

Ірина Чужина

театрознавець (Київ)

ГОГОЛЬFEST: ПРОЕКТ У РИШТУВАННЯХ

У вересні 2009 року вже третій міжнародний фестиваль актуального мистецтва «ГОГОЛЬFEST» розпочався з відкритого листа його директора та ідейного натхненника Влада Троїцького до українського політикуму. «Я пропоную усім, хто сьогодні на політичній арені, — писав Троїцький, — незалежно від їх поглядів, лозунгів та інтересів, відволіктися від антиукраїнської міжособної боротьби, поділу сфер впливу, піару та передвиборчої пропаганди, і на принципово аполітичній території разом зробити щось хороше для України — підтримати «ГОГОЛЬFEST» як реальний проект, що здатен реабілітувати міжнародний імідж України, стати непересічною культурною подією для України, Європи та Світу, і повернути українцям віру в те, що європейський вибір України і наші національні амбіції — не порожній черговий політичний лозунг, але реальність, яка дає Україні право на надію та гідне майбутнє».

Нагадаю, що єдиний в Україні фестиваль сучасного мистецтва, по суті, лишається приватною ініціативою Влада Троїцького, який об'єднав навколо себе не

тільки енергійну команду очолюваного ним Центру сучасного мистецтва «ДАХ», але й значну кількість оптимістично налаштованих художників, музикантів, режисерів, кураторів, волонтерів і, на жаль, поодиноких спонсорів. Мізерна державна фінансова підтримка, що ледь перекриває одну десяту бюджету фестивалю, відсутність будь-яких гарантій у забезпеченні фестивалю принаймні приміщенням, глибока апатія столичних «культурних» чиновників, які, щоправда, і в національні та академічні установи свого відомства рідко навідуються (що вже дивуватися, коли йдеться про малозрозуміле та претензійне «contemporary art»?) — всі ці, сказати б, «класичні» для українського мистецтва проблеми, зрозуміло, ставлять під питання подальше існування цього унікального форуму.

На щастя, молода столична публіка, що з ранку до глибокої ночі не покидала стін «Мистецького арсеналу», своєю присутністю і підвищеною цікавістю засвідчувала нагальну необхідність створення в Україні «нового культурного простору», як формулюють одну із місій фестивалю його креатори. І в більшості випадків залишалося тільки шкодувати, що переважно фестивальні акції відбувалися одноразово: кількість потенційних глядачів значно перевищувала місткість камерних майданчиків, на яких влаштовувались концерти, літературні зустрічі, кінопокази та театральні вистави. Частково компенсувала цей дисбаланс попиту і пропозиції традиційно мультидисциплінарна програма «ГОГОЛЬFESTу», що надавала відвідувачам широкий вибір.

Якщо говорити про театральну складову програми фестивалю, то чудовим нововведенням став український «show case», тобто вистави, спеціально відібрані для показу зарубіжним критикам та директорам між-

народних театральних форумів. Як на мене, центральною подією цієї програми став показ у Києві легендарної вистави Берегівського національного угорського театру імені Д'юлі Йєша «Вбивство у соборі» Т. Еліота в режисурі Аттілі Віднянського. Свого часу ця вистава стала відкриттям багатьох міжнародних фестивалів, а показана в Києві влучно потрапила у резонанс із перипетіями новітньої української історії.

Основна ж частина театральної програми, судячи з усього, складалась Владом Троїцьким за принципом панорамного огляду основних актуальних напрямів сучасного європейського театру. І саме ця, в чомусь просвітницька, мета — прорубати най і невелике, але все ж таки вікно в Європу — видається сьогодні, коли український театр і його глядач вимушені існувати в абсолютно герметичному культурному просторі, особливо значущою. З огляду на це, залишається тільки дивуватися, чому фестиваль проігнорувала переважна більшість столичних режисерів, акторів, театрознавців, чия підкреслена байдужість до сучасного мистецтва демонструє не самодостатність (як то, мабуть, декому видається), а навпаки — глибоку провінційність, самовпевненість, за якою, на жаль, не стоїть жодних більш-менш чітко сформульованих мистецьких програм, етичних та естетичних ідеалів. Але, хочеться вірити, з часом патологічна недовіра українських митців до «інших» практик, мов, світоглядів минеться. І майже символічним виглядає те, що сучасне мистецтво в усіх своїх проявах на «ГОГОЛЬFESTi» вписувалося у простір, що перебуває на стадії капітальної реконструкції та ремонту. Голі цегляні стіни, бетонована підлога, невитравний запах вапна і сирості, нестерпний холод, загальна картина грандіозного, але повільного будівництва — всі ці «принади» «Мис-

тецького арсеналу» дозволили в якийсь момент дуже точно відчувати атмосферу культурного простору нашої країни, що також уже тривалий час перебуває у стадії «євроремонту». Точніше — вельми затягнутої підготовки до нього.

