

Наталя  
Єрмакова



# Українська режисура на зламі часів

2

Український театр, як і весь обшир національної художньої культури, сьогодні існує під впливом двох головних ідей, що окреслюють його стан останні два десятиліття ХХ ст.: інтеграції та національної культурної самоідентифікації. Власне, те або інше ставлення до цих ідей визначає місце кожного митця в загальному театральному ландшафті країни. Великою мірою це стосується саме режисерів. Погляд на їхню практику останніх двох десятиліть спонукає виділити три основні групи.

До першої групи належить покоління шістдесятилітніх метрів, які десятиліттями визначали спрямування значних українських театрів: Сергій Данченко — Київського театру ім. Франка, Михайло Резнікович — театру ім. Лесі Українки, Едуард Митницький — Київського театру драми і комедії, Федір Стригун — Львівського театру ім. Заньковецької. Все своє свідоме життя вони перебували під тиском ідеологічних і естетичних догм та канонів, заборон на свободу художнього самовиразу. Сьогодні вони можуть виглядати трохи «схибленими» на соціальному месіанстві, переважному розумінні місії театру як соціально-політичної. Але саме їм молодь має завдячувати, що ідеологічна задуха, обмеженість контактів із зовнішнім світом, несприятлива загальнокультурна ситуація не змогли зупинити рух театрального мистецтва до загальнолюдських цінностей, що завдяки саме їхнім зусиллям збереглося ставлення до театру як до явища духовного та художнього. Звичайно, вони не подібні один до одного. Це особливо впадає в око, коли виокремлюєш їхні пріоритети. Соціальний темперамент й викривальний пафос режисури Едуарда Митницького, який віддає перевагу гротеску, засобам соціальної сатири, навіть звертаючись до класичних п'єс: О.Островського «На всякого мудреця доволі простоти», Льва Толстого «Живий труп», не має нічого спільного з епічною наснаженістю, що нею просякнуті кращі вистави Сергія Данченка останніх літ — «Король Лір» чи «Мерлін». Тут переважає інше: апеляція до гуманістичних концепцій, актуальних у сьогоднішню добу. Федір Стригун продовжує концентрувати увагу на творах, присвячених історичному минулому України, колись заборонених для постановки чи навіть згадування. Театр у

цьому випадку скоріш є просвітителем, чесним «оповідачем» і в тому бачить сенс власної діяльності. Загальний пафос, гострота соціального «висловлювання» значним чином корегували ставлення до ідей інтеграції та національної культурної самоідентифікації режисерів-шістдесятників. У «силовому полі»,

утвореному цими проблемами, Сергій Данченко більше за інших тяжіє до єднання із загальнолюдським, а Федір Стригун був і лишається насамперед і переважно носієм ідеї національної самоідентичності.

Наступна генерація режисерів стартувала у 80-ті роки. Вона була однією з найчисельніших й мобільних, започаткувала, мабуть, найрадикальніші зміни у практиці українського театру за останні 50 літ. По-перше, відновила студійний рух, створила мережу нових театрів, заснувала декілька фестивалів, здійснила декілька вдаливих спроб «прорватися» на європейську сцену (фестивалі, спільні проекти, зрідка гастролі). Фактично саме їхніми зусиллями було суттєвим чином змінено театральну ситуацію в Україні, що зробило театральний процес більш динамічним. Ця генерація створила нову публіку, а не лише новий театр. І головне — вона, попри те, що продовжувала орієнтуватися на «масову свідомість», вперше свідомо враховувала її значну диференційованість.

Друга половина 80-х — початок 90-х років — досить бурхливий період в історії національного театру, передусім у Києві, Севастополі, Львові та Харкові. Тут вели перед режисери другого «призову»: Володимир Петров, Віталій Малахов, Роман Мархолія, Ігор Афанасьєв, Олександр Левіт, Марк Нестантінер, Сергій Проскурня, Андрій Критенко, Володимир Кучинський, Станіслав Мойсєєв, Олег Ліпцин, Валерій Більченко. Багато хто з них очолив створені ними ж театри, через що полишив державні театральні заклади. Зокрема у Києві заснував театр естради (пізніше Театр на Подолі) енергійний Віталій Малахов, який першим проторував шлях до співробітниц-



