

Ганна Веселовська

доктор мистецтвознавства (Київ)

КИЇВСЬКІ КАНІКУЛИ ЛІНАСА ЗАЙКАУСКАСА

Якщо прізвища нині діючих культових литовських режисерів перераховувати згідно з грецькою абеткою, то Л. Зайкаускас у цьому переліку буде одним із першим, якщо ж згідно з латинською — останнім. Втім, якби перелік не складався, важливо те, що поруч із іменами відомих литовських режисерів сучасності Йонасом Вайткусом, Еймунтасом Някрошюсом, Рімасом Тумінасом, Оскарасом Коршуновасом, Міндагаусом Карбаускасом, ім'я Лінаса Зайкаускаса також є.

Так уже сталося, що пріоритетними естетичними орієнтирами для сучасного театру на величезній території від Балтійського моря і аж до Сибіру, є саме литовська режисерська школа, а режисерське прізвище із характерним литовським закінченням на «с» сприймається як свого роду гарантія якості театрального продукту, свідчення високопрофесійної сценічної роботи. Тому, коли в театрах Києва з'явився постановник-литовець, виникли сподівання, що й українська режисерська каламуть буде розбавлена чистою прозорою водою із балтійського джерела.

Направду ж, Л. Зайкаускас, який поставив свою першу київську виставу «Наше містечко» за Т. Уайлдером 2004 р. в Театрі драми і комедії, а потім одразу на цій же сцені втілює «Вишневий сад» А. Чехова, не є стопроцентним литовським режисером. Він, хормейстер за першою освітою, навчався режисерської майстерності у Санкт-Петербурзькій консерваторії ім. М. Римського-Корсакова на факультеті музичної режисури, а потім протягом багатьох років працював у Литві, Польщі, Росії, Україні. На відміну від своїх співвітчизників-майстрів сцени, його робота в жодному з театрів не тривала надто довго, він не вирощував власної акторської порослі і, відповідно, не формував коло постійних фанів. Загалом, йому більше ніж кому іншому пасує визначення громадянин світу, хоча не в сквородинському дусі, а в сенсі самого Л. Зайкаускаса, який наче сам ловить світ і збирає його довкола себе.

Для прикладу, до Києва Л. Зайкаускас прибув із Уфи, де в кількох театрах столиці Башкирії випускав спектаклі, що йшли і російською, і башкирською мовами. Зокрема, після «Кавказького крейдяного кола» за Б. Брехтом, здійсненого на сцені Російського театру драми Башкортостану 2003 р., він ставить у Молодіжному театрі Башкирії «Лавину» турецького драматурга Т. Джюдженоглу, а в перерві між ними з'являється в столиці України, аби нагадати киянам про п'єсу Т. Уайлдера, колись уже показану в Києві грузинською трупю під керівництвом М. Туманішвілі.

Якщо ж зважити на те, що турецька «Лавина» виникла у Башкирії після її прем'єри в польському Радомі, а «Наше містечко» згодом було втілено в Уфі, тоді як «Кавказьке крейдяне коло», своєю чергою, з'явилося 2007 р. у Київському Національному театрі

ім. І. Франка, то Л. Зайкаускас чинить як справжній громадянин світу і зв'язує різномовні та різноестетичні сцени в один міцний театральний вузол, переплітає й мішкує національні культури та традиції.

Цупкими вузликами спектаклів, що вбирають надто багато усього, аби це не помітити, Л. Зайкаускас вкрив чималу поверхню сучасної театральної дійсності. У них Л. Зайкаускас час від часу цитує інших литовських режисерів, апробує протилежні театральні концепції від епічного театру до абсурду, від К. Станіславського до Т. Кантора, і, користуючись практикою реміксів, маркує територію від Норильська до Стамбула. Нині ж, трохи помандрувавши Росією після головування у театрах Омська та Новосибірська, він очолює Челябінський театр драми, тоді як кияни все ще продовжують згадувати залишений ним спадок.

