

Оксана Судомир
театрознавець (Київ)

АНТРОПОЛОГІЯ В РУКАХ РЕЖИСЕРА (ТЕАТР ІРИНИ ВОЛИЦЬКОЇ)

«За останні десятиліття на театральному терені України виникло явище, яке істотно вплинуло на мистецький ландшафт. Це цілий напрям у театральній практиці, створений генерацією режисерів, стосовно творчості яких можна вживати саме термін „молодий театр”, бо очевидною є спорідненість їх мистецьких спрямувань ідеям Леся Курбаса часів Молодого театру 1918 року: „Бачити в театрі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!“. Серед джерел, якими живиться сучасний „молодий театр” — теорії А. Арто, методики Є. Гротовського, роботи А. Мнушкіної, П. Брука, Дж. Стреллера, Е. Барби та ін. Для наслідників та інтерпретаторів вищезгаданих теорій, методик та робіт театр став засобом захисту власної суверенності. Він є відокремленим від побутової реальності сакральним простором, де тільки і можлива істинна — на відміну від спрофанованого повсякденного — самореалізація. Вистава для режисерів цього покоління — плід власного самопочування, своєрідна матриця почуттів, свідомості, як пра-

вило, позбавленої стійких орієнтирів, розколеної комплексами та суперечливими душевними порухами. Так народжується театр авторський» [1, 16—17].

Одним із таких театрів є «Театр у кошику», що з'явився в результаті невдоволення українським театральним процесом. Адже дослідниця творчості реформатора української сцени Леся Курбаса І. Волицька мала безліч фахових претензій до вітчизняних постановок (особливо допікали хуторянські інтонації та засоби, коли йшлося про національну кладику). Мистецтвознавець вирішила, що своєрідною альтернативою критиці може стати її (І. Волицької) режисерський дебют.

Своєю назвою цей театр завдячує звичайнісінькому плетеному з лози кошику, в якому його провідна акторка Л. Данильчук приносила на репетиції своє немовля. Адже через відсутність приміщення репетиції проводили вдома, через брак коштів самі придумували візуальне та музичне рішення. Проте фірмовий мінімалізм «Театру у кошику» — це не наслідок браку матеріальних благ, а, навпаки, свідоме заперечення сценічної шароварщини, яку чомусь звикли вважати «збереженням української театральної традиції». І це заперечення ніколи не претендувало на певну родзинку чи якусь творчу «витребеньку» цього театру. У той час як інші режисери балансують між запитами пересічного глядача та власним професійним «я», І. Волицька, відкидаючи навіть натяк на якусь кон'юнктуру, занурюється у найпотаємніші глибини людської сутності, і «Кошик» свідомо та цілеспрямовано розширює плацдарм для духовних пошуків.

Кожна вистава цього театру спростовує стереотипні уявлення шанувальників чистого жанру, які воліють бачити традиції окремо, а експеримент — окре-

мо. Спектаклі режисера І. Волицької під такий поділ точно не підпадають. Це театр магічний, ритуальний, з ознаками приналежності до позачасової системи координат, що характеризується яскравим семіотичним, а головне — антропологічним наповненням.

«Театральна антропология — це мова, яка, долаючи можливі труднощі та відкидаючи почуття, є і кодовою, і водночас мовою творців сценічного дійства, і „доекспресивною мовою актора“, і мовою учасників театральної церемонії. Ідея розгляду театру в площині антропологии чи теорії культури виникла не сьогодні. Генеологічна думка ХХ ст. з появою теорії Арто націлена на джерела, на ностальгію за витокami, на порівняння з давноминулими культурами Західної Європи. В театрі ужиткова антропология, очевидно, виникла внаслідок усвідомлення невідповідності культури та життя. Все це спонукає театральних діячів (чи то Брука, чи то Гротовського, чи то Барбу) відновити екзотичні театральні форми і, зокрема, озброє теорією етнологічного погляду на актора. Навернення до свого коріння іноді виражається у формі антропологии щодо ідеалізованих первіснообщинних суспільств та у формі пошуку загубленої автентичності» [2, 436—438].