За сімома показаними на «ГОГОЛЬFESTi» зарубіжними виставами — «Нінґйо» (Швейцарія), «СатрухИ» і «Сінестетика» (обидві — Росія), «Столик» (Польща), «Keskusteluja/Діалоги» (Фінляндія), «Метр кубічний» (Іспанія) і «Минуле попереду» (Германія) — можна було скласти приблизне уявлення про мову і стилістику інтерактивного театру і театру фізичного, театру анімації і пермормансу, власне, того театру, що отримав епітет-термін «постдраматичний». Зауважимо, що строгих меж між згаданими напрямками не існує. Головним принципом постдраматичного спектаклю стає відкритість до взаємопроникнення різних технік, методів, прийомів, їх активний діалог у межах однієї вистави.

Скажімо, музично-пластичне шоу «Нінґйо» (у перекладі з японського — «Русалка») можна зарахувати до напряму фізичного театру, де основна увага зосереджена на житті тіла актора у просторі та ритмі дії. Історія в даному разі розповідається за допомогою танцю, чи точніше — складної багаторівневої пластичної композиції, що поєднується із живою музикою, світовими інсталяціями та відеоартом. До того ж, коли ми говоримо про танець, треба мати на увазі, що йдеться про «contemporary dance», де звично послуговуються найрізноманітнішим арсеналом прийомів, починаючи від ритуальних танків, закінчуючи пантомімою та акробатичними трюками. З окремих елементів цих технік, стилів, жанрів створюється нова танцювальна естетика. Окрім вигадливої та вишуканої пластичної партитури «Нінґйо», підкорив відпрацьованою

до досконалості виконавською технікою актриси Енн Делагає та пристрасним, просто-таки еллінським, поклонінням красі в усіх її численних метаморфозах хореографа Ніколь Сейлер.

Дія народжуються з передвічної та загадкової пільми і тиші. У блідому промені світла важко розгледіти вигини якоїсь істоти, що зачалася посеред неглибокого басейну з водою. Аж ось вдалині народжується звук, а разом із ним вривається світло — нечіткі контури перетворюються в Русалку, яка попри очікування, постає морським чудовиськом, монстром із давніх переказів, мешканкою світу тіней і нічних жахів (на акторці чорне трико та чорна маска). Істота починає рухатись, і її пластика небезпечного хижого звіра заворожує грацією. Намагаючись вловити ритми її руху, зрозуміти логіку її реакцій, оцінити її унікальність, потрапляєш у цупкі «тенета» русалчиної позаземної чарівливості. Потворне чи, правильніше, таке, що не відповідає звичній категорії прекрасного, на наших очах створює свої канони краси. Вражає, як невимушено Делагає-Русалка веде свої пустотливі ігри з водною стихією, ніби іронізуючи над нашим інстинктивним страхом перед морською безоднею.

Епізод другий. Русалка дедалі частіше вибирається на «суходіл», дедалі впертіше намагається відчутти у хребті рівновагу для ходіння на двох ногах. Актриса опиняється на невеличкій тумбі і на кілька секунд завмирає у позі славнозвісного пам'ятника Русалці у копенгагенському порту. Світлова інсталяція — Русалка грає з власною тінню. Краса графічної вишуканості і простоти. Лаконічні, але графічно виразні рухи. Початок переродження...

Епізод третій. Актриса, ніби зміїну шкіру, стягує з себе чорне трико, оголюючи тендітне прекрасне

дівоче тіло. Тіло ніжне, пружне та витончене. Пластична нової Русалки видає її беззахисність і зворушливу незграбність. Русалка намарно намагається повторити свої попередні рухи, відшукати точку рівноваги у воді, в буквальному сенсі злитися, співпасти зі своїми колишніми «віддзеркаленнями», що проєктуються в басейн... Краса цього, вже людського, тіла інша. Вона в середині.