Справді, незважаючи на доволі значне місце в театральній історії ХХ ст. Т. Уайлдер для мистецької громади Києва став 2004 р. своєрідним відкриттям. Його п'єса «Наше містечко», вперше поставлена в США ще 1938 р., де живі вільно спілкуються із мертвими, де поруч із звичними дійовими особами є помічник режисера та жінка на балконі першого ярусу, наявністю «відкритих» ігрових прийомів та коментарів, дуже нагадує тексти Б. Брехта, але без соціальних акцентів і політики. Направду ж, у ній ідеться лише про цінність людського життя, яке, як виявляється, минає миттєво, тільки про важливість простих, сентиментальних, наївних почуттів, про вірність пам'яті, яку не можна зраджувати за жодних обставин.

Закладений драматургом ігровий та оповідальний принцип, коли відтворення акторами справжніх переживань і реакцій розмежовується коментарем і допов-

нюється наче зовнішнім баченням ситуації, дистанційованим поглядом, Л. Зайкаускас підтримав своєю лаконічно-стриманою і водночас метафорично місткою режисурою. Але традицією першого виконання цієї драми, коли на оголений, зовсім «без одягу» порожній сцені-естраді, сиділи спиною до глядачів незадіяні актори, а безпосередні учасники подій знаходились на авансцені і наближались до залу, Л. Зайкаускас не скористався. У Театрі драми і комедії виконавці «Нашого містечка» були наче відокремлені від глядної зали склом, вони знаходились у своєму буденному світі, але замість звичних побутових речей користувалися уявними, грали практично без реквізиту, перетворюючи щоденне буття на ілюзію.

Власне цей прийом гри з уявними предметами, напрочуд добре засвоєний акторами Театру драми і комедії, буквально чарував глядачів, яким здалося, що перед ними лицедії-фокусники, в чиїх руках з'являються і зникають різні речі, — став головною смисловою метафорою цього спектаклю Л. Зайкаускаса. Повсякденна домашня метушня, такі милі серцю автора безхитрісні сімейні переживання й турботи, що як символ щасливого минулого він зберігав протягом усього життя, у спектаклі Л. Зайкаускаса постають рутинною, пасткою впорядкованого і нудного протестантського побуту. Прогнозованість і нормативність дій та вчинків викликає роздратування й відразу, а звичка позбавляє людей ініціативи, природності та щирості. Не куточком омріяного минулого, а духовно-буттєвим містом-пусткою поставало «Наше містечко» Т. Уайлдера у версії Л. Заукаускаса, фатально зближуючись із характеристикою «Догвіля» — «Собачого міста» із фільму Л. фон Трієра. Отже, помічена багатьма візуальна подібність театрального продукту Л. Зай-

каускаса та кінопродукту Л. фон Трієра не була лише формальною, а визначалася як певна сценічна концепція. Так, одна із найелегантніших п'єс американського театру перетворювалася на київській сцені на жорстокий вирок сентиментальному людству, а свій іронічний режисерський погляд щодо прив'язаності до місця, до дому Л. Зайкаускас демонстрував ще й «вивозячи» на початку вистави своєрідний потяг, чийі, утворені меблями «вагони», залишаючи у фіналі сцену, наче евакуювали у небуття ціле місто.

«Прибуття потягу» і вокзальне життя стало однією з головних смислових сентенцій наступної київської вистави Л. Зайкауса — «Вишневого саду» в Театрі драми і комедії. Гра у поїзд тут витворювалася вервечкою акторів, що один за одним, притупцювуючи і пурхаючи, висувалися на сцену та захарашували її меблями-валізами. Втім, це цілком логічне для мандрівного душевного стану А. Чехова ігрове рішення, не було принципово концептуальним для режисера. Основною у цій виставі стала гра з пляшечками, парфумерними флаконами, якими бавилася Раневська (К. Ніколаєва), марила нещасна Варя (І. Мельник), які шиковав у ряд Лопакін (М. Боклан), і на які, як на вишневий сад, зазіхали всі інші. Пояснюючи ці наївні і примхливі забавки, київська критика відзначала, що «постановнику одним із джерел натхнення явно слугувала ще одна легендарна вистава його земляка — «Дядя Ваня». Там серед десятка унікальних «някрошюсовських» метафор і внутрішніх сюжетів був і такий: нещасний приживала Вафля поцупив флакон парфумів у красуні Олені Андріївни, потім, ховаючись, притискав його до носа, впадаючи майже у наркотичне забуття. Тепер у київській виставі таких флаконів ціла скринька. Привезла її з Парижа

божевільна бариня Раневська, а всі герої — незважаючи на статеву приналежність і статус — одурманені, залицяються до Любові Андріївни» [1].

