

Катерина СЛІПЧЕНКО ІНШИЙ ТЕАТР



А.Водичев,
О.Драч у
виставі
“Забави для
Фауста” за
Достоевським.
Режисер
В.Кучинський.
Львівський
молодіжний
театр ім. Леся
Курбаса.



Режисер
Володимир
Кучинський.

Частина 1: Про основи...

Мистецтво жити, коли вимагається мистецтво виживати, мистецтво творити, тобто творити мистецтво... На таких засадах виник Львівський театр ім. Леся Курбаса. За роки свого існування театр кілька разів змінив форму, не змінюючи змісту. Тобто, пройшов кілька етапів у пошуках істини. На мою думку, успіх театру на всіх етапах існування полягає не у пошуках авангардної форми чи у деклараціях нового напрямку, а в усвідомленні необхідності руху. Межі пізнання немає. Обираючи театральну гру методом, театр виставою фіксує лише певний усвідомлений факт, що, в свою чергу, теж перевіряється грою.

Всі матеріали про театр починалися фразою, яку давно хтось вжив: “Театр починався з заборони”, - але коли гострота боротьби дещо притупилась, цікавіше говорити про речі мистецькі...

Перші вистави театру були: “Сніг у Флоренції” та “Маруся Чурай” за Ліною Костенко, що об’єднувались у “Сад нетанучих скульптур”, поетична композиція, присвячена Василеві Стусу, куди ввійшли вірші Василя Стуса, Василя Симоненка, Ліни Костенко.

Вже у виставі “Сніг у Фло-

ренції” театр спробував багаторівневу конструкцію, де кожен персонаж окреслений своїм пластично-стилістичним малюнком. Вже тоді саме актори, а не постановчі ефекти доносять прекрасну музику віршів, логіку авторського тексту. При зовнішній нерівності акторської техніки, течія внутрішнього монологу безперервна, а вплив дійових осіб одне на одного в діалозі бездоганний.

Робота на різних майданчиках теж сприяла появі імпровізаційного самопочуття в акторів. Це відбивалося і на глядачах, створюючи єдине, чим ще може здивувати театр сьогодні: відчуття видовища, що живе лише раз.

Така моментальність, неповторність вистави стала однією з основ театральної методики театру. Слідом за Курбасом Молодіжний “відмінив” прем’єри, і в кожній виставі актор лишається з образом сам на сам, шукаючи нові барви та примушуючи переживати виставу кожен раз по-різному. Завдяки роботі в маленьких залах, виконавці отримують кінематографічну можливість крупного плану та відсутності “котурнів”.

Музики як такої у виставі немає, але мелодійною течією вона піднімається саме на музичний рівень сприйняття:

зрозумілі, ясно видимі, ділимі частини зливаються в єдину мелодійну структуру та досягають магічної сили гармонії.

В.Кучинський не винаходить нових форм, рухаючись за текстом. Незвичність його режисури полягає в тому, що, на відміну від більшості постановок, де режисер прикриває акторів різноманітними ефектами (більш чи менш цікавими, залежно від рівня його обдарованості), тут актори максимально розкриті та наближені до глядача. Безперечно, це дозволяє театрові лишатися живим. Зрештою, заради звільнення від рутини він колись і постав...

Ця перша вистава зразу окреслила два основні принципи існування театру: це те, що Гротовський назвав “бідним театром” та “оголеним актором”, і друге - театр не боїться створювати кілька версій одного літературного твору, оскільки головним є не гонитва за максимальною кількістю імен на афіші, а власний розвиток...

...Молодіжний, безумовно, акторський театр. Йдеться про спрямованість на максимальне розкриття акторської індивідуальності. Від ранкового тренінгу до вечірньої вистави йде вдосконалення акторського апарату, планомірне вивчення драматурга, не на рівні



Сцени з вистави "Забави для Фауста". Свидригайлов - Олег Драч, Дуня Раскольнікова - Наталка Половинка.



Н.Половинка у виставі "Забави для Фауста".