тва із закордонними театрами (Велика Британія) з власної ініціативи, а не рішенням органів влади. Зусиллями Ірини Кліщевської було відтворено (з перервою в 60 літ) театр-кафе «Колесо», орієнтований на особливі форми контакту з публікою. Театр нової української літератури «Будьмо!» трохи пізніше створив Сергій Проскурня. Намагаючись відродити жанр комедії-буфф, започатковує театр «Гротеск» Олександр Левіт. Олег Ліпцин у «Театральному клубі» експериментує у сфері психотехніки, звертаючись до античності, Джойса (вперше) та раніше забороненого Хвильового (вперше). Валерій Більченко разом із частиною трупі Київського Молодіжного театру полишає цей заклад для того, щоби утворити експериментальний театр, студійна робота у якому мала б «переоснастити» актора ширшою шкалою засобів творення образу. У Львові починає свої спроби осучаснити образну мову театру, надати їй форм, привабливих для молодіжної аудиторії, Роман Мархолія. Засновує театр ім. Леся Курбаса Володимир Кучинський, який спирається на досвід свого вчителя Анатолія Васильєва та деякі принципи школи Гротовського. Ярослав Федоришин трохи пізніше створює театр «Воскресіння», визначаючи його як духовний. Саме він, до речі, наприкінці 80-х засновує один із найвідоміших українських фестивалів «Золотий Лев» (нині міжнародний). Він утворився після гучного успіху іншого українського театрального фестивалю «Херсонеські ігри», що своїм народженням завдячував тодішньому головному режисеру місцевого театру — Роману Мархолії, який очолив театр і спробував на його базі створити міжнародний фестиваль авангардного театру. Це зробило у ті роки провінційний Севастополь одним із найцікавіших театральних центрів України. Звідки починається театральний фестивальний «бум», який розповсюджується швидкими темпами.

Ці фестивалі були чимось більшим за звичайне театральне свято — свідомо утворюваною альтернативою. Вони уможливлювали існування в «іонізованій» атмосфері художніх зацікавлень і поширювали довкола себе енергію, яка сприймалася як свобода творчості.

Фестивалі середини 80-х років зацентрували увагу на принципово важливій проблемі сучасного мистецтва — проблемі контекстів. Попередні роки відокремленості від культурної Європи не дозволяли зрозуміти особливого значення цієї проблеми. Театральні форуми, утворюючи власні, часто несподівані контексти, «оголюють» ситуацію, з'ясовують характер вад самої національної культури, що загострює і проблему контекстів.

Прагнення до інтеграції в сучасну європейську театральну «цивілізацію» виділяло на загальному тлі саме це покоління режисерів. Вони у цьому сенсі були набагато радикальнішими за своїх попередників. Режисери другого призову часто гуртували довкола себе досить постійні групи акторів, художників, композиторів, іноді театральних критиків. У всьому цьому очевидні риси програмності. Особливо звертають на себе увагу і стабільні пари, утворювані режисером і художником. Наприклад: Сергій Проскур-

ня — Володимир Карашевський, Роман Мархолія — Ірина Нірод, Валерій Більченко — Олена Богатирьова. (Ця обставина важлива сама собою, водночас робить надто очевидним майже абсолютну відсутність у окреслюваному процесі постаті драматурга. Доводиться констатувати, що це покоління режисерів вважає за краще працювати над творами зарубіжних авторів, класиків, у чому не можна не побачити переважання інтеграційних процесів над процесами національної самоідентифікації).

У переддень розпаду СРСР, коли ідеологічний диктат був ще відчутним, «самодіяльні» спроби цієї генерації змінити культурний ландшафт України були сприйняті як виклик. Санкцій не довелося довго чекати. Фактично перестав існувати як своєрідна молодіжна аудиторія фестиваль «Херсонеські ігри», а Роман Мархолія залишив Україну. Позбавлений права на творчу роботу лишився Марк Нестантінер, який покинув Молодий театр, а потім Україну. Звідти ж пішов Григорій Гладій. Сценічний майданчик було відібрано у Валерія Більченка, а трохи пізніше — у Олега Ліпцина. «Вижили» з України Володимира Петрова та Ігоря Афанасьєва. Сьогодні у Німеччині працюють Олександр Левіт, Валерій Більченко, Марк Нестантінер, Андрій Критенко, в Росії — Володимир Петров, Олександр Ануров, Роман Мархолія, у США — Ігор Афанасьєв, у Канаді — Григорій Гладій. Олег Ліпцин творчо реалізується у США та Австрії. Нині театральна ситуація в Україні визначається діяльністю режисерів старшого покоління (Сергій Данченко, Едуард Митницький, Михайло Резнікович, Федір Стригун продовжують керувати своїми театрами). Середнє покоління, значно кількісно збідніле, проте зберігає певні позиції. Як і раніше, очолюють свої трупи Віталій Малахов та Ірина Кліщевська, Ярослав Федоришин. Володимир Кучинський, на жаль, полишив театр ім. Леся Курбаса і поки що співпрацює із Харківським театром ім. Шевченка. На щастя, залишається в Україні.