Не дивно, що в принципі полюбляючи каверверсії, творячи свій «Вишневий сад», Л. Зайкаускас у чомусь когось повторював. Але був у його виставі, окрім високопрофесійної майстерної режисури, й цілком самостійний діагноз життю. Не сягаючи у цьому спектаклі філософсько-буттєвих узагальнень, Л. Зайкаускас і з докором, майже роздратовано, вів розмову про людей манірних і необов'язкових, про тих, що не хочуть бути прагматиками і розуміти банальні реалії життя. Саме таким метеликам-одноденкам, якими постановникові уявлялась переважна більшість непрактичних мешканців садиби, Лопакін, затято креслячи шкільну дошку, пояснював, як треба жити і що треба робити.

Втретє приборкувати київський кін Л. Зайкаускас взявся разом із молодими акторами театру «Ательє 16» у постановці «Чекаючи на Годо» С. Беккета. Сценічне прочитання Л. Зайкаускасом цього твору, як виявилось, не мало практично нічого спільного із тим високочолим інтелектуалізмом, який приписують йому гурмани драми абсурду. Для нього сакралізований «дітьми квітів» текст «Чекаючи на Годо» — не філософська притча про життя, сповнене безнадійних сподівань на завтра, на краще, на майбутнє, а збірник гегів і анекдотів про збомжованих клоунів. Маски циркових Біма та Бома, які навіть своїм незугарним виглядом можуть довести публіку до гомеричного реготу, стали у виставі Л. Зайкаускаса вичерпним поясненням загадкового існування персонажів С. Беккета.

Тільки божевільні «килимові» на пенсії Естрагон та Владімір можуть говорити стільки дурниць протягом

двох з лишком годин, не відрізняти реальний світ від світу арени і, наче здитинівши, знущатися один над одним. Під іронічним поглядом литовця дивний беккетівський текст враз втратив увесь, нав'язаний фанами театру абсурду, інтелектуалізм. Маразматичні клоуни виявились покликаними смішити зал, і не більше, а не висмоктувати філософські істини із прислівників і займенників. Хоча, попри всі намагання Л. Зайкаускаса іронізувати над світом, серйозна «фундаменталістська» гра молодих акторів обернула придуманих режисером пустотливих клоунів на задубілих малорухомих істот, що виглядали надто жалюгідно й банально, аби викликати щось, крім суму та нудьги.

«Всеядність» і здатність працювати з будь-яким драматургічним матеріалом та з будь-якими артистами, що настійливо демонструвалася Зайкаускасом під час його «київських канікул» у театрі «Ательє 16», врешті-решт привела цього режисера до найавторитетнішого театру країни — Національного театру ім. І. Франка. Потужна акторська виконавська традиція, що колись надто опиралася знаменитому постановникові грузинської версії «Кавказького крейдяного кола» Р. Стуруа, під час здійснення ним «Царя Едіпа» у франківців (2003), яка практично зовсім не піддалася українському канадцеві, режисерові «Істерії» (2004) Г. Гладію, і виявилася непідвладною львів'янину В. Кучинському — «Посеред раю на майдані» (2006), в майстровитих руках у Л. Зайкаускаса отримала нові імпульси. Емоційність, пристрасність, чуттєвість — все, чого в українських акторів вдосталь, Зайкаускас узявся вкладати в чітку і прозору схему сценічного існування, конфліктні ситуації загострювати психологічно й етично, а дії та рухи максимально динамізувати, робити їх лаконічними та цілеспрямованими.

