

Цією рубрикою «Кіно-Театр» розпочинає серію публікацій про театральні процеси в різних країнах світу, невідомі (чи маловідомі) в Україні.

На початку лютого цього року у Французькому культурному центрі в Києві відбулася лекція-зустріч із відомим театральним і літературним критиком, лауреатом Французької Академії, професором Луїс ван Дельфтом. Він веде театральну сторінку у журналі «Коммантер» («Commentaire»), автор теоретичних праць «Література і антропологія», «Театр у вогні». У своїй лекції Луїс ван Дельфт дав огляд тенденцій сучасного французького театру, зокрема драматургії.

Підкупило його визначення ролі критика — «ліхтарика», який має вихопити з «темряви» мистецького світу справжній талант, щоб дати йому можливість зайняти гідне місце. Для критика очевидне: театр зазнає мутації. І серед тих, хто першими вловлюють настрої часу, — драматурги. Так чи інакше, але театр із часом іде в архіви й музеї, а драматургія лишає живий слід в історії, — вважає Луїс ван Дельфт. Сучасні популярні автори Франції — Грюнберг, Віктор Аїм, Ерік Еммануель Шмідт, Мішлін Серро, Жан-П'єр Вензель, а особливо Бернар-Марі Кольтес — «терра інкогніта» для українського театру. Проте й у Франції новим драматургам, новим театральним течіям доводиться відвойовувати місце під сонцем.

Луїс ван Дельфт

Невідомі театральні землі.

Дюбіяр, Женті та деякі інші



24

*Де ми?
Поміж
танго
і гімном,
романсом
і параболою,
життям
і піснею...*

Наталі Саррот, представниця плеяди «нового роману», ще у 1956 році проголосила, що роман входить в «еру недовіри». Ці письменники не сприймають ту модель роману, яку вже неможливо вдосконалювати, навіть якщо брати за зразок такі видатні твори, як у Діккенса, Бальзака, Достоевського, Пруста. Свідомі того, що живуть у світі, який змінився у всьому, вони помітили пастку класичної системи: відсутність структурування у відповідності до їхнього часу. Для митця ж найгірше мати репутацію запізнілого імітатора. Продовжувати писати подібні романи — це така ж фатальна помилка, як писати латиною, коли в літературі вже панує французька. Або продовжувати пояснювати світ за системою Птолемея в розпалі Коперниківської революції.

Театр по-іншому

Ця думка якнайкраще пасує і до драматичного мистецтва. Світ розлетівся на друзки. В науці, техніці, моралі, політиці поштовхи здійснюються безперервно. І справжнє усвідомлення цього вибуху датується ще сюрреалізмом. Це саме від Жаррі, Вітрака, Одіберті, а особливо від Арто почали марити новими горизонтами. Ідея, ще бодлерівська, оволоділа митцями — пуститися берега, підняти вітрила, вирушити «углиб невідомого, щоб знайти щось нове». Автори театру прагнули стати першовідкривачами інших світів, гайнути в «інакшість». Тоді ще не усвідомлювали, що драматичний автор може конкурувати з дослідником лише в океані мовлення. Це його місце. Якщо інші континенти й чекають на нього, то перевізником може бути лише Слово. Це спадщина двох тисячоліть, суперкульт діалогу, віра в розум, релігія ясності. Лише Арто декларував, що для театру при-

вабливіші інші мандри. Але треба було дочекатися Аррабаля, щоб його зрозуміли. Та й досі Аррабаль — «проклятий» автор для Франції, надто «бароковий», надто пристрасний і запальний. Він ішов до нескінченності й абсолюту, передбачаючи, що вони вже знайомі. Так мало-помалу театр вирушав у «організовану» подорож.

Успадкувавши засади сюрреалізму, Йонеско розбив ущент мовлення. Театр віднайшов свою первинну здатність не лише запитувати у світу, а й бути ним. Бажання винайти «театр по-іншому» — слово введене в ужиток на фестивалі у Вілетті — це відвертий виклик. Адже більшість тих, хто вирушає відкрити Америку, ще зелених і наївних, несвідомі того, який жахливий прийом на них чекає. Вони мають винайти заново мистецтво театру. Ніяк не менше. А для цього, перш за все, необхідно знайти еквівалент «дії». Для драматичного автора це має бути так само точним, як північ для навігатора: єдина стала точка.