фактажу, а на рівні відчуття та асоціації. Побудова роботи в театрі, зокрема, існування акторської лабораторії, дає акторам унікальні можливості самостійної праці, а це зразу відбивається на виставах: відчуваєш, що на сцені люди не повторюють завчений текст, рухаючись по заданих мізансценах, а говорять про те, в чому переконались у процесі копіткої роботи, глибокого вивчення матеріалу.

Частина 2. Гра з текстами...

"...Я люблю працювати з драматургією великих письменників. Вони тому й великі, що володіють містичним знанням. І їх драматургія - сотня відкритих вікон... Театр має повернути режисерів-педагогів, бо театр - це значно ширший процес, ніж постановка вистав." (В.Кучинський).

Театральність та гра були стверджені у карколомній, яскравій виставі "Двір Генріха III". Різке, гротескне видовище, збудоване на образах-перевертнях, на різностильовості.

Режисер-постановник поклав в основу принцип, коли кожен актор грає кілька ролей, а кожного героя - кілька акторів. Різні акторські манери, поєднуючись в одному персонажі як коловорот масок, то відкривають, то ховають людські пристрасті, створюючи не стільки сценічну умовність, скільки нову реальність із власними законами, чи, скоріше, не законами, а правилами гри... Постійні зміни акторів, самих принципів сценічного існування, тримають у напруженні, порушують і без того хистку рівновагу відносин сцени та залу, не дають звикнути до щойно прийнятих правил гри. Всі ці перетворення закручуються, щоб, створивши відповідну психологічну атмосферу, розгорнутися у фіналі.

Вистава, наче покрутившись на фантасмагоричній каруселі, закінчується тою ж сценою, що й почалась...

Театр не просто сміється, не просто знущається, не просто зображує страшнуватий сценічний світ, а й протиставляє йому єдино можливий порятунок - силу Любові.

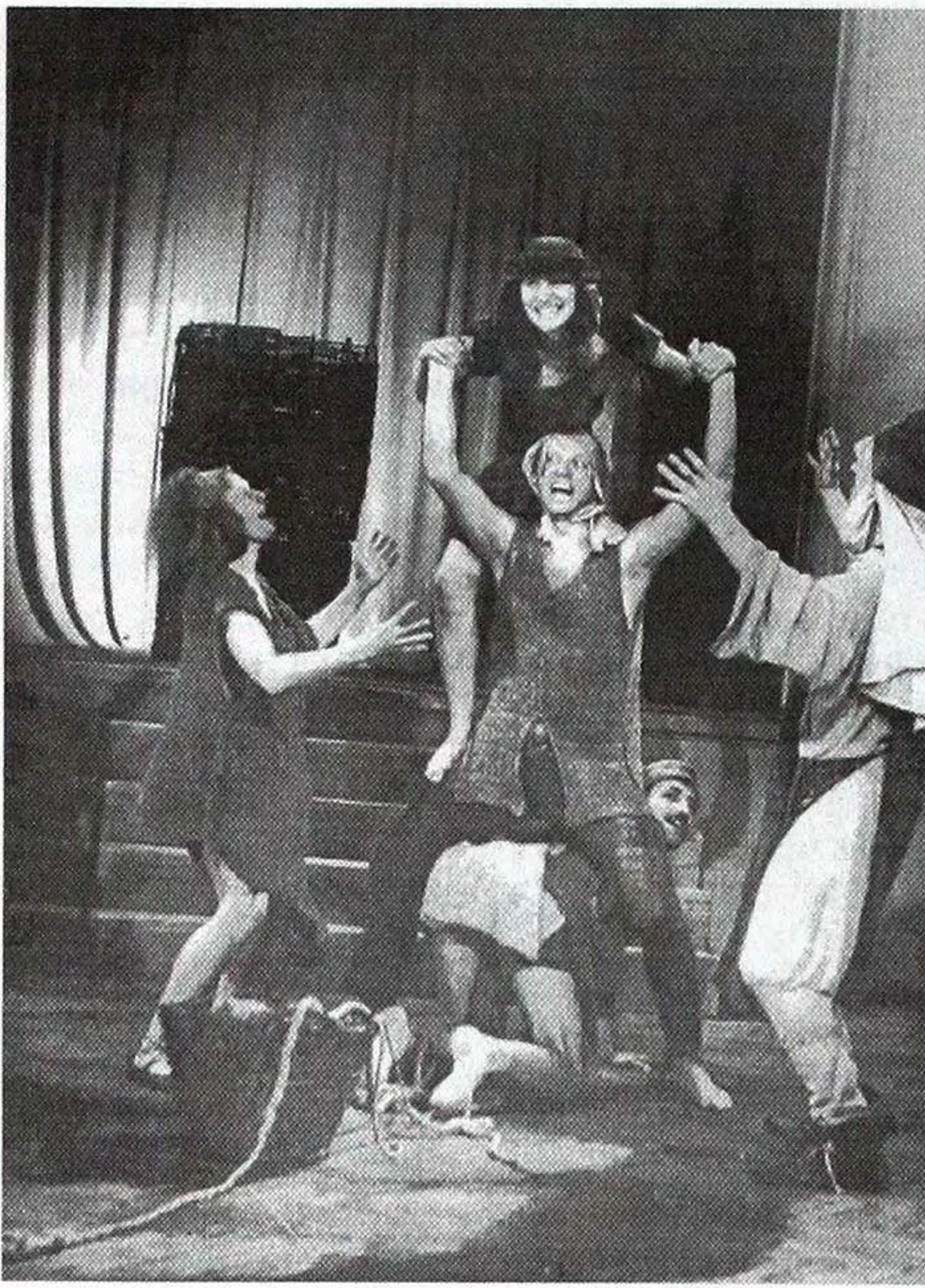
Вистави Молодіжного дають різні варіанти ігрового,