Легендарну величезну, багаточарову п'єсу Б. Брехта, достоту насичену політичними й соціальними ідеями, Л. Зайкаускас перевів у свій улюблений смисловий вимір — щоденного побутового спілкування. Доля дівчини Груше, що всиновила, аби врятувати від смерті, губернаторську дитину, таким чином втративши право на власне жіноче щастя, яка у Брехта є лише однією з кількох ілюстрацій соціальної історії людства, для Л. Зайкаускаса стає головною сюжетно-смісловною опорою спектаклю. Він чинить як режисер, що прагне ясної й дохідливої сценічної оповіді про любов, здатність самопожертви, порядність, честь, довіру, котрий має намір не дискутувати ці поняття, як Б. Брехт, а утверджувати й пропагувати їх. А тому він надто багато виймає із Брехтового тексту, переставляє місцями сцени та змінює акценти настільки, що й сама сцена суду, «кавказького крейдяного кола» постає не стільки актом Соломонового рішення, скільки ще одним свідченням Симона Хахави (Д. Рибалевський) в коханні Груше Вахнадзе (А. Добриніна та К. Баша-Довженко).

Монументальна за візуальними параметрами виства, де кількарівнева й глибинна сценографічна конструкція Маргарити Місюкової робить простір сцени здатним до миттєвих перетворень на міську площу, берег ріки, гірську стежку, хатину і т. д., за інтонацією основної оповіді є лірично-сентиментальною. А те, що Л. Зайкаускас навмисне починає виставу саркастично, показуючи цинічне святкування Великодня губернатором Георгієм Абашвілі (В Абазопуло), його дружиною (І. Дворянин), князем Казбегі (А. Чумаченко) та їхнім оточенням, челяддю, свідчить, що режисер проводить свого роду демаркаційну лінію, відокремлюючи справжнє від показ-

ного. Надалі все, що пов'язане із Груше, показуватиметься із ніжністю, пересторогою і, навіть, щемом, а те, що стосується позбавлених людяності істот, — виставлятиметься на глум та осуд.

Це уміння балансувати на смислах і почуттях, розхитувати емоційний градус дійства від жаху до реготу, наповнювати кожну сцену згустком алюзій і зробило сюжетний обмір Л. Зайкаускаса таким, що епічну драму Б. Брехта аніскільки концептуально не спрощує. Принаймні сцена Великоднього христосування, обдаровування городян яйцями, розсипання міді, яку, мовптаство, скльовує люд, за влучністю варта кількох зонгів Б. Брехта, що в спектаклі також збереглися (співець А. Гнатюк). Так само як і проста-простісінька сцена купівлі молока для маленького Михаїла достойна цілого трактату про природу добра і зла, скупість та щедрість. Безневинний спокій та умиротворення панує на обличчі вдягненого у добротну хутряну жилетку селянина (О. Петухов), що спокійно попиває молоко та відмовляє продати його для зголоділої дитини. Зрештою, відміряючи Груше кухлик молока, він не поступається їй жодним ковтком, і зайве жадібно відсорбує сам, тоді як дівчина, розплескавши молоко, вимочує його волоссям, аби вичавити ще хоч краплю для дитини.

Моторшно стає і під час живописної банної сцени, з якої починається друга дія вистави, коли раптово повсталий із смертного одра фіктивний чоловік Груше, як правдивий сластолюбець, вимагатиме від неї ніжної купелі. Жах від приреченості на гріх і відчуття тотальної пастки, в яку потрапила дівчина, посилюється Л. Зайкаускасом множинністю ймовірних купелей, бо улаштоване на сцені колективне селянське миття доволі нагадує знамениті тбіліські

публічні бані — з десяток запнутих простирадлами чоловіків чатують біля виблискуючих тазів.

Справжня грузинсько-тбіліська прикметність майже постійно виринає у цій виставі: то в чорному одязі жіноцтва, то в музичному супроводі спеціального «кавказького» оркестру, який виконує музику, скомпоновану П. Дессау ще для першої Брехтової вистави за цим твором, то в повторях наївних картин Н. Піросмані чи пластичних рішеннях, узятих із грузинської танцювальної культури (балетмейстер А. Рубіна). Але лише в деяких сценах грузинська культурна традиція стає носієм істинно поетично-символічного начала, і саме в тих, де йдеться про кохання Груше і Симона.

