) інтерпретацію класичного тексту, тобто, на перший погляд — твір вторинний. «Написані вільним віршем і максимально зберігаючи поетичну фактуру мовлення, ці „переклади" найбільш близькі еліотівському дискурсу, своєрідному способу філософствування через поезію. ...Текст піддається тонкій трансформації, ледь помітній непосвяченому, що змінює не сюжет, не діалог, не слова навіть, а саму фактуру, інтонаційний лад мовлення, знімаючи її грубий, плотський і майже натуралістичний абрис», — вважає московський театрознавець А. Карась [5].

Клим «переписує» тексти класичних драм у свій спосіб, який можна було б назвати «саморежисурою драматургічного письма». Як поет, режисер дуже уважний до слова, власне, до його звучання. Такі фонетичні ігри тексту вивільняють енергію звуку, який сам собі шукає магнітні зв'язки смислу. Одиниця звуку (вона може бути менша чи більша за слово) існує за своїми мантричними законами ритмічних сполучень, утворюючи «паралельний потік свідомості мови». Ритмом, повторами, інтонаційною відкритістю реплік відбувається медитація задля очищення зерна міфу загальновідомого сюжету через образно-асоціативне смислоутворення. Таким чином, драматургія Клима приховує в собі опосередковану, але чітку режисуру. Вона полягає для актора у «простому» слідуванні архітектонікою реп-

лік, що складаються, як сходинки драбини. Є місця набору швидкості для гри, настроювання контакту тощо. Актор, промовляючи репліку, має ніби виштовхнути її за кордон тяжіння свого «психофізичного кола», дати їй незалежне існування. Діалог складається через вертикаль загального простору дії — аж до вичерпаності енергії тематичного руху. Монологи, яких у драматургії Кліма дуже багато і вони є психологічно дуже важкими для виконання, — це вже спроба піднятися над собою, буденним і профанним, спроба виплигнути з себе на «другому диханні» сходження. Коли актор грає «правильно», то Вища Індивідуальність людини — Той, хто спостерігає за грою (власне, актор — це само-маріонетка), стає більшим за того, хто грає, — і це відчуття спочатку лякає. Це і є та прірва страху роздвоєння, над якою треба піднятися у грі. «Театр може бути описаним у термінах ДАО і ДЗЕН як територія окультної свідомості відносно конфуціанського менталітету очевидної реальності — це ДЗЕН МЕНТАЛІТЕТ ДАО СВІДОМОСТІ», — шаманить Клим [1].

Шлях актора, за Климом, — це шлях людини знання. Голос Карлоса Кастанеди, твори якого і Григорій Гладій назвав «підручником акторства», вчувається в театральній філософії Кліма надто виразно. Основним поняттям цього своєрідного духовного «учення для акторів» є намір — внутрішня духовна векторність (рос. — устремление), непідвладна причинно-наслідковій лінійності, як і логічному формулюванню її природи. Це нитка Аріадни, яка не дає душі заблукати у «дурній безконечності» культурних лабіринтів. Це найглибніша духовна спрага, запит душі людини. Довкола цієї векторності будуються і робота актора, і текст, і вистава в оригінальній театраль-

ній системі Кліма: «Хаос — необхідна для Кліма якість театрального видовища. Завдяки руйнуванню структури драми все ще можливо пережити радість впізнавання, першого і незацікавленого прочитання. Але у доброї ворожки, як не тасуй колоду, завжди ляжуть потрібні карти» [6]. У процесі цього театального ворожіння глядачеві теж відводиться роль — інтерпретатора і, одночасно, відкривача законів дійства. Актору ж відведена роль у єдиному, суцільному саможертвовному жесті «пронизати» всі прошарки культурних надбудов: режисерського концептуалізму, влади літери, а не духу тексту, постмодерністської гри розуму з хаосом... аж до нероздільних основ енергії самотворення, ритму саморозгортання, що закодований у самій природі людини. Так сказано в священних книгах: любов — це шлях найкоротший. Це є і та внутрішня найміцніша ієрархія, яка тримає світобудову, навіть коли все довкола руйнується. Недаремно всі тексти Кліма — про кохання і про пошуки смислу, остаточно знайти який неможливо, бо смисл і полягає в процесі пошуку.

Література

1. http://www.theatre.ru/ptzh_archives/1999/17/021.html
Клим // Петербургский театральный журнал. — 1999. — №17.
2. Зі своєрідного «маніфесту» Кліма до його майстер-класів («обсерваторій») в ЦСМ «ДАХ» — архів автора.
3. З тренінгів Кліма — архів автора.
4. Кислярова Е. Владимир Клименко: ко мне еще придет искусственный интеллект // Культура. — 2001. — 22—28 ноября.
5. http://www.theatre.ru/ptzh_archives/1999/17/021.html Карась А. Зона бесконечного ожидания // Петербургский театральный журнал. — 1999. — №17.
6. Карась А. В окружность вписанный квадрат. Непрерывный театр Кліма // Московский наблюдатель. — 1994. — №11—12.