імпровізаційного театру, яким у Львові більше ніхто не займається. Театр зробив процес свого розвитку інтуїтивною наукою. Почнемо з початку, тобто з п'єси. Йдеться про напрямок роботи зсередини назовні. Яка банальність! Але реальна театральна практика показує, що часто рух іде навпаки. Це прочитання суті закріплюється акторами не на рівні побудови мізансцен, а на усвідомленні стилістики кожної сцени, яка вже в процесі гри дістає своє остаточне вирішення, повний візуальний ряд, що може мінятися. Ситуація схожа на джазову імпровізацію: можна відходити досить далеко, важливо лише тримати тему та вчасно повернутися назад. Це, насамперед, потребує спеціального актора, якому розвинутий сенсорний апарат та вантаж накопичених знань дають можливість легко почуватися в матеріалі.

А режисерська "гра в бісер", чуттєве та інтелектуальне сприйняття, стилістична тонкість наближає до автора та, одночасно, дає індивідуальне сприйняття. Ці принципи відчутні у всіх виставах, але чи не найбільше притаманні "Закону" за В.Винниченком. У виставі, наприклад, використовується прийом багатоплановості у побудові мізансцени: основна дія відбувається позаду, а на авансцені розміщується мовчазний, немов би спостерігаючий або коментуючий персонаж (до речі, такий прийом зустрічається і в живопису й, можливо, тому складається просторово глибокий, динамічний, насичений візуальний ряд вистави.)...

"Читати українську історію треба з бромом, - до того це одна з нещасних, безглузких, безпорадних історій, до того боляче, сумно перечитувати, як нещасна, зашарпана нація тільки те й робила, що одгризувалась на всі боки... А всередині теж саме. Паршиві шанобливі, національне сміття, паразити та злодії продають на всі боки, хто більше дасть..." - писав Винниченко у 1918 році, саме тоді, коли відбуваються події драми "Між двох сил".

Можна погодитись, що драма "Між двох сил" не займається "вдумливим, неспіш-



Сцена з вистави "Благодарний Еродій" за творами Г.Сковороди. Фото В.Дубаса.