За словами К. Бальме, найновіший підхід до вивчення акторського мистецтва (з точки зору антропологии) запропонував Е. Барба. *«Він відмежовується від академічної культурної антропологии, характеризуючи поле своїх досліджень як вивчення біологічної й культурної людини в театральній ситуації. У його дослідженнях йдеться про транскультурні порівняння виконавських форм. Окрім іншого, він шукає універсальні ознаки, спільні для виконавського мистецтва всіх культур» [3, 181]. Сам Е. Барба писав:*

«Зосереджений на самому собі, театр є археологічним реліктом. А ще цей археологічний релікт, який втратив свою безпосередню користь, навантажений постійно змінними цінностями. Ми можемо адаптувати цінності духу часу і культури, в яких ми живемо. Або ж ми можемо шукати наших цінностей» [4, 71]. Разом з тим, як зазначає П. Паві, «театральна антропологія, така, яку собі уявляє Барба, не має єдиної програми... Барба висуває припущення, що під час вистави техніка тіла радикально змінюється, і актор виходить з-під впливу культури. Якщо антропологія висуває перед собою завдання вивчати розмаїті прояви людини, то часто робить висновок про існування (незважаючи на суперечності) спільного для всіх людей субстрату, про присутність одного й того ж міфу в різних найнеобхідніших місцях. Гротовський у такій самій площині доходить висновку про те, що „культура взагалі і кожна окрема культура визначають об'єктивну соціобіологічну основу, бо кожна культура та щоденна техніка тіла взаємопов'язані"» [2, 439—440].

У 1998 році з появою на сцені «Театру у кошику» принципово інакшого (щодо історії постановок) прочитання та трактування «Украденого щастя» І. Франка стає зрозуміло, що думки І. Волицької є суголосними з теоретичними і практичними розробками Е. Барби та Є. Гротовського. За своїм характером вистава «Украдене щастя» семіотична, але «визріває» вона саме за рахунок антропологічного підходу. Тобто семіотика як смисл, в обрамленні якої існує антропологія як втілення.

Цим сценічним твором І. Волицька позиціонує себе як особу, що поєднує антропологічні ознаки Сходу та Заходу (Бойківщини), які виявляються як у одязі (ля-

ні кімоно, мундири двох кольорів: пісочний — одіж селянина; зелений — форма жандарма), так і в пластичці (аркан-бій; плавне балансування з ноги на ногу борця сумо, що межує з традиційною характерною українською жіночою поставою «руки в боки»). Тут наче справджуються слова великого Й. Гете, який писав: *«Схід і Захід не можуть більше бути відокремленими. Я увів за правило перебувати у рівновазі помір між цими двома світами, так щоб завжди вибирати рух поміж Сходом і Заходом»* [4, 79].

Цю виставу можна назвати лаконічною та мінімалістичною у всіх способах та засобах виразності. Сценічного простору як такого не існує. Існує простір ігровий — білий ляний квадрат, у межах якого актор як виконавець, набуваючи фізичної та сценічної активності, починає діяти ще й як актор-персонаж. У цей час актор, що перебуває за територією гри, спостерігає за тим, що діється в ігровому квадраті. У такому театрі відсутня не лише четверта стіна, а й взагалі стіни. Тут грає повітря.

Це не театр в усталеному сенсі поняття, це швидше гра у театр, спроба вийти за межі звичайного театру. Головним у такій спробі театру є актор, його пластика, його фізика, його голос. Тут театр створюється за рахунок можливостей акторського тіла, розкриття його прихованих можливостей, тобто виходу за межі тієї амплітуди, яку звик використовувати актор у роботі. Йдеться про перетворення фізичного тіла актора в «художнє живе тіло», що діє у просторі мистецької форми і зберігає природність живого.

Математично точна модель вистави, наче калейдоскоп життя, в білий квадрат-фон якого вписаний рівносторонній трикутник, що залишає слід у вигляді фігур (людей; барабанів). Цей прийом максималь-

но концентрує увагу глядачів власне на любовному трикутнику (Анні, яку брати підступно віддають за нелюбого чоловіка; Михайлові — коханому Анни, якого взяли у солдати; Миколі — чоловікові Анни, який щиро любить її, але не може сподіватися на взаємність), опустивши таким чином всі побутові подробиці, пов'язані з односельцями.