Квадратура театру

Йонеско, справжній винахідник, таки спромігся (хоча навіть він коливався в бік неокласицизму) на цей безсумнівний виклик — вирішити «квадратуру» театру. Дія у його перших п'єсах виражається також у мовленні. Не більше ніж у класиків з їхніми тирадами, що вибудовуються у порядку битв, аргументами, що складаються в присягу. Ранній Йонеско здійснював всю цю деконструкцію, дезартикуляцію, пульверизацію звичайного мовця з тими ж перипетіями, несподіванками, одне слово, автентичними «засобами театру». У «Наївних ластівках» Ролана Дюбіяра мовлення просувається так «жвавенько» від одного стрибка до іншого, що винахід тут органічно зливається з дією. Але вже Шеаде, Обалдія, Тардьйо, Вотї, всі золоті майстри мови, ретельні ремісники свідчать, що це перетворення драматичної дії у слово має свої межі. Вони проклали дорогу в цьому напрямі, наскільки це можливо, бо смертоносні рифи не забарилися там опинитися.

«Театр недії» (непорушності) походить, як свідчить Лавеллі, від п'єси «Будинок із кісток» Р.Дюбіяра у постановці Еріка Вігнера. Ця вистава подала саму ідею, проявила суперечливість у термінах. Щонайменше — запропонувала парі. Але й не провокувала так, як цього хотів Дюбіяр: щоб будь-яка дія була невизначеною під буремними хвилями, вербальними ураганами, за виразом Н.Новаріна.

Інші не настільки надихнулися на вирішення квадратури театру. Едвард Бонд («Будинок зупинки», «П'єси війни»), Стівен Беркоф («Грек», «Декаданс»), Серж Валетті («Область живота»), Ксав'є Кретц («Мертві землі»), Ельфрід Желінек («Нора», «Маргінали»), прийняті до постановки в театрі Коллін, роблять ставку на жорстокість ще прямішу й брутальнішу, ніж в Осборна. Але з грубістю відбувається те саме, що й з еротикою: чим більше вона виставляється напоказ, тим більше втрачає свій ефект. Процес творення вимагав підрахунків і високої концентрації думки. Тож праця видавалася такою марудною, що багато авторів вважали за краще знищити саме існування «пам'яті» у мистецтві. І взагалі, самого поняття «майстерності». Підміна дії — це діалог, оповідь, яка плететься довжелезним вечором, як у «Сквері» М.Дюрас. Більш-менш прийнятний сурогат, якщо він добре приправлений гумором. У «Відвідувачах» Б.Штрауса ця думка належить справжньому знавцеві справи: «Треба... змиритися з очевидністю: ...дія вторинна, вона спалахує в серії картинок тоді, коли актори змушені якось викрутитися з того словесного бедламу, який підсовує їм автор» («Драматургічні нотатки» Жан-Луї Бессона).

Прощай, Арістотеле

Більшість із тих, що намагаються здійснити подорож довкола «Поетики» Арістотеля, розбиваються в цій мандрівці. Бракує зухвалості. Петер Гандке вже добре відомий своїми попередніми випадками проти Арістотеля («Ображення публіки»,

■ Сцена з вистави «Нерухомий мандрівник». Режисер і автор Філіп Женті.

■ Сцена з вистави «Не забувай мене». Режисер і автор Філіп Женті.

■ Сцена з вистави «Нерухомий мандрівник».



чи
не стане
відставка,
яку надали
мовленню,
новим
конформізмом



«Вихованець хоче бути опікуном»), запропонував у своїй статті «День, коли ми б не знали нічого один про одного» театр, очищений від будь-якої репліки, будь-якого мовлення, бо мовлення призводить до первісної помилки. На сцені відбувається Життя. Ідея такої п'єси виникла в Італії, коли автор спостерігав тисячу і одну форму життя на кону «Piazza». І краса такого типу вистави з формальної точки зору не заважає водночас мріяти про «Камп'єлло» Гольдоні, особливо у постановці Стрелера. Незважаючи на різні контексти, проект по суті ідентичний: дати можливість помріяти, помарити, щонайменше, запитати свою сутність у великому колі життя. «III Campiello» описує маленьку площу, околицю Венеції — дзеркало і мікрокосмічну репліку будь-якої людської комедії. Все, що є поетичного в Гандке, — це запрошення поблукати думкою в подорожі людиною. Але ж і Гольдоні давав таку можливість, але своїм текстом він надає можливість потрійного «бенкету»: струнка інтрига, багата галерея характерів, цікава мандрівка в інший світ з іншими звичаями.