ним дослідженням складних, метафізичних сфер нашого життя". Театр прочитав п'єсу сьогоднішніми очима. Події 70-річної давності стають підставою для театральної забави. Основною ознакою зовнішнього малюнку став, безперечно, гротеск: пан-отаман вільного козацтва, колишній русофіл в гетьманському костюмі та з булавою, його сини в розкішних шатах козацької старшини йдуть "боронити рідний край" зі списками, червоноармійці, що швидше скидаються на вурдалаків, лідери більшовиків - з парчовими квітами... Все це доречно, смішно. Але, створюючи від-

повідний зоровий ряд, вистава не перетворюється на набір трюків, на штукарство. На цьому тлі трагічно виразніше вимальовується постать Софії. У виставі "Між двох сил" за В.Винниченком актори теж мінялися ролями, тільки якщо в "Генріху" ця зміна відбувалася ніби стихійно, то в "Силах" актори від дії до дії опинялися по різні боки барикад. Як приворотні фортуни, кат стає жертвою, жертва - катом. Амбівалентність образу підкреслювалась і костюмом. Перебираючи, мов намисто, жанри, від буффонади до високої трагедії, чіпляючи парчові банти на подерті тельняшки, скидаючи одяг козацької старшини та оперізуючись кулеметними стрічками, актори творили сили, а глядачі опинялись між...

Спочатку всі вистави театру були або першопрочитанням, або поверненням після тривалого забуття. Але як не лякало Кучинського бути першовідкривачем матеріалу, так не лякає його матеріал усім знайомий. Він відмовляється від викладу сюжету, сам текст ніби трохи відсувається на другий план, щоб поступитися змісту...

Театр тричі звертався до текстів роману Достоевського "Злочин і кара". "Сни" - перший крок до очищення Достоевського від штамів, перше звернення до безмежного світу... Сцени гротескові та динамічні, вистава з двома Раскольніковими, сні, примари, видіння. Немає значення, хто вбив лихварку: студент чи його химерний двійник.

Що є реальністю, а що сном - не суттєво. Окремі сцени, що пов'язані між собою скоріше асоціативно, ніж сюжетно, лікарня, де хворі грають за когось, грають себе крізь роман. Достоевський, виявляється, може бути смішним. А де його "принижені та знедолені"? Немає. Є притча, яку складають нагромаджені, на перший погляд, сцени.

"Сни" стали кульмінацією пошуків у напрямку ігрового театру. Навіть в афіші зазначено: "гра за текстами роману". Ця гра вже схожа на ходіння по лезу, але дає хоральний злет у височинь...

Друга - "Я єсьм Воскресіння і Життя". ...Шикарні барокові інтер'єри палацу Потоцьких, замість обшарпаного Петербурга. В позолочених, порожніх кімнатах остаточно втратилась прив'язка тексту до конкретного місця й часу. Актор і текст. Один на один.

Скориставшись принципом симультанного театру та досягнувши повної рухомості структури дії, Володимир Кучинський разом з акторами надав глядачам можливість самим визначати порядок та кількість переглянутих сцен. Тобто вистава відбувалася одночасно в кількох кімнатах палацу. Цього разу пересувались не актори, а публіка, що надає їй змогу ще глибше увійти у світ образів роману, в зону та атмосферу гри...

Ідея симультанного театру не є новою у світовій практиці. Її складність і одночасно інтерес в тому, що акторові доводиться повторювати сцену кілька разів. Тобто, не від вистави до вистави, як у попередніх випадках, а прямо тут, на місці, одразу перевіряється готовність усього акторського апарату до миттєвої реакції на зміни атмосфери, на рух енергії. Тут магія театру, що полягає в нефіксованості чуда, в народженні безпосередньо перед глядачем із слова, пластики, співвідношення енергій, невідомих, непізнаних світів, що існує максимально доступно для ока навіть невідготовленої людини. А для публіки підготовленої створює унікальну можливість поринути у ті світи.

Третя - "Забави для Фаус-



О.Цьона, О.Драч у виставі "Благодарний Еродій" за творами Г.Сковороди.



Т.Каспрук,
А.Водичев,
Ю.Мисак
у виставі
"Апокрифи".
Фото В.Дубаса.

та" - забави вишукані та витончені, де чорно-золотий Свидригайлов бавиться з ляльками.