Цей приклад є досить симптоматичним, якщо врахувати, що ще один з «українських» учнів Анатолія Васильєва — Андрій Жолдак здійснив постановку «Трьох сестер» на сцені Київського театру ім. Франка. У «старий» державний театр — Чернігівський театр ім. Шевченка — перейшов із студійного молодіжного театру й Андрій Бакиров, який належить уже до наступного покоління режисерів — наймолодшого.

Це покоління поки що не надто чисельне, проте творчо надзвичайно активне, має чимало спільних програмних рис. До цієї групи належать три режисери, котрі навчалися у Едуарда Митницького, — Дмитро Богомазов, Дмитро Лазорко та Юрій Одинокій. Поруч, але трохи відокремлено стоїть Атілла Віднянський, який створив у маленькому Берегово оригінальний театр — Угорський національний театр ім. Д'юлі Ійєша. Старшим є Андрій Жолдак, хоча «програмно» багато в чому він із наймолодшим поколінням співпадає. Звертає на себе увагу, що тільки Атілла Віднянський утворив власний театр, найбільш радикально реалізуючи свою програму. На



відміну від режисерів середнього покоління, які створювали для своїх сміливих спроб «паралельний» театр, нова режисерська молодь часто (і навіть як правило) реалізує себе на «легітимній» території «нормального» театру. Однак, вона не обмежує своєї «свободи руху», а сміливо прищеплює традиційному театрові інтенсивно індивідуалізовану манеру.

Цьому поколінню дуже поталанило, що епоха зламу часів ще не встигла взяти театр в ідеологічні, концептуальні чи ще якісь шори, і він має можливість існувати в режимі вільного плавання.

Коли звертаєшся до спроб цієї групи режисерів, впадають в око принципово інші стосунки із соціумом. Власне, у них немає жодних комплексів щодо нього. Вони і не думають зводити рахунки з ним ані в політичному, ані в ідеологічному плані. Мотивація творчості стала принципово інакшою. І це не конформізм, а демонстрація нової мети — вступити в діалог із загальнолюдськими цінностями, автором, культурною традицією, себто знайти місце українського театру у загальнолюдській культурі. Симптоматичним є коло авторів, до яких звернено репертуарний пошук. Дмитро Богомазов здійснив постановку Шекспіра «Дванадцята ніч», Мюссе «Примхи Маріанни» Карпенка-Карого «Чарівниця», Софокла «Філоктет», Гете «Фауст», Томаса Манна «Ошукана», Піранделло (інсценізація оповідань). Атілла Віднянський створив безпрецедентний репертуар: «Сон літньої ночі» Шекспіра, «В очікуванні Годо» Беккета, «Декамерон» Бокаччо, «Смерть в соборі» Еліота, «Апостол» Петефі, водевілі Чехова. В інших театрах він здійснив постановки творів Макіавеллі, Орфа, Джона Форда. Дмитро Лазорко поставив «Лускунчика» Гофмана, «П'ятницю» Клауса, «Ідіота» Достоевського, «Войцека» Бюхнера, «Чайку» Чехова, «Олесю» Кропивницького. Юрій Одинокій створив вистави за «Макбетом» та «Отелло» Шекспіра, «Мандрагорою» Макіавеллі, «Дрібним бісом» Сологуба.