Обкрадений у своєму щасті, обдурений долею і людьми, кожен із персонажів проходить свій страдницький шлях, повертаючи собі гідність та людяність. Опредметненим символом стосунків головних героїв є топірець-бартка, що слугує і межею, і ярмом, і маятником, і дзеркальцем, а головне — нагадує глядачеві про болісне ходіння персонажів «по лезу» життя.

Музичне оформлення вистави безпосередньо пов'язане зі сценографією — один маленький та два великих барабани розміщені на сцені трикутником. Протягом дії герої будуть змінювати геометрію їхнього розташування залежно від зміни динаміки руху та місця дії. Психологічний стан героїв також буде підкреслений биттям барабанів. Через це ритм, що його вибирають актори, стає не просто музичним супроводом, а й формою (способом) спілкування між персонажами.

Підхоплені круговертю подій, по периметру сценічної площадки кружляють Микола — Анна — Михайло. Шалений ритм та енергетика їхніх дій супроводжуються акапельним виконанням героїв «Пісні про шандаря». Тієї самої, з якої ще у 1878 році було взято сюжет п'єси Франковою приятелькою М. Рошкевич в с. Лоліні Стрийського повіту (нині Івано-Франківська обл.). Саме через пісню буде тлумачити та переломлювати сучасне світосприйняття режисер,

акумулюючи в текстах українську автентіку. Саме пісня стане точкою відліку для розвитку вистави.

Найбільш важливими є візуальні, динамічні, сенсорні аспекти вистави, сцени взаємодії тіла та голосу: їх взаємодопомоги та відокремленої довершеності. Як писала сама І. Волицька, *«Рухи актора покликані збуджувати емоції залежно від майстерності й уміння володіти тілом. Відповідно в режисерській практиці сучасного експериментального театру домінує тенденція використання тіла як довідкового матеріалу. У зв'язку з цим режисери „молодого театру“, декларуючи свою незалежність від тексту і психологізму, часто намагаються сформулювати мову тіла актора на основі знаків, удаючись у таких випадках до метафоричних визначень: ієрогліф у Арто і Мейєрхольда, ідеограма у Гротовського і т. д. Тіло актора перетворюється на тіло-провідник. Саме ця концепція знаходила свій, кожного разу індивідуальний, вираз у „нагмаріонетці“ Горгона Крега, біомеханіці Всеволода Мейєрхольда, „чуттєвому атлетизмі“ Антонена Арто, а також і у „розумному арлекіні“ Леся Курбаса. Адже, Курбас вважав, що концепція тіла вироблялася в умовах енергетичних притягань-відштовхувань, у живому діалозі з традицією і сучасністю. Проблема тіла — це врешті проблема підґрунтя. Тіло, тілесне відчуття, тілесний досвід, тілесні аналогії та метафори, стають джерелом нового світоусвідомлення»* [5, 103—105].

На етапі формування театральної антропології П. Паві пропонував гіпотезу про те, що будь-яке акторське тіло вже наділене загальною культурою і «розщеплюється» під впливом присутності інших осіб та їхнього сприймання. Воно завжди щось демонструє і водночас приховує, адже кожен культурний контекст має певні правила того, що дозволено пока-

зувати. Тіло, яким актор щось виражає під час гри, заохочує глядача увійти в неї, адаптувати себе до синхронного взаєморозуміння, тому глядач не тільки бачить тіло актора, а й відчуває його кінетично (в руках). Тіло актора нагадує глядачеві власне тіло, властивості за значенням його рухів. *«Тіло є ментальною репрезентацією біологічного, лібідного та соціального факторів. Кожне функціонування тіла (і на сцені, й поза сценою) вимагає ментальної репрезентації пластичного образу»* [2, 535—536].

