

Надія Соколенко

театрознавець (Київ)

**ТРИ ПОСТАТІ СУЧАСНОГО
ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ КРІЗЬ
ПРИЗМУ МІЖНАРОДНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ФЕСТИВАЛЮ «ДІАЛОГ-ВРОЦЛАВ»'09**

Міжнародний театральний фестиваль «Діалог-Вроцлав» вперше було проведено у 2001 р., і лише за вісім років він перетворився на значну подію у театральному житті Європи і Польщі зокрема. Програма «Діалогу» формується фактично однією людиною — його незмінним директором та за сумісництвом художнім керівником Вроцлавського Сучасного театру (*Wrocławski Teatr Współczesny*) пані Кристиною Майснер, у зв'язку з чим говорити про абсолютну об'єктивність добору не доводиться. Однак головною у цьому випадку видається не об'єктивність, а концептуальність відбору вистав для фестивалю, суть якої закладено в самій назві.

К. Майснер обходять не стільки театральні форми чи жанри — на фестивалі можна зустріти і театри драматичні, і театр танцю, предметів, ляльковий, — а передусім комунікація, її налагодження, шукання спільних тем, ідей, позицій або ж, навпаки, розбіжностей, аби мати можливість «заримувати» вистави, об'єднавши їх однією темою, питанням і спровоку-

вавши подальшу комунікацію, вже між митцями й глядачами, митцями й митцями, митцями й театрознавцями, відобразити, за чим саме наразі «спрагли серця та голови» [1] глядачів та учасників театрального процесу. При цьому простір для комунікації постійно розширюється. Якщо спершу це була фактично спроба налагодити театральний діалог Західної та Центральної Європи, хай уже яким болючим і складним не є процес виходу за межі власних звичаїв, смаків, стереотипів, то кожного наступного фестивалю географія поповнюється новими країнами — США, Велика Британія, Ірландія, Греція, Південна Корея, ПАР. Зазвичай на «Діалозі» намагаються дотримуватися паритету представлених зарубіжних та польських вистав. Однак водночас триває настійливий пошук нових театральних імен, своєрідне зафарбовування білих плям у театральному знанні польського глядача і введення творчості молодих польських режисерів у рафінований міжнародний контекст.

Певно, будь-який міжнародний фестиваль актуалізує низку проблемних зон сучасного театрального мистецтва, провокує зосередження уваги на деяких театральних явищах і постатях. Цікавим, наприклад, видається пошук тих мотивацій, які призвели до потрапляння у програму «Діалогу» тієї чи іншої вистави, того чи іншого режисера. Адже за кожним тягнеться шлейф національної театральної культури, особливості театральної мови, кола тем і ідей, відгомін ситуації у країні, утворюючи у поєднанні мозаїчну, начебто повну, картину-поняття світового театру. З якої у свою чергу вириваються нові картини-образи-теми, спровоковані, наприклад (якщо брати до уваги останній, «напівювілейний» 5-й фестиваль), тим, що в один день пропонуються вистави молодій режисерки-дебютантки

Б. Висоцької («Каспар» П. Хандке) та визнаного майстра К. Марталера («Різенбутцбах. Постійна колонія»), а в іншій — поєднують етнографічну «Грозу» О. Ост-ровського, постановку Л. Еренбурга в Магнітогорському драматичному театрі, та авангардистський «Опус №7» — «театр художника»¹ авторства Д. Кримова. Аналізувати кожну виставу, представлену на «Діалозі», що відбувся в жовтні 2009 р., не випадає передусім через обмаль місця. Однак варто спробувати через три вистави підійти до розгляду творчості режисерів, які, по суті, представляють європейський/світовий театральний мейнстрим сьогодення у повному розумінні цього слова, оскільки і К. Марталер, і Л. Персеваль, й І. ван Хове давно вийшли за рамки театру національного. З одного боку, до цього спричинилася культурна й організаційна політика німецького театрального світу, який об'єднує в одне ціле мистецтво всіх німецькомовних країн, а також абсорбує-відкриває можливості до співпраці митцям інших країн. З іншого — це й прояв глобалізаційних змін у світовому театрі, який тяжіє до створення єдиного культурного простору (безумовно, я не відкидаю і зворотної реакції на глобалізацію, власне, плекання національних традицій, і чим далі, тим більшого попиту саме на національну специфіку того чи іншого мистецького явища). Водночас такому розширенню меж функціонування одного режисера сприяє функціонування міжнародних театральних фестивалів, які виступають ко-продюсерами театральних проєктів. Так само у розмові про цих режисерів є ще один об'єднавчий фактор — адже і К. Марталер, і Л. Персеваль, й І. ван Хове «родом» з бунтарських театральних 1980-х