Епізод четвертий. Актриса підводиться. Повільно йде до ширми. Витирається рушником. Надягає на себе білу майку. Сідає на красчок тумби і п'є молоко... Потім повільно виливає молоко у воду і йде цією білою стежкою. Знову лягає у воду. Відеопроєкції, як слайд-шоу: ось Русалка у кількох сантиметрах від розчахнутої пащі водного дракона, ось вона ж з «домальованим» риб'ячим хвостом і довгим волоссям... Світло гасне, музика зникає. І раптом у яскравому промені світла Русалка, що розмахує руками, наче крилами. Повільний і урочистий політ у вічність — останній із виявів універсальної краси.

Секрет музичного спектаклю «Столик», власне, прихований у його назві. Польський джаз-рок-ансамбль «Карбідом» (знайомий українцям своїми спільними проєктами з письменником Юрієм Андруховичем) на цей раз грає музику на... столику. Не варто дивуватися, адже цей столик за якістю звуку і можливостями міг би позмагатися з повноцінним інструментальним ансамблем — фантазія музикантів перетворила цей предмет інтер'єру в хитромудрий «синтезатор», обладнаний стільницею-ксилофоном, закріпленими по периметру чотирма гітарними грифами, вбудованими підсилювачами та трубками-резонаторами.

Все починається з хлопчачої вуличної гри «в ножі». У стіл синхронно встромлюються спочатку чоти-

ри гострі леза, потім три, два... Так просто і невимушено створюється атмосфера дружніх посиденьок, неформального спілкування, жартівливо-відвертої «розмови». Кожний з музикантів починає вистукувати рукою ритм. До перкусії додається звук струн з гітарних грифів. Поступово імпровізація перетворюється на композицію, у якій легко розчути фривольні гарячі ритми ритуальних танців.

Таких композицій-номерів кілька — енергійний джаз, екстравагантний рок, психодилічна музика для релаксу. В кожному новому епізоді додаються нові техніки видобування звуку, нові прийоми, предмети, прилаштування. Смичком можна повозити по металевих гітарних струнах, народжуючи малоприємний, але цікавий звук. Тим же лезом, тільки навзнаки, можна пошкребти по надчутливій поверхні столу — виходить щось на кшталт діджеєвських скретчів. Загалом, усі засоби згодяться, аби не сумно було ані вуху, ані оку. А ще з музичними композиціями іронічно міксуються різні звукоімітації. Скажімо, на уявній друкарській машинці друкується такий же уявний текст, що його потім «читатимуть» приятелі.

До речі, музики протягом вистави доводять, що вправі називатися акторами. Най і не професійними, але напрочуд харизматичними. Такі несхожі між собою Павло Цепуловський, Ігор Гавліковський, Маот (Марек Отвіновський) та Михаль Литвинець могли б слугувати яскравою ілюстрацією чотирьох типів темпераменту. А головне, саме їх несхожість, їх безпосередній контакт під час виконання, їх діалог без слів, лукаві підморгування одне одному, таємничі посмішки викликали у глядачів не менш бурхливі емоції, ніж їх музика.

Якщо у випадку зі «Столиком» один із класичних прийомів ексцентріади — використання звичного

предмета не за призначенням — свідомо замаскований, то у фінській виставі «Keskusteluja/Діалоги» прямий зв'язок із цирком, навпаки, акцентується. В руках спритних акторів-аніматорів «оживають» предмети. Наприклад, жонгливання речами перетворює банальне читання книги чи телефонну розмову з коханою у короткі замальовки, пронизливі та точні в деталях. Книга мандрує у просторі, починає жити своїм життям, у неї з'являється іграшкова голова. Телефонну трубку, неначе зроблену з розпеченого заліза, неможливо втримати у руках, телефонний дріт змією обвиває тіло.

Актори Вілле Вало та Кулле Хаккарайнен пропонують нам уявити, ніби вони живуть у світі, де проникнення в іншу реальність — буденна справа. В якийсь момент один із акторів стає новим персонажем чорно-білого фільму «Аеліта», кадри з якого проєктують на картонні ширми різних розмірів. Синхронізуючи свої рухи з кіноплівкою, ніби монтуючи об'ємне та пласке зображення, актор примудряється обмінятися з кіногероїнею запискою, витримує ревнивий погляд її чоловіка, втішає кохану. А ось актор «п'є» молоко, тримаючи у руці картонку, на яку проєктується зображення пляшки. Такі нехитрі «фокуси» напрочуд влучно коментують наші довірливі стосунки з химерним віртуальним світом кінематографу чи відеоігр, які силою своєї уяви ми перетворюємо на замітники реальності.