На думку Е. Барби, сценічне існування актора базується на зсуві, зміні балансу тіла. Порушення балансу, що вимагає величезних витрат енергії, розвиває тілесну напругу актора, тоді навіть у стані нерухомості його тіло перебуває живим і діючим. Отже, саме постійне балансування гарантує тілу актора сценічну життєвість, органічність перебування на сцені. Тому в завдання актора цього напрямку входить зрощення у власному тілі протилежно спрямованих сил, які будуть змушувати його шукати новий баланс з тим, аби він знову прагнув порушити його.

У цілому така вправа створює своєрідну мову акторського тіла. Її не можна назвати танцем, і, знову ж таки, це не просто фізичний тренаж, бо, крім того, що він вимагає від актора потужних фізичних зусиль, він розвиває здатність до їх розкриття. Такий спосіб існування є також монологом персонажа, а у разі контактної дії — діалогом.

Прикладом пластичного монологу у виставі І. Волицької є прохід Михайла над «прірвою по канату», що супроводжується розповіддю про його нелегке життя після повернення з війська. Це дає можливість глядачеві зрозуміти його балансування між життям та смертю. Також цікавими для аналізу є

рефлексії тіла головної героїні у перші хвилини її зустрічі з побитим чоловіком (Миколою). Цей міні-етюд можна розбити на три періоди: 1) балансування навприсядки від Миколи, що символізує переляк, відсторонення; 2) згодом балансування в його бік, що можна сприймати як жіночу опіку; 3) і, нарешті, прийняття актрисою стійкої постави борця сумо, що говорить про певне рішення героїні.

З максимальною обережністю, стриманістю та ніжністю І.Волицька промальовує любовні сцени у виставі. Сцену кохання між Михайлом та Анною режисер, наче на гончарному колі, виліплює з тіл своїх акторів, які плавно перетікають з одного парного знаку зодіаку в інший (Анна-Данильчук котиться по спині та руках Михайла-Губанова, порушуючи рівновагу його Терезів; згодом дуєт перевтілюється у сплавлених боками Риб і завершує еволюцію у вигляді сплетених руками Близнюків) та досягають піку досконалості у формі «жіночо-чоловічого валету». Заслугує уваги і пластично-словесна розмова закоханих про вимріяне щастя. Заради цієї миті вони запрягаються у ярмо, функцію якого виконує сокира.

Значне місце у виставі займає танець, що демонструє стосунки Анни та Михайла, який починається колонийкою, а через різні переплетіння, перекидання та обертання доростає до експресивного вертіння жіночо-чоловічого тіла-дзиги. Дії акторів — це «танець думок». Танець аркан стає грою на смерть між персонажами-чоловіками, в якій демонструється чоловіча сила та палка любов до Анни. Це змагання героїв, які стоять на одній нозі та випростовують руки-крила, нагадує бій півнів. Подібне смислове навантаження двобою несе цей танок у гуцулів — хто не впорався з шаленим ритмом, той вибуває з гри.

Виборуюючи за допомогою аркану «щастя», Анна — Михайло — Микола то руйнують будь-який взаємозв'язок, то об'єднуються у триєдиний організм. Перекидання героями одне одному топірця-бартки асоціюється з рухом маятника, що свідчить про непевність, нестабільність у стосунках персонажів (під таке ж пояснення підпадають гра «Струмочок» та різноманітні переверти, обертання і кружляння, а потискання рук — символізує примирення героїв).

Як зазначали театрознавці, *«характерною особливістю „Украденого щастя“ Волицької є ще наративність (відсторонене прочитання тексту, коли актор не є персонажем, а радше автором, оповідачем, наратором, що лише передає текст глядачеві). Ця риса проявляє себе вже в перші хвилини, коли Анна в застиглій неприродній позі — знак, що вона ще не персонаж, ще не Анна — ніби „зчитує“ звідкись слова»* [6, 86]. І. Волицька вважає, що мова актора будує образ на різних рівнях, і на екзистенційному теж, а деструкція слів породжує нові смисли. Вона наголошує на тому, що енергію можна добувати зі звуку, словосполучення. Режисер просить акторів мислити словами, звуками, і ця аналітична робота відвертає їх від «гри». Як зазначає І. Волицька, її цікавить коректність співіснування вербального й візуального рядів. Щоб одне не поглинало друге, щоб на стику їхнього рівноправного співіснування народжувалися нові театральні смисли. На її думку, текст, писаний рідною мовою, виступає як режисер.

Отже, слова в режисурі І. Волицької є магічним передаванням форми й відчутних імпульсів, а не тільки сенсу. Тоді як голос є розширенням і продовженням тіла в просторі. Він — це *«постійне коливання, подвійне напруження, оскільки йому потрібний*

резонанс пластики, що намагається водночас вийти за межі голосу та сенсу, який передають іншій людині» [2, 83]. Голос перебуває в точці зустрічі або діалектичного напруження між тілом і текстом, або між грою актора та мовними знаками. Режисер намагалась театралізувати голос актора, акцентуючи або ритмізуючи текст, призначений для вимовляння за автономною режисерською риторикою і власними законами, стосунок яких до тексту є стосунком до звукового матеріалу з чітким вказуванням на місце слова у тілі та процесі висловлювання. Це дає глядачам можливість ознайомитись з незвичною декламацією. Сенс ритму, просторовості дискурсу, поліфонії слів — усе це надає голосу, як пише П. Паві, оригінальності й театральності.

Працюючи над «Украденим щастям», І. Волицька також просила акторів робити певний фонетичний аналіз для того, щоб вони завжди розуміли, як звучить слово, хоча цікавими є і позасловесні сценічні побудови: з носія змісту слова, через різкі темброві й темпоритмові перепади, інтонаційні модуляції, зміщені наголоси, слово часто перетворюється на елемент звукового ряду вистави, на об'єкт гри, маніпуляції.

Проблема ритму теж надзвичайно важлива для І. Волицької: ритм як естетика, жест як естетика, не просто рух, а естетичний еквівалент руху, його проявлення, а через це і проявлення смислу. *«Ритм є основною організуючою силою вистави. Саме він надає їй чіткості, структурованості, розмірності. Можна це назвати науковим формулюванням мізансцен, чим, очевидно, Волицька-режисер завдячує Волицькій-науковцю» [6, 86]. Ритм у виставі стає рушійною силою твору на всіх етапах розвитку сценічної дії та естетики. Однак режисер ритмічно ви-*

будовує не лише дію, але і мову персонажів. Кожна репліка звучить чітко: то вистрілюючи, то, навпаки, розтягуючи мелодику слова, що нагадує народні голосіння (передвісник лиха). Інколи складається враження, що мова героїв розділена на окремі сегменти паузами, що наче «*лиховісний знак біди нависають над цим трикутником*» [7, 27].

Динамічно-ритмічною є сцена відчаю Миколи. Провівши ніч на току, куди його спровадила дружина з коханцем, Микола буде відчайдушно бити у всі барабани-голоси. І вже тут коломийковий ритм крику (багатоголосся) Михайлової душі перелється у рвучкий ритм — боротьби усіх героїв.

Михайло та Микола протягом всього сценічного дійства виборюють право володіння Анною. І вже не важливо, в який спосіб: виявляючи своє пристрасне бажання нестримним танком чи шаленим відбиванням барабанного ритму, яке під фінал вистави переросте у барабанне серцебиття, згодом у музичну тахікардію і, в результаті смерті Михайла, у тишу, яка разом з мертвим його тілом у позі Будди, що символізує нірваністичний стан — вище блаженство, засвідчує його звільнення від гріхів та прощення їх іншим.

Мимоволі, під час перегляду вистави виникає паралель з античною трагедією. Ця думка пов'язана з долею героїв, якою керує фатум чи Божа воля. Наскільки незмінним в еволюції своєї форми є рівносторонній трикутник, настільки безвихідною і невідвладною героям є їх доля. Ще однією координатою античної трагедії є старовинна пісня, що була використана як пролог до вистави, а протягом дії переростає у лейтмотив, який з арканом та коломийками виконують герої у найрізноманітніший спосіб —

наспівують, мугикають, вибивають ритм на барабанах. У виставі, основою якої є звук і ритм «аркану» (бойового карпатського танцю), розгортається містерія пристрасті, вічна таїна кохання. Це театральна рефлексія на тему любові і страждання, гріха і покути, зневіри і надії, з ритмом і ритуальними піснями Бойківщини.

І. Волицька — вишуканий режисер, під вишуканістю якої слід розуміти гранично точне переведення власних емоційних станів та рефлексій, викликаних драматургічним матеріалом, через акторів на сцену. Тому, працюючи над «Украденим щастям», вона утверджувала принцип активної трансформації матерії, до якої зверталася з позиції енергетичної її переробки в акцентовано переосмисленому вигляді, коли не лише світоглядні підвалини, а й емоційне «перетравлення» роблять «реальність» тканини сценічного твору передусім «реальністю» портрета внутрішнього світу автора-режисера.

Адже режисер прекрасно розуміє, що завдяки театру можна встановити стосунки з самим собою, зі своєю особистою історією, конкретний спектакль може встановити відносини ще й між різними учасниками дії: актором, режисером, глядачем та ін. *«Як вважає Шехнер, парадигми антропології та театру збігаються: „Тепер усе (так само як і театр) перебуває в процесі антропологізації, а антропологія перебуває в процесі театралізації“»* [2, 436].

Література

1. Липківська Г. Молодий театр України у просторі часу // Кіно — Театр. — 1996. — № 3. — С. 16—17.
2. Патріс Паві: Словник театру. — Львів: вид-чий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006.
3. Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2008.
4. Барба Е. Паперове каное / пер. з англ. Микола Шкарабан. — Львів: Літопис, 2001.
5. Волицька І. Курбас: погляд на тіло // Курбасівські читання: наук. вісн. / Держ. центр. театр. мистец. ім. Леся Курбаса; редкол.: Н.Корнієнко (голова) та ін. — К.: [ДЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006. — № 1. — С. 103—118.
6. Федорчак Т. Ірина Волицька: театрознавча інтервенція в режисуру / Т.Федорчак // Просценіум. — 2003. — №1.
7. Мірошниченко Н. Що сховано у кошику? // Кіно — Театр. — 1999. — №1.

Анотація

Головним предметом дослідження даної статті є розгляд вистави творчої майстерні «Театр у кошику» «Украдене щастя» в площині антропології. На прикладі цього сценічного твору автор простежує суголосність думок І. Волицької (режисера театру) з теоретичними і практичними розробками Е. Барби та Є. Гроговського, а також її позиціонування себе як особи, що поєднує у виставі антропологічні ознаки Сходу та Заходу. Головним у такій спробі спектаклю є актор, його пластика, його фізика, його голос, а пріоритетними стають візуальні, динамічні та сенсорні аспекти сценічного твору: їх взаємодопомоги та відокремленої довершеності.

Аннотация

Главным предметом исследования данной статьи является рассмотрение спектакля творческой мастерской «Театр у кошику» «Украдене щастя» в плоскости антропологии. На примере этого сценического произведения автор прослеживает созвучие мыслей И. Волицькой (режисера театра) с теоретическими и практическими разработками Э. Барба и Е. Гроговского, а также ее пози-

ционирование себя как лица, объединяющего в спектакле антропологические приметы Запада и Востока. Главным в таком апробиривании спектакля является актер, его пластика, его физика, его голос, а приоритетными становятся визуальные, динамические и сенсорные аспекты сценического произведения: их взаимопомощи и отдельной совершенности.

Summary

The article presents the analysis of the *Stolen Happiness* staged by the creative workshop Theatre in a basket in terms of anthropology. The author tracks the similarity between the ideas of Iryna Volytska (the director of the theatre) with the theoretical and practical works of Eugenio Barba and Jerzi Grotowski on the base of this certain performance, as well as the positioning by the director to be a person who combines the anthropological signs of the West and East cultures in one performance. Therefore actor, his movements, physical presence, voice turns out to be the main means of the performance, as well as the visual, dynamical and sensory aspects of the artwork get the priority.