¹ За термінологією В. Берьозкіна.

років, адже саме у той час протест проти звичних театральних форм, що панували в національних театрах європейських країн, не лише остаточно загострився, а й набув конкретних форм вияву, спричинивши й подальшу хвилю змін у театральному мистецтві. Тут ідеться і про «Фламандську хвилю» — радикально налаштованих хореографів та театральних режисерів, зокрема Я. Фабра, Я. Лоуренса, Г. Кассьє, І. ван Хове, Л. Персеваля, А. Плателя, А. Т. де Кеерсмекер.

Вбити європейця, розкритикувати Європу і переналаштувати все по-новому

На 1980-ті припадають і перші спроби здійснення незалежних театральних постановок у Швейцарії К. Марталером, відомим своїми лівацькими поглядами, в мистецькій освіті якого поєдналися музика та хореографія/мистецтво міма у Міжнародній школі імені Ж. Лекока. Справжню популярність і запрошення на Берлінський театральний фестиваль «Берлінські театральні зустрічі» (*Berliner Theatertreffen*) К. Марталер здобув вже в Німеччині у 1993 р., де працював одночасно у двох театрах — у Берлінському «*Volksbühne*» на запрошення Франка Касторфа («Вбити європейця!..») та Гамбургського «*Deutsches Schauspielhaus*» (продовження співпраці з Ф. Баумбауером).

Творча манера К. Марталера, яку визначають і як «аудіотеатр», завжди пізнавана, сповнена витонченої іронії та ніжності, вигадлива, незалежно від тексту, що обирається як основа постановки: «Фауст» Ф. Пессоа чи «Три сестри» А. Чехова, «Смерть Дантона» Г. Бюхнера або ж «Казимир і Кароліна» О. фон Хорвата, «Буря» та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра чи «Весілля» Е. Канетті, «Паризьке життя» Ж. Оффенбаха або «Бартлебі»

Г. Мелвілла. Зрештою, часто він працює взагалі без драматургічної першооснови, створюючи спільно зі С. Карп колаж з газетних статей, філософських трактатів, поезій, рекламних слоганів та іншого словесного мотлоху. Окрім вистав у драматичних театрах, К. Марталер — бажаний гість і режисер оперних вистав на сценах європейських музичних театрів. У його скарбничці спектаклі за творами Е. Саті, К. Дебюссі, А. Берга, Р. Вагнера, Б. Фуррера, А. Шьонберга, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена і Дж. Верді... Однак розподіл на оперні та драматичні постановки вистав К. Марталера виглядає досить штучним, оскільки всі вони народжуються з музики і нею ж перевіряється їхня істинність.

Останній на сьогодні спектакль К. Марталера «Riesenbutzbach. Постійна колонія» було здійснено під егідою найбільш масштабного австрійського фестивалю «*Wiener Festwochen*» спільно з міжнародними театральними фестивалями в Авіньйоні (Франція), Неаполі (Італія), Вроцлаві («Діалог», Польща), Хурі (Швейцарія), Токію (Японія), Афінах (Греція).