Ці молоді режисери творять у контексті екстремальних ситуацій зламу ідей, руйнацій художніх систем. Вони стикаються сьогодні з багатьма духовними та технологічними проблемами. Нарешті «ускладнюють» власні завдання, звертаючись до найвищих зразків класичної літератури, як правило, раніше в українській культурі не задіяних. Інколи намагаються пустити в театральний світ твори, котрі традиційно вважалися несценічними, ставлять маловідомих авторів, не зневажаючи хрестоматійні опуси. Вони найбільше зосереджуються на інтерпретаційних аспектах професії режисера. Без сумніву, це іманентна якість режисури як такої. Проте вона акцентована ними не лише старанно, але й виділяється як визначальна. Молоде покоління здійснює діалог з культурою насамперед (і саме) через трансформацію першоджерела, виступаючи з позицій його активної інтерпретації. У їхніх спробах очевидними є зміни співвідношень об'єктивного і суб'єктивного, чим вони й зацікавлюють сучасного глядача. В естетичному пошуку молодшого покоління простежуються різні тенденції, окреслю-

ються часто несподівані пріоритети. Найбільший інтерес становлять три тенденції, що мають серйозну мотивацію ще в історичному минулому національного театру і водночас вказують на можливі ґрунтовні перспективи. Перші дві тенденції прямо пов'язані з процесом інтеграції, є важливим її виявом.

Усім, хто більш-менш знайомий з історією радянського (в тому числі й українського) театру, добре відомо, що ціла низка проблем загальнолюдського значення, класичні твори, що їх відображали, належали до категорії «нерекомендованих». «Дотепно» здійснювана державна практика «антиселекції» культури залишила театру лише ті істини, міфологеми, образи, котрі не надто компрометували головні радянські ідеологічні настанови. Так, з відомих причин, Прометей вважався фігурою легітимною, а, приміром, Кармен, Дон Жуан, Гамлет — ні. Особливо не поталанило Біблії. Й не мало жодного значення, що герої Старого і Нового заповіту потрапили на сторінки книг Лесі Українки чи Тараса Шевченка. Навіть з цих рук на вітчизняний кін їх не допускали. В 90-ті роки картина суттєвим чином змінюється. У виставах Атілли Віднянського на сцені з'являються Адам і Люцифер, у Дмитра Богомазова — Фауст, у Дмитра Лазорка — Іаков, Лія та Рахіль, у Станіслава Мойсеева — Дон Жуан, а в Андрія Жолдака — Кармен. Тут ідеться не лише про класику, про розширення кола тем, образів, — а про зміну корпусу визначальних культурних феноменів, які втілюють принципово інший духовний зміст, а до того ж зміст, що об'єднує людство в одному культурному просторі, з якого нас так наполегливо намагалися виштовхнути. З позиції відтворення відсутніх важливих ланок культури слід розглядати часті спроби «поселити» на українському кону Чехова. Відбулися прем'єри «Вишневого саду» Володимира Кучинського та Валерія Більченка, «Чайки» Дмитра Лазорка, «Трьох сестер» Андрія Жолдака, «Вишневого саду» Михайла Яремчука у Київському театрі маріонеток.

Третя вагома тенденція проступає в намаганнях цього наймолодшого покоління режисерів України перенести сферу пошуку, експерименту із традиційного у подібних випадках камерного театру, малої сцени — на сцену велику. І навіть більше, є ознаки відродження інтересу до «великого стилю» як до сфери експерименту. До цієї категорії належать «Кармен» та «Три сестри» Андрія Жолдака, «Філоктет-концерт» Дмитра Богомазова, його ж таки «Ошукана» та «Смерть Тарелкіна», «Войцек» Дмитра Лазорка і майже всі вистави Атілли Віднянського.

Увага українського традиційного театру, який неадаремно визначають як музично-драматичний, до естетики «великого стилю» є абсолютно очевидною. Однак звернення до неї молодого покоління, що тяжіє до авангардних форм, видається несподіваним, і завдяки цьому особливо цікавим. У цьому, на мою думку, виявляється, нехай досить опосередковано, його зв'язок із ідеями національно-культурної самоідентифікації, ознаки якої можна знайти і в «українізмах» чеховських вистав Володимира



Кучинського та Дмитра Лазорка, й у досить шоку-ючій спробі Андрія Жолдака зробити трьох сес-тер депортованими галичанками. Менш ексцен-тричними, але не менш ефективними є спроби Дмитра Богомазова та Дмитра Лазорка побачити у виставах з життя українського села межі XIX – XX століть загальнолюдську драму й візуально, теат-рально «вписати» все це в європейську культурну традицію епохи символізму. Усі ці приклади є під-твердженням того, що «великий стиль» — серйоз-ний резерв саме української культури, зокрема те-атральної, яка була й лишається з ним спорідне-ною.