Щонайменше, чого можна навчитися від Гандке — це шукати. Справді, це театр без дії «подієвої» і послідовної, який провокує слово лише тоді, коли йому того захочеться. Беккет уже мав подібну ідею («Акти без слів»), Роберт Вілсон (від «Погляду глухого») розвинув її у сенсі візуальних пошуків, Жорж Апергі («Вихори») наблизив її до «музичного театру», у якому превалює інструментальне чи вокальне виконання і його композиторські пошуки. Загальна тенденція вимальовується: залишаємо знайомі береги західного театру, скидаємо з трону «його величність слово», починаємо дослухатися до Арто, для якого майже весь наш репертуар хворий на ідеї, на помпезність, Арто, який проголосив: «Ніякого помилювання, ніякого писання, ніякого розуму».

Лишилося з'ясувати, чи не стане оця відставка, яку надали мовленню, це прощання з Арістотелем, новим конформізмом? Майже водночас із тим, як Гандке спробував врегулювати свої стосунки з діалогом, Франсуа Тангі створив «Хорал». Ми бачимо на сцені істоти поза реальністю, поза відомими місцями, бачимо дії, які не мають нічого спільного одна з одною. Ці ігри в дусі Кафки, ці модуляції на несвідомому, чи не вкинуть вони нас у знецінення капризів, у містифікацію? Це знову спроба мислити в стилі Бодлера, який говорив про мистецтво фотографії: «відмова від усіх цих художників, замало вправних чи занадто лінивих, щоб завершити власні етюди».

Філіп Женті

Землі уявного, підсвідомого (проте точно класифіковані ще від часів Софокла), занадто буквально відкриті, надто реально презентовані, стають щонайменше на годину надто близькими нам пейзажами. Можливо, це такий театр, якими Кафка хотів бачити книги: «сокира, яка розбиває крижане море всередині нас». У кожному разі, заслуга Філіпа Женті та його компанії в тому, що ось уже більше 20 років він сприяє виходу театру з тієї криги, якою він був закутий. І до того ж вода починає заново омивати і нести нас самих. Парадоксально, що ця трупа, ніби посол Франції у всьому світі, найвідоміша за кордоном, бо проводить більшу частину року в турне по всіх п'яти континентах — менш відома в самій Франції.

Найдивовижніше, що цей театр вражає найрізноманітнішу публіку — близьку й далеку, елітну й неосвічену, можливо, тому, що всі експерименти Женті — хореографічні, пластичні, звукові — стверджуються і водночас знаходять своє завершення у незнищенному мистецтві маріонетки. У нього ляльки стають справжніми, іноді людяні, іноді чарівні своїм злиттям і паруванням одних із другими, своїми зворушливими гібридами.

«Не забувай мене» та «Нерухомий мандрівник», як і «Дрейфи», абсолютно «відкриті» твори. Не тим, що вони постмодерні, ані тим, що та полісемія, яку вони культивують, містить претензійність «розгалуженого» тексту за Дерріда. Відкритість уся в прихованій пам'яті, примітивній, архетипній, у цих візіях, про які говорять, що вони постають з «уявного», але це занадто слабе слово, щоб виразити могутність фантазії. Де ми? Поміж танго і гімном, романсом і параболою, життям і піснею, поміж кошмаром і витонченістю, світлом і оживанням, забуттям і спрагою дитинства. Але це неможливо резюмувати! Перетворення тіл, поезія і рух, симфонія чорного і білого, чудова суміш невербальних дискурсів, виразніших за словесні. Проте і правила Арістотеля тут використані, якщо судити за винятковою досконалістю вистав, за пристрасною тишею в залі.