Білий простір, що різноманітно розкривається багатьма дверима. Неторканий простір з чорним силуетом решітки. Холодний простір з палаючим вогнем. Простір, заповнений енергетичним полем Свидригайлова, що нагадує безмежність та мінливість моря та італійські пісні. "Неаполітанська затока, а нудно..." Йому нудно, і він бавиться у Мефістофеля. Гетівська асоціація не приховується, а підкреслюється, ризикуючи впасти в прямолінійність. Не впадає...

Трансформувати філософську притчу в "гру з текстами", розмовляти мовою театру і тільки нею, тобто користуючись театральністю як законом - ознаки багатьох робіт Молодіжного. В роботі над Достоевським зроблено ще один крок на шляху засвоєння законів, видів, станів життя ігрових структур, ще один крок на шляху пізнання світу театру, його науки.

Отже, підсумуємо. Якими є ознаки ігрового театру? Події п'єси відбуваються з актором. А не з героєм та для публіки. Публіка завжди існує як дійова особа, а не як спостерігач крізь четверту стіну. Актор та персонаж не ототожнюються. Ігровий

театр - театр інтелектуальний та імпровізаційний з чіткою (на відміну від авангардового), хай рухомою структурою...

Частина 3. Священний театр.

Гра набуває різних форм. Балаганна театральність та "ангельські співи" - її елементи. Так виник театр притчі.

Григорій Сковорода, український філософ XVIII століття. Філософ замість драматурга, філософський діалог замість п'єси, дійство замість... Так, дійство, ритуал, "чудний глум".

Еродій, лелека, та Пішек, мавпа, зустрічаються десь в африканських горах... Весь діалог умовно поділяється на притчі, в яких ідеться про виховання, вміння жити достойно та про Благодарність. Говориться не дидактично, не нав'язливо, не з метою виховання. Твориться ритуальна гра, де з текстами Сковороди сплітаються вічні образи раю та пекла, життя та смерті, прочитані сьогоднішніми людьми, що крізь культурні нашарування, крізь народні обряди, живопис Босха та Брейгеля, крізь духовні канти XVIII століття зазирали у першоджерело, побачили коріння усього сущого. На наших очах відбу-

вається ритуальна гра, що заворює, яку не можна спостерігати, в ній треба бути співучасником. Немає ролей, немає акторів, персонажів, глядачів, є посвячені, що прагнуть поділитися своїми знаннями з усіма, хто готовий їх сприймати.