Проблема режисури в сучасному українському те-атрі є визначальною з надто багатьох причин, які не можна охопити в одній статті. Рівень режисури як специфічного мистецтва перш за все залежить від культури світосприйняття. Це примушує з особливою увагою спостерігати за її розвитком у період, коли нація шукає шляхів духовної єдності з європейським світом, належність до якого все відчутніше усвідомлюється. Лишається сподівати-ся, що всі ці процеси будуть лише посилюватися, зміцнюючись за рахунок все нових, живих і твор-чо активних сил, які приходять у вітчизняний те-атр сьогодні.



■ Сцена з вистави «Довічний чоловік» за Ф.Достоевським.  
Режисер О.Лісовець. Київський театр драми і комедії.  
Фото Ірини Сомової.

тою, і нам самим, майже «невиїзним» з нашого культурницького «хутора», зовсім не зайве подивитися на власні здобутки, так би мовити, не-замиленим оком — задля формування більш об'єктивного уявлення про загальний контекст та своє місце у ній. Бо, скажімо, якщо той же «Довічний чоловік» вдома сприймається неоднозначно, то, природно, піднесення у авторів та виконавців викликав мало не фурор, який вис-тава зазнала у Гомелі — саме з нею у ранці почесного гостя театр виступив на закритті «Слов'янських театральних зустрічей». (До речі, у кон-курсній програмі успіх святкували ще інші наші земляки: лівову частку призів вибороли вистави Чернігівського обласного театру ім. Т.Г.Шев-ченка «Історія про щастя та біду...» за Ф.Гарсія Лоркою та «Ідентифікація танго» за Е.Йонеско-С.Мрожеком).  
Отже, стежка на північний схід торується успішно. Тепер справа за входженням уже до контексту загальноєвропейського, і добре було б, якби вітчизняний театральний «продукт» мав для цього промоушн, уповні гідний його мистецької вартості.

## Потужна експансія

Київський театр драми і комедії, останніми роками чи не найпопу-лярніший у рідному місті, почав інтенсивно «завойовувати» суміжні те-риторії. Під завісу сезону він здійснив виїзний марафон, побувавши на фестивалі російських театрів країн СНД і Балтії у Санкт-Петербурзі, фестивалі російської класики у Тольятті, а також на «Слов'янських те-атральних зустрічах» у Гомелі та Брянську. Тамтешнім глядачам було запропоновано як добре відомі й визнані «гіти» «Майн Кампф» Д.Таборі (Е.Митницького) та «Дрібний біс» за Ф.Сологубом (Ю.Одиноким), так і зовсім свіжу виставу «Довічний чоловік» за Ф.Достоевським (інсценізація Р.Феденьова, постановник — О.Лісовець).

Така потужна експансія виявилася цілковито вдалою. І фахівці, і преса в унісон назвали творчу манеру киян відкриттям, яке значно розширює традиційні (ба, навіть стереотипні) уявлення про театр в Україні. Зреш-

## Театральні фантазії художниці Марії Левитської

Напередодні травневих свят у Київській галереї мистецтв «Лавра» відкрилася виставка робіт ук-раїнського театального сценографа Марії Левитської.

Художнє вирішення багатьох опер і балетів, серед яких: «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Лючія де Ламмермур» Г.Доніцетті, «Травіата» Дж.Верді, «Вікінги», «Ніч перед Різдом» Є.Станковича, «Попелюшка» С.Прокоф'єва, «Пікова дама» П.Чайковського, драматичних вис-тав: «Школа лихослів'я» Р.-Б.Шерідана, «Тойбеле та її демон» І.Фрідмана, «Кармен» П.Меріме — нале-жить цій талановитій художниці. В її творчому доробку понад 170 робіт, серед яких багато постановок за рубежем.

Марія Левитська, головний художник національної опери України, за способом мислення, безперечно, художник оперного театру. В її сценічних роботах, в ескізах, які іноді являють собою імпульсивні легкі штрихи, — манівці повноцінної ідеї, що надалі оформиться на кону як така, де врахуються всі нюанси ро-боти в масштабному просторі. Для втілення художньої ідеї М.Левитська синтезує кінематографічні, те-атральні, живописні прийоми: монтажність, гру зі світлом, накладання одного зображення на інше, відтворення справжнього вітру, снігу. В ескізах вона використовує найрізноманітніші матеріали та ху-дожні техніки: графітний олівець, гнучкий дріт, аплікацію. Усе це допомагає творити дивну феєричну ат-мосферу емоцій та відчуттів.

■ Плакат до виставки



Марія Левитська Maria Levitska  
театральні фантазії theatric fantasia