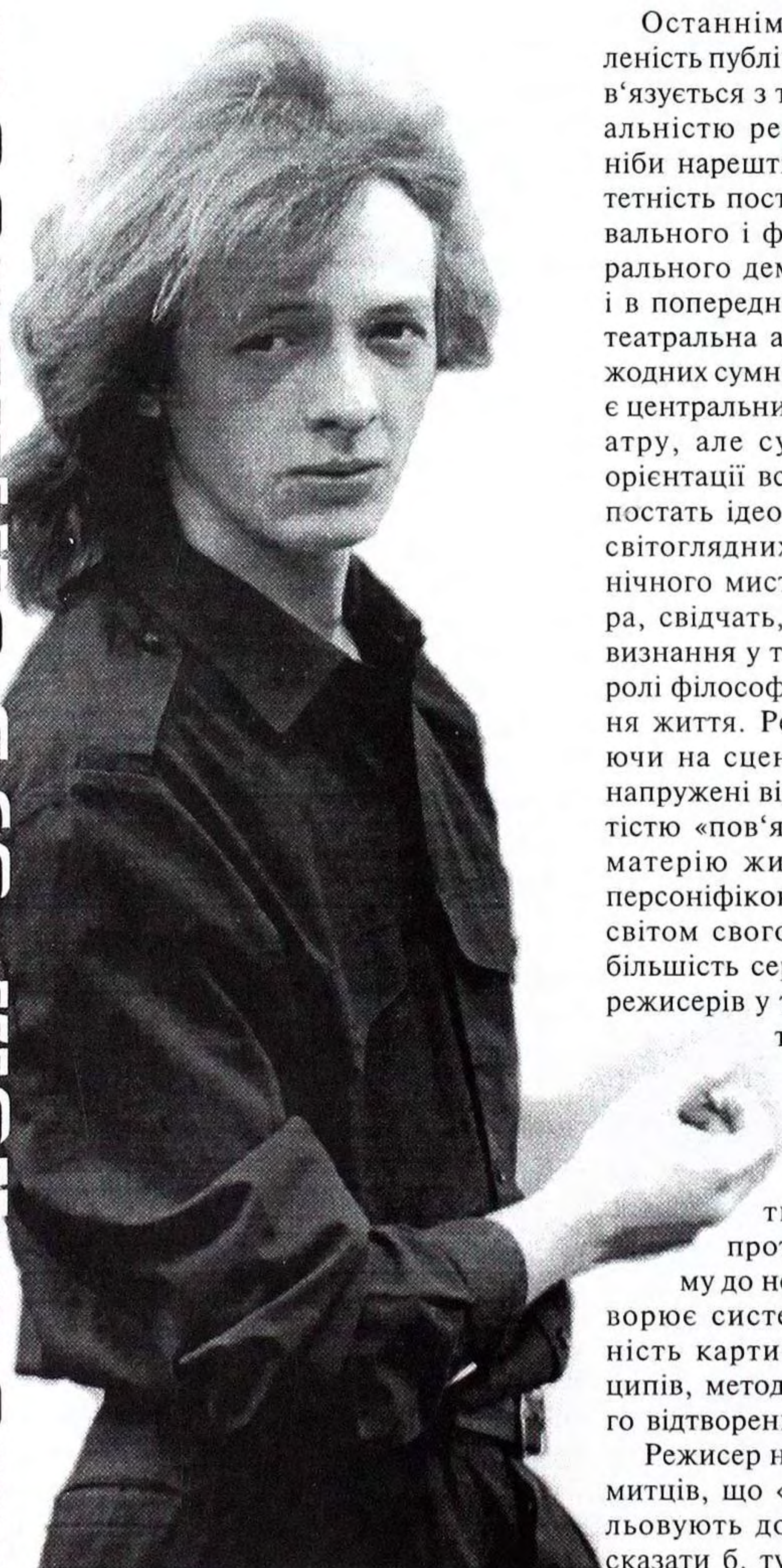


Дмитро Лазорко закінчив інститут у 1995 році, учень Едуарда Митницького. З 1993 року здійснив дев'ять постановок: «Вечірні відвідувачі» (1995, в угорському театрі, Берегово), «Лускунчик» (в Донецькому драматичному театрі, 1993), «Пригоди в лісі» (у Київському театрі «Актор», 1996), «Соррі» (1993), «Олеся» (1994), «Ти, якого любить душа моя» (1998, всі — в Київському театрі драми і комедії), «День кохання, день свободи» (1997), «Войцек» (1997, обидві — в Київському молодому театрі), перша частина трилогії за творами Достоевського «Настасія Філіповна» (1997, в Центрі ім. Леся Курбаса). Його вистави було показано в Угорщині, Словаччині, Грузії, Росії, Білорусі, вони брали участь у чотирьох міжнародних фестивалях: «Херсонеські ігри-96» (Україна), «Золотий лев-96» (Україна), «Біла вежа» та «Слов'янські зустрічі» (Білорусь, 1997). 1995 року «Олеся» була відзначена за режисуру, чоловічу, жіночу ролі, музичне вирішення Київською Пектораллю.