Придумавши, що під час першого побачення Груше і Симона їх будуть виносити на сцену на високо піднятих чоловічими руками дошках, і так само дошками, підтримуваними руками, утворюватиметься хиткий місток, що прорізує глядну залу, по якому втікатиме від переслідувачів Груше, Л. Зайкаускас підніс над сценою закоханих візуально і наче просто імітував високий берег річки. Проте, повторюючи у цих сценах фігури архаїчного грузинського ритуального танку, коли чоловіки ставали один одному на плечі, аби утворити своєрідну піраміду — символ міцності та єдності, режисер водночас возвеличив кохання Груше і Симона й перетворив деперсоніфіковані руки, що фактично переносили Груше через прірву, на оберіг вищих сил.

Але, крім влучних грузинських акцентів, Л. Зайкаускас і цього разу цитує, або принаймні натякає на творчість Е. Някрошюса, зокрема, на його ранню виставу «Піросмані, Піросмані». Стоячи поруч у сцені заручин нижче рівня сцени, так що їх видно лише по пояс, Груше і Симон, яких обрамовують портретною

рамкою і за якими тріпоче блакитне полотно — ніби утворюють традиційний весільний поясний подвійний портрет. Саме він і нагадує наївний піросманівський живопис на клейонці, а разом з тим і звичайнісіньке весільне фото давніх часів, єднаючи цю легендарну пару з багатьма іншими закоханими.

Креслячи своє «Кавказьке крейдяне коло», майстер точної і метафорично виразної сценічної форми, Л. Зайкаускас наче навмисно весь час підкидав глядачеві загадки, але не складні, не інтелектуальні, а такі, що одразу вирішуються на рівні інтуїції, щирих почуттів та звичайної людської мудрості. Якщо ж скласти все до купи побачене із досить строкатого Зайкаускасового надбання і прислухатись до того, що говорить він сам: «В основі сюжету п'єси — дуже проста й зрозуміла історія, і я постараюся, щоб вона була розказана чітко й зрозуміло... Для мене менш важливі соціальні мотиви драматургії Б. Брехта, хоча я розумію, що в сучасній Україні вони могли б також актуально звучати. Разом із тим, я впевнений, що психологічні, особистісні проблеми цікавіші. Глядач може спостерігати, як розкривається характер людини, яка потрапляє в екстремальні умови. І якщо нам вдасться виразно донести цю історію, то всі присутні в залі будуть також співпереживати героїні», [2] — програмність його режисури з'ясується сама собою.

Виявляється, в його творчості немає жодних зазіхань на вічність та спроб зайнятися трансцендентним, а ведеться про звичайнісіньких щасливих і не дуже людей, про їхню химерну природу і буденне життя, яке насправді є найвищою цінністю. Адже надто прикро, як говорить героїня Тортона Уайлдера, «витрачати, марнотратити час, начебто в твоєму розпорядженні мільйони років. Вічно залежати від

примх власних пристрастей. Тепер ти знаєш, що таке щасливе життя...».

Література

1. Васильев С. Спасает и не спасает // Профиль-Украина. — 2005. — 7 февр.
2. Варварич О. Український театр з литовським акцентом // День. — 2007. — 3 бер.

Анотація

У статті йдеться про творчість литовсько-російського режисера Лінаса Зайкаускаса, чії вистави поставлені у Києві викликали неабиякий інтерес як у публіки, так і у професійної критики. Автор аналізує його режисерську діяльність в контексті сучасних театральних-мистецьких процесів, а саме, розглядає режисерські концепції кількох спектаклів Зайкаускаса, досліджує його режисерські прийоми, виокремлює авторське кредо.

Аннотация

В статье речь идет о творчестве литовско-русского режисера Линаса Зайкаускаса, чьи спектакли, поставленные в Киеве, вызвали живой интерес, как у публики, так и у профессиональной критики. Автор анализирует его режиссерскую деятельность в контексте современных театральных-художественных процессов, а именно, рассматривает режиссерские концепции нескольких спектаклей Зайкаускаса, исследует его режиссерские приемы, выделяет авторское кредо.

Summary

The article examines the art work of Lithuanian-Russian director Linas Zajkauskas, whose performances staged in Kyiv in recent years have met with serious critical and public acclaim. The author analyses his directorial activity in the context of the modern theatrical-cultural processes, by focusing in particular on the direction concepts and methods employed by Zajkauskas in staging several of his performances, as well as by identifying his artistic credo.