Для створення «Постійної колонії» А. Фіброк збудувала окремий павільйон — величезний простір, що поєднує в собі офіс та житлове помешкання, з окремо прибудованими-вбудованими гаражами, балконами, дверми та сходами, що наче обіцяють якимось додаткове продовження цього простору, однак насправді ведуть в нікуди. Саме в цьому приміщенні, стіни якого обклеєні збляклими шпалерами, просторому і дещо незатишному, на фронтоні якого вгорі видно напис «Інститут ферментаційної промисловості», відбувається трагікомічна, насичена музикою дія, присвячена почасти й світовій кризі 2008—2009 років.

Почасти лише з тієї причини, що К. Марталер в усіх своїх виставах вміщує людину у певний відок-

ремлений закритий простір, що слугує, по суті, останнім пристановищем людства. Головним для нього лишаються питання самоідентифікації особистості, дослідження недоліків суспільства сучасного.

Світ марталерівських вистав сповнений диваків, милих, нещасливих, напівзабутих. Особливо, якщо згадати його постановку «Засторога перед майбутнім» у рамках фестивалю «*Wiener Festwochen*» 2005 р., яка, наприклад, у Польщі виконувала у психіатричній лікарні. Або ж на яку стіну нерозуміння й заперечення наштовхнувся К. Марталер, привізши до Москви у 1998 р. виставу «Три сестри» за А. Чеховим, де сестри були пристаркуватими, розстовстілими, вульгарно пофарбованими «матронами», й простір, у якому вони мешкали, більшою мірою нагадував вокзал. На той момент у подібній інтерпретації побачили лише недоречне нехтування усіма традиціями, пов'язаними з іменами Чехова і Станіславського.

Ось і мешканці «Постійної колонії» — усі як один фрики. Однак спершу здається, що їхнє дивацтво виправдовується чи результирує з їхньої респектабельності, а коли протягом вистави весь поверхневий блиск злітає, герої починають сприйматися обнадійливо приємними.

К. Марталер починає виставу рекламним слоганом: «Поки ваші гроші працюють, ви відпочиваєте». На сцені поважні пані, які зрідка зітхають і змінюють позу, та беземоційно проголошують неспростовні філософські істини (з їхніх уст лунають аж надто фальшиво і завчено). Плин часу, його ритм непомітні. Навіть поява чоловіків, особливо одного, який до кожної звертається з однаковим текстом французькою, мовляв, «люба, вибач, я запізнився... я тебе кохаю», не вносить у застиглу спільноту поживав-

лення. Споживацький рай сколихнеться лише тоді, коли всі помітять стікери з написом «Продано» на своїх улюблених речах. Кожен втратить самовладання, ридаючи над обідраним кріслом, диваном, письмовим столом або журнальним столиком, ніжно обіймаючи його, припадаючи до нього з усіх сил, не в змозі розлучитися.

Увесь подальший розвиток подій — болісні спроби вижити в період кризи, збанкрутувавши, втративши роботу, спускаючись все нижче й нижче соціальними сходами. Однак, насправді, «Постійна колонія» виявляється хоч і деградацією в матеріальному плані, та водночас поверненням до життя. К. Марталер ніби змушує всіх зайняти активну позицію, життя починає вирувати: один підраховує, як прожити на два з половиною євро на день, інший несподівано починає грати на трубі, треті влаштовують бурхливу вечірку в одному з гаражів.

А головне, з тиші, що панує на початку вистави і лише зрідка переривається гуркотом моторів, народжується музика у різноманітних проявах. І як невдале й невміле соло на трубі, яке закінчується фальшивою нотою і падінням самого музиканта. І як хор у «Месі для бідняків» Е. Саті. І як несміливе музикування на синтезаторі. Здається, К. Марталер, а слідом за ним і його чудові актори (трупку недаремно називають «Марталерівська родина»), які працюють разом уже майже 15 років поспіль, уміють видобувати музику з побутових предметів, какофонії скрипів, гуркоту, схлипів, перетворюючи ці звуки на симфонію.