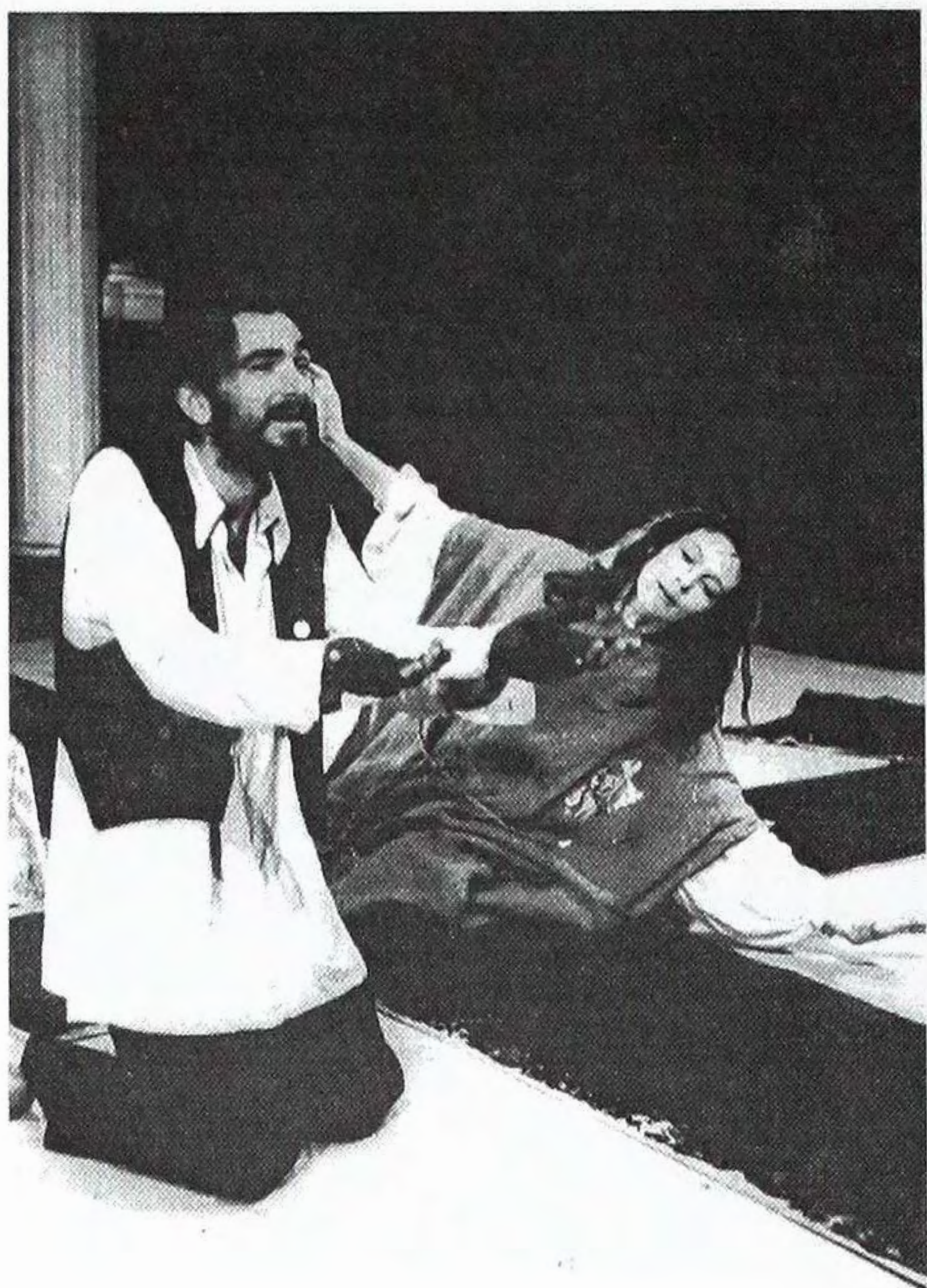
Пластика не є поставленими танцями чи авангардовими рухами, вона виникає як природня потреба дійства. Так само, як і музика. Вона є живою, хор то віддаляється, то виходить на сцену, то розсіюється і входить у дію органічно та необхідно. Кожен жест, інтонація, слово мають значення, потрібні та символічні. А всі разом вони складаються у єдину монолітну структуру, де кожен має власне завдання і одночасно існує як невід'ємна частина цілого.

Етична парадигма історичного буття.

"У всі часи, у кожному суспільстві завжди хтось обробляє нивку, куплену за тридцять срібняків..."

(Ліна Костенко).

...Драматичні поеми Лесі Українки - шедевр мистецтва XX століття. З його болісними пошуками істини, втраченої гармонії, мистецтва багатогранного та інтелектуального. Про неї писав французький професор Жорж Люсані:



О.Стефан,
Н.Половинка
у виставі
“Апокрифи”.
Фото В.Дубаса.

“Поряд із Стрінбергом та О’Нейлом... драматичні поеми Лесі Українки становлять вершину театру нашого століття”.

...Написані майже одночасно драматична поема “На полі крові” та драматичний етюд “Йоганна, жінка Хусова” відбивають духовні іпостасі тих, хто лишився жити після Голгофи: учні, байдужі спостерігачі, христопродавець...

Іконографія Лесі Українки не відповідає всім прийнятим канонам: вона створює композицію крупних планів, максимально наближуючи Юду до глядача, лишаючи його з нами віч-на-віч. Так само вона робить і з Хусою та його оточенням. Лише Йоганна проходить десь краєчком. Як тінь, як зламана саронська лілея. Від улесливості Хуси, через решту героїв зрада проходить всі ступені та прояви, аж до прямого акту продажі вчителя...