А скажімо, перформанс режисера Федора Павлова-Андрєєвича «СтарухИ» (за повістю Данііла Хармса «Стара») виконаний у більш скутій, строгій манері «бідного театру». На сцені на чотириметровому п'єдесталі, загорнена у довжелезну білу тканину, з вибіленим, як у скульптури, обличчям стоїть якутська акторка Сте-

панида Борисова (художник Катерина Бочавар). Вона єдиний персонаж дійства, яке за багатозначністю та химерністю наближається до прози Хармса.

Виголошуючи текст Борисова, не грає його, не ілюструє, не проживає, вона нібито існує паралельно до своєї оповіді, демонструючи галерею виразних масок та жестів. Інтонації акторки представлено у надзвичайно широкому і нюансованому діапазоні, починаючи від низького глухого грудного гудіння, закінчуючи камланням — специфічним криком-співом якутських шаманів. Подеколи з-за спин глядачів режисер луною повторює репліки Борисової, чи монотонно зачитує початки фраз — буквально втілення епіграфа до повісті «і між ними відбувається така розмова...». Хоча, повторюсь, головним наратором є Борисова, що веде оповідь, як і в тексті, від імені автора, а по суті є Старою, що нібито дивиться на себе збоку і переказує побачене іншими очима...

Загалом, чи з умисного розрахунку, чи випадково, але режисерський прийом навів думки про саркастичний апарат в сторону домашнього театру Костянтина Трєплева. Заумний текст, містичний антураж, вільний політ фантазії. Ось тільки замість екзальтованої дівчини Ніни Заречної раптом з'явилася актриса поважного віку, якій, дійсно, до снаги органічно існувати у надскладному матеріалі заумної прози, блукати лабіринтами таємних змістів, множити до безкінечності алюзії та асоціації. До того ж, гідні подиву сміливість та позитивний авантюризм Борисової, яка, перебуваючи у статусі зірки кіно, дружини міністра культури Республіки Якутії, бере участь у таких неординарних експериментах. Думаю, не багато знайшлося б українських акторів старшого віку, що ризикнули б віч-на-віч зустрітися з Хармсом...

Словом, колекція фестивалівних вражень, без перебільшення, об'ємна, цим і цінна. А ті палкі прихильники реалістично-побутового театру, хто демонстративно ігнорує подібні акції та огульно звинувачує сучасний театр у надто пильній увазі до форми за відсутності глибоких змістів, думаю, приречені залишитися у меншості. Адже культивування зовнішніх засобів виразності, планомірне залучення прийомів та технік із суміжних видів мистецтв, відмова від лінійної оповіді, що практикуються західним театром — це всього лишень апробація інших шляхів у дослідженні світу. Спроба адекватної фіксації безкінечно змінної реальності. Прискіпливе вивчення вивихів свідомості сучасної людини. Власне, набір цих пріоритетних завдань незмінний уже дві з половиною тисячі років — трансформується лише форма подачі. І час від часу змінюємося ми.

Анотація

У статті оглядаються основні вистави з програми українського фестивалю сучасного мистецтва «Гогольfest». Репрезентовано основні напрями сучасного європейського театру, серед яких перформанс, сучасний танець, цирк та інші форми, які засвоюються експериментальним театром. Основна мета статті — продемонструвати, як у рамках однієї конкретної вистави взаємодіють різні театральні напрямки та форми.

Аннотация

В статье дан обзор основных спектаклей из программы украинского фестиваля современного искусства «Гогольfest». Представлены основные направления современного европейского театра, среди которых перформанс, современный танец, цирк и другие формы, которые осваиваются экспериментальным театром. Основная цель статьи — показать, как в рамках одного конкретного спектакля взаимодействуют разные театральные направления и формы.

Summary

The article overviews main performances presented during the Ukrainian festival of contemporary art Gogolfest. The author describes the main trends of modern European theatre including performance art, contemporary dance, circus and other forms of action developed by experimental theatre. The main goal of this article is to show how the different theatre forms interact in the context of one concrete performance.