Паралельно розгортається ще одна тема, жахлива у своїй правдивості. Виявляється, у світі сценічності, як, утім, і в звичайному позатеатральному житті,

людське існування позбавлене приватності, бракує банальної толерантності у ставленні до інших, взаємоповаги й терпіння. З динаміків транслюється розмова по мобільному телефону чоловіка, який зізнається у вбивстві родини. Над іншими звисає мікрофон, і знову свідками й учасниками приватного спілкування стають усі присутні. Музикантів, що практикувалися у грі на синтезаторі в одному з гаражів, роздратовані сусіди розстрілюють під схвальні вигуки решти. І те, що слугує задоволенням для одних, для інших — лише завада спокійному життю.

Короткі сценки з життя перемежуються музичними вставками, і разом наче частини пазлу складаються в єдину цілісну картину світу марталерівської вистави, яка анітрохи не пригнічує своєю правдивістю. «Постійна колонія» вибудована режисером за законами швидше музичної гармонії, зі своїми злетами і падіннями, вивіреними паузами та акордами, мажорними та мінорними пасажами. Кодою прозвучить унікальний показ мод, коли килимовою доріжкою здійснять дефіле мешканці колонії у розтягнутих светрах, у туфлях на босу ногу, а то й зовсім без взуття, в речах або надто маленьких, або занадто великих. Але жалюгідний зовнішній вигляд компенсується зворушливою поведінкою самих героїв. Завмираєш в очікуванні, як саме кожен з них поведе себе перед глядачем-поціновувачем, який ще залишився козир в рукаві у режисера. І смієшся. По-доброму. І навіть над собою. Якщо це і є останній притулок для європейців, для людства взагалі, то вже краще і справді хай він буде таким.

Світова втома

Подібно до К. Марталера, І. ван Хове та багатьох інших режисерів, Л. Персеваль працює одразу у кількох країнах і, розпочавши театральну кар'єру на батьківщині, в Бельгії, він уже давно інтегрувався у театральний процес Німеччини. Л. Персеваль прийшов у режисуру з акторської професії — 1979 р. закінчив Королівську консерваторію в Антверпені, у 1980—1985 роках працював у *KHS* (Королівському Нідерландському театрі в Антверпені), викладав у консерваторії акторську майстерність. У 1984 р. заснував разом з Г. Йоостеном театральне об'єднання «*Blauwe Maandag Compagnie*»², у 1998 р. — очолив театр «*HET TONEELHUIS*» (Гент). Він є одним із представників революційної «Фламандської хвилі», яка запропонувала нові інтерпретації творів класичної драматургії, переписаних мовою повсякденною, і перебувала в опозиції до субсидованих державою муніципальних театрів. Популярність поза межами фламандськомовної території Л. Персевалю принесла вистава за п'єсами В. Шекспіра «Битви!».

Працюючи на той час в Антверпені, Л. Персеваль здійснив постановку з німецькими акторами спільно з Гамбурзьким «*Deutsches Schauspielhaus*» та Фестивалем у Зальцбурзі — 20-годинну версію історичних хронік В. Шекспіра. Виставу було запрошено на Берлінські театральні зустрічі (*Berliner Theatertreffen*) у 2000 р., і саме там Л. Персеваль здобув славу одного з найбільш талановитих режисерів Європейського театру.

² Пер. з гол: Компанія «Блакитний понеділок».

У «Битвах!» Війна Троянд перетворилася в масштабне полотнище злетів і падінь влади: кривавої, славної, безжальної. Вдаючись до полістиїстики, монтуючи картини військових змагань, Л. Персеваль передав страхи, жахи і пристрасті, очищені від моралізаторського коментаря. Речі були представлені такими, якими вони є — без прикрас чи перебільшень, досить реалістично, і водночас режисерові вдалося уникнути іронічного чи занадто цинічного тону з приводу втрати суспільством віри в утопічне благодатне майбутнє.

Л. Персеваль і надалі неодноразово звертався до творів В. Шекспіра. У 2002 р. він здійснив постановку вистави «Л. Король страждань» («L. King of Pain»), в якому король Лір недужий на хворобу Альцгеймера і перебуває у притулку для людей похилого віку. Король зображувався старим диваком, який постійно фонтанував якимись дурницями, уявляючи, що він і є тим самим Ліром. «Отелло» (2003) у «*Muenchner Kammerspiele*» характерний тим, що в цій виставі особливо проявилася специфічна редукціоністська театральна манера режисера. Від п'єси лишилося лише екзистенційно-емоційне ядро: «неможлива» пара закоханих — старий чоловік та молода дівчина, яким темної ночі сниться сон про любов, неприпустиму у суспільстві кар'єристів та циніків. У центрі сцени було розміщено перевернуті догори ногами роялі (білий та чорний) і джазовий піаніст та співак коментували сюжет екстатичним співом.

Та все ж Л. Персеваль намагається не повторюватися, підшуковуючи до кожного тексту спеціальний «ключ», добираючи відповідну театральну форму і мову. І справді, відстань поміж візуальними оргіями «Битв!» та втаємниченою інтимністю мюнхенської версії «Осіннього сна» Й. Фоссе вели-

чезна. Однак спільні риси у його роботах все ж простежуються. Л. Персеваль захоплюється крайнощами: тиша і верещання. Тілесність та фізична експресія превалюють. Він тяжіє до створення первісних ситуацій, первозданної природи. Зазвичай сам текст, мова відступають на задній план у його постановках — через що його зрідка критикують. Часто текст зводиться до простих вигуків, монотонних примовлянь, банального повсякденного жаргону.

«Троїл і Кресида» німецького театру «*Muenchner Kammerspiele*» — ще одна персевалівська постановка за В. Шекспіром. Це одна з найменш популярних трагедій В. Шекспіра (часто її навіть не класифікують як трагедію) і за постановку рідко-коли беруться режисери. Однак наприкінці 2000-х свої режисерські версії «Троїла і Кресиди» запропонували британець Д. Доннелан (спершу в рамках австрійського фестивалю *Wiener Ferstwochen*, а згодом як постановку вже власного театру), Р. Тумінас у Театрі ім. Є. Вахтангова та Л. Персеваль у Мюнхенському театрі «*Muenchner Kammerspiele*».

Дія п'єси розпочинається на сьомому році грецької облоги Трої. В оточеному місті люди намагаються і далі жити і кохати. Троїл, син царя Пріама та брат Паріса (з вини якого й розпочалася війна), захоплюється чарівною Кресидою, донькою троянського жерця Калхаса, який перейшов на бік греків. Однак закохані проводять разом лише одну ніч, оскільки Кресиду відправляють до грецького табору під час обміну полоненими. Тим часом Одисею та Нестору вдається намовити Ахілла до дії і вся п'єса завершується знаменитою дуеллю героїв та загибеллю Гектора.

Люк Персеваль значно скоротив і модернізував текст В. Шекспіра. З історії про уславлених героїв

Трої, «Троїл і Кресида» у Л. Персеваля перетворились на гірку та цинічну оповідку про знуджене від війни людство. Театр позбавлений героїки, і навіть любов тільки спустошує людину. У персевалівській версії Троянської війни представників ворогуючих таборів — греків та троянців — виконують одні й ті самі актори, вбрані у сучасний одяг. Троянця Гектора і грека Агамемнона грає Ганс Кремер, Приама та Нестора — актриса Б. Нюссе (вона ж одна з виконавиць марталерівського «Різенбутцбаху»). Так само і ролі Паріса та Менелая виконуються одним, мавпоподібним актором Б. Гравертом (іронічний коментар режисера щодо приказки про «зле кохання»). Цей принцип ламається режисером лише щодо образів Троїла (О. Маліссона) та Діомеда (С. Меркі) — і хоча обидва спокушують Кресиду, вони виступають абсолютними протилежностями: добрий і слухняний Троїл протиставляється жорсткому та цинічному мачо Діомедові. Відповідно, у виставі Юлія Єнтш грає те, що не закладено в шекспірівському тексті, — Кресиду як жалюгідну, нещасну зражену коханку. Л. Персеваль вводить ще одну любовну пару — тендітного юнака в окулярах Патрокла та красеня Ахілла, незахищених і приречених.

Звитязство у «Троїлі і Кресиді» підмінюється зачитуванням газетних статей, а сили витрачаються лише на мовні суперечки, протирання окулярів, пошурі сидіння на одному місці. У занедбаному, застеленому туманом просторі сцени, вщерть заставленому різноманітними тазиками, відерцями, в які згори крапає вода, стає зрозумілим, що війна — сфера винятково політичних блазнів. Знівельовано і саму війну, і людей, що беруть у ній участь чи стають випадковими жертвами. Для Л. Персеваля особливо

важливо провести паралелі із сучасним політичним світом. Як виявляється, промови, що їх натхненно виголошують учасники, нагадують промови, розміщені на сайті Білого дому. У свою чергу режисер підкреслює ницість і огидність на фізичному рівні як греків, так і троянців, наче в антикапіталістичному запалі примушуючи поглянути на видатних політиків з іншого боку — не на загримованих на телеекрані, не підготовлених до зустрічі з електоратом, а в тому, зазвичай приховуваному від стороннього ока приватному житті.

Медіатрагедії

Ім'я нідерландського режисера І. ван Хове прозвучало на пострадянському театральному просторі лише після того, як у 2008 р. його виставу «Римські трагедії» за В. Шекспіром було представлено на Авіньйонському фестивалі і в результаті вона виявилася однією з головних подій офіційної програми, яку формував скандально відомий режисер Р. Кастелуччі та актриса В. Древіль (виконавиця ролі Медеї у виставі «Медея-матеріал» А. Васильєва). До того часу його ім'я асоціювалося хіба що з найбільш значним міжнародним театральним фестивалем Нідерландів «*Holland Festival*», художнім директором якого І. ван Хове працював у 1998—2004 роках.

І. ван Хове, який народився в Бельгії в 1958 р., почав свою кар'єру театрального режисера ще в 1981 р., здійснюючи постановки за своїми власними п'єсами («Чутки», «Паростки»). Пізніше успішно працював художнім керівником експериментальних бельгійських театрів *АКТ*, *Akt-Vertikal* і *De Tijd*. І лише в 1990-му разом з сценографом Я. Версвейвельдом перебрався з

Бельгії до Нідерландів, очоливши театр *Zuidelijk Toneel*. Перш ніж І. ван Хове в 2001 р. став художнім керівником театру *Toneelgroep Amsterdam*, він деякий час очолював *Schauspielhaus* в Гамбурзі, *Staatstheater* в Штутгарті та *New York Theatre Work-shop* у Нью-Йорку.

Як і більшість сучасних режисерів, І. ван Хове поєднує в собі іпостасі театрального та оперного режисера, художнього керівника та вчителя (з 1984 р. він співпрацює з Антверпенською консерваторією). На його рахунку також постановка телеспектаклю «Домашній фронт» для каналу NPS і фільм «Амстердам» (2009). У його мистецькій скарбничці постановки за творами Еврипіда («Вакханки»), В. Шекспіра («Приборкання норовливої», «Отелло», «Ромео і Джульєтта», «Макбет»), Мольєра («Мізантроп»), Г. Ібсена («Гедда Габлер»), А. Чехова («Три сестри»), Ф. Ведекінда («Лулу»), Т. Вільямса («Трамвай Бажання»), Ю. О'Ніла («Палаці багатіїв», «Любов під в'язами», «Траур — доля Електри»), С. Зонтаг («Аліса в ліжку»), А. Ейкборна («Перемоги Нормана»), Т. Кушнера («Ангели в Америці»), оперні твори — трилогія Р. Вагнера «Кільце Нібелунгів» та «Лулу» А. Берга, за кіносценаріями було здійснено такі вистави: «Обличчя» і «Прем'єра» Дж. Кассаветіса, «Теорема» П. Пазоліні, «Рокко та його брати» Л. Вісконті, «Сцени з подружнього життя» і «Шепоти і крики» І. Бергмана.

І. ван Хове і як театральний режисер, і як арт-менеджера завжди приваблювали покордоння. Території, де розмиваються межі жанрів і стилів, в єдине ціле з'єднуються драматичний театр, танець, музика, пантоміма і цирк (тому гостями *Holland Festival* часто були К. Марталер, А. Платель, С. Вальц та ін.). Де стираються межі між кіно, телебаченням і театром (інсценізація кінофільмів, використання медіатехнологій

у самих постановках). Де стираються межі між сценою і глядацьким залом (зокрема, у його постановці за «Обличчями» Дж. Кассаветіса глядачі лежали на ліжках, а актори з'ясовували свої непрості стосунки на інших, що стояли поруч із глядацькими).

І хоча І. ван Хове давно вже здобув славу театрального експериментатора, художника, який стирає межі поміж минулим і сучасністю, по-новому організовує театральний простір, у його адресу часто летять звинувачення в надмірному формалізмі, поверховості експериментів, використанні та нагромадженні давно відомих прийомів. Наприклад, одним із найбільш дієвих аргументів виступає «родзинка» його постановки «Любові під в'язами» Ю. О'Ніла — живі корови, що блукали сценою і всюди лишали духмяні коржики. Останнім часом І. ван Хове прагне привчити нідерландського глядача, що звик цінувати власний час і дивитися переважно двогодинні вистави, до сценічних дійств, що тривають по 5 і більше годин. Такими є його «Римські трагедії» за В. Шекспіром та «Літня трилогія» за К. Гольдоні.

«Римські трагедії» І. ван Хове, що отримали потужний розголос, вкотре підкреслюють, наскільки міцно вмонтовано в наш світ (свідомість, світосприйняття) кіно- і телекультура, і що медіатехнології — давно вже невід'ємна частина не тільки всього світу, а й більшості сучасних вистав.

Сценічний простір «Римських трагедій» нагадує радше величезну телестудію, де постійно перебувають політики. Над сценою — ряд екранів, на які транслюються загальні й крупні плани. За акторами, фільмуючи їх, невідривно слідує оператори. На самій сцені — півтора десятка телемоніторів, екранів, на яких показують поточні теленовини, мультики, а

також основну сценічну дію. Три шекспірівські трагедії на античні сюжети: «Коріолан», «Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра», написані в різний час і присвячені подіям, що відбуваються у різні історичні періоди, — в І. ван Хове перетворюються у цілісне і безперервне, майже шестигодинне дійство, що нагадує колаж теленовин, політичних шоу і докудрам з життя сучасних політиків.

Вигаданий світ В. Шекспіра і сучасність І. ван Хове монтує практично без склейок. Боротьба античних героїв за владу перетворюється на серію теледебатів, де у своїй правоті доглянуті красені в сучасних ділових костюмах із запалом переконують гіпотетичний народ біля мікрофона, іноді зриваючись на крик і встряючи в бійки, як і в парламентах у наш час. На моніторах сучасні новини про валютні курси та прогноз погоди змінюються оголошеннями про чергову війну, розпочату Цезарем. І сама війна позначається лишень миготінням стробоскопа та звичними телевізійним зображенням військових у камуфляжі.

Вистава йде без антрактів, з частими 5-хвилинними перервами для незначної зміни декорацій. І якщо початок більш-менш звичайний — глядачі займають місця на глядацькій трибуні, а на сцені, заставленій, окрім телемоніторів, ще й величезними диванами та дїжками зі штучними рослинами, — чітко й просто (без поетичного тексту або театральної афектації) розпочинають свою гру актори. Однак хвилин через сорок все кардинально змінюється. І. ван Хове нівелює останню межу — між сценою і глядацьким залом. Глядачів запрошують зайняти місця на диванах, для них по краях сцени працюють кафе, де можна придбати канапку, тістечко чи каву, розкладено журнали, у вільному доступі кілька комп'ютерів з виходом в інтернет.

Можна не лише вільно пересуватися сценою у безпосередній близькості від акторів, відволікаючись на їжу, напої, або занурюючись у читання електронної пошти. За тим, що відбувається на сцені, влаштувавшись на дивані боком або спиною до виконавців, можна стежити по одному з телевізорів.

Так глядачі перетворюються на тло вистави, ще один елемент сценічного оформлення, ще більше наближаючи світ шекспірівських трагедій до сучасності. Самі актори не залишають сцени ні на хвилину, миттєво і точно включаючись у гру, коли надходить їхня черга, видаючи гори тексту й емоцій, а в інший час влаштовують собі підвечірок поруч із глядачами, відпочивають на диванах, розчиняються поміж публікою. Остання починає жити на сцені своїм окремим життям, ніби й намагаючись стежити за дією, однак за наявності стількох відволікаючих моментів зробити це дійсно складно.

У цьому є певний сенс. Точно так глядачі існують і поза театром, лише з чуток і з теленовин знаючи, що там коїться на війнах, які чергові вчинки політиків, чим ті живуть, і хто кого змінює на посадах. Тільки найдопитливіші глядачі-критики, що лишаються сидіти на «Римських трагедіях» в залі, мають можливість, не розчиняючись у натовпі, побачити загальну картину і відчути особливості сучасної (європейської?) світобудови — війна відеорядом на екрані, наполегливим миготінням стробоскопа, з'ясування стосунків — як у сучасній мелодрамі, смерть — потрапляння у коридор зі скляними стінами, з якого лише один вихід — нарешті за сцену. Наче весь навколишній світ перетворився на картинку на екрані, а війна — на тривалі дебати біля мікрофонів. І все це — під чуйним керівництвом і коментарем конференсьє — він спрямовує потоки гляда-

чів, оголошує невеликі перерви для зміни декорацій та ключові події у виставі. Лише під час останньої частини вистави — трагічної розв'язки любовно-політичних колізій Антонія і Клеопатри — глядачів просять повернутися назад до зали. Сцена несподівано порожніє, і потроху її покидають і всі актори. І тільки в цей момент з'являється для більшості привід згадати про те, що вони все-таки в театрі, а на сцені — Шекспір. У даному разі головним видається саме та якість, яку набуває глядач, потрапляючи на сцену, мимоволі перетворюючись на сценічний персонаж — народ, яким тепер за допомогою медіа керують правителі — сучасні політики чи римські цезарі.

Література

1. Кристина Майснер. Ідея діалогу: [Електронний ресурс]. — Доступний з: <<http://www.dialogfestival.pl/index.php?d=f>>.

Анотація

Подасться огляд трьох вистав визначних сучасних європейських режисерів: Кристофа Марталера («Різенбутцбах. Постійна колонія» К. Марталера та А. Фіброк), Люка Персеваля («Троїл і Кресида» В. Шекспіра) та Іво ван Хове («Римські трагедії» за «Коріоланом», «Юлієм Цезарем» та «Антонієм і Клеопатрою» В. Шекспіра), представлених на Міжнародному театральному фестивалі «Діалог-Вроцлав»'09.

Аннотация

Автор предлагает обзор трех спектаклей выдающихся современных европейских режиссеров: Кристофа Марталера («Ризенбутцбах. Постоянная колония» К. Марталера и А. Фиброк), Люка Персеваля («Троил и Крессида» В. Шекспира) и Иво ван Хове («Римские трагедии» по пьесам «Кориолан», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира), представленных на Международном театральном фестивале «Диалог-Вроцлав»'09.

Summary

The review of three performances, staged by the prominent contemporary European directors: Christoph Marthaler («Riesenbutzbach. A permanent colony» by C. Marthaler and A. Viebrock), Luk Perceval («Troilus and Cressida» by W. Shakespeare), and Ivo van Hove («Roman Tragedies» after the plays «Coriolanus», «Julius Caesar», «Antony and Cleopatra» by W. Shakespeare), in the context of the International Theatre Festival «Dialog-Wroclaw»'09.