...На сцені Молодіжного - вистава-притча про людські пристрасті, вірність, зраду, фанатизм, ланцюг іпостасей людського духу, кожна ланка якого самоцінна сама по собі, а разом вони утворюють багатшаровий поліфонічний твір...

...Леся Українка мріяла ко-

лись про інтелектуальний театр, про театр, який може грати драму ідей. Саме так вирішується вистава. Але чітка побудова, логіка внутрішнього розвитку дії, трохи віддалене аналітичне розуміння того, що відбувається в п’єсі, не заважає акторам чутливо сприймати та відтворювати емоційний світ персонажів...

Вистава Молодіжного і побудована на крупних планах. У постановці Кучинського “театр ідей” набуває максимально завершеного характеру в театрі “притч”. Композиція вистави не має традиційної схеми “зав’язка-кульмінація-розв’язка”. Це низка історій, об’єднаних темою. Підкреслюється одна лінія. Звичайно, при такій побудові детальна розробка нюансів, психологізм образів змінюється виділенням якоїсь однієї риси. Виникають персонажі-маски, персонажі-алегорії.

Тут пройдено величезний шлях відбору, відкидання усього зайвого. Багатослівність руйнує чітку логіку побудови. Режисер і актори шукають максимальної точності, щоб розповісти низку історій про тих, хто лишився жити після Голгофи...

“Поетика кризи таємнича, її спалахи відбиваються сумними вогниками у мистецтві... Модерн творив під диктовку небес, прислухаючись до голосу великої порожнечі. Його мучили болісні сни. Митці звуть їх спрагою досконалості...” (І.Уварова).

Можливо, саме така спрага змусила театр знову звернутися до цієї драматургії, створивши не нову версію, а нову виставу з новими принципами сценічного існування - “Апокрифи”.

Співпраця режисера та художника практично завжди є роботою художника під керівництвом режисера. У виставі “Апокрифи” режисер намагається запропонувати таку ситуацію, де б художник створив власний перфоманс. А сам він вводить туди акторів та текст. Наталка Шимін, Володимир Кауфман та Володимир Фурик заслуговують окремої розмови “Театр та художник”.

Частина 4. Живий театр

“Я раптом зрозумів, що “Вишневий сад” - це не про-

сто п’єса, а справжній театральний заповіт... ця п’єса - нерозривний зв’язок театральних поколінь... Я завжди “працював” з геніями, а вони не потребують, щоб про них говорили, вони потребують щоб їх слухали”.

(В.Кучинський).

“Садок вишневий” - знову класика. Вистава максимально прозора. Ніколи ще Кучинський так не оголював своїх акторів. Прозорість досягається завдяки почуттю міри, завдяки абсолютному слухові. Кучинський ще раз підтвердив тезу, що, чим досвідченішим є майстер, тим простіше він працює. У виставі немає негативних героїв, всі вони - люди. Актори доброзичливі до них та один до одного, і це надає виставі позитивного, “домашнього” забарвлення. І ще одне зауваження - прекрасна актриса Лариса Кадирова виглядає у виставі дещо чужою, тоді як Тетяна Каспрук є надзвичайно органічною. Це підтверджує лише те, що театр імені Курбаса вимагає актора, що пройшов школу саме в цьому театрі.

Тут ми підійшли до головної засади існування театру такого напрямку: основним стає не підготовка та випуск окремих вистав, а весь творчий процес, що дозволяє інтелектуальним та сценічним досягненням закріплюватись у часі, складатись в шар культурних надбань, на якому можна будувати наступний, не боячись провалів у пустки невігластва, а робота над виставою не припиняється після прем’єри.

“Українське бароко, Платон і Сковорода, Достоевський і Леся Українка - все це суть однієї релігії. Це релігія гри заради пізнання своєї суті, заради повернення до свого Божественного лона, коли кожна піщинка великого Космосу є твоїм відбитком. Заради цього творяться акти вистав, заради цього ми приходимо у світ. Це велика традиція України, це традиція інших народів і релігій...”

...Укладаються ігрові структури, укладаються обрані ряди, щоб нарешті щезнути і явити суть простого...”

(В.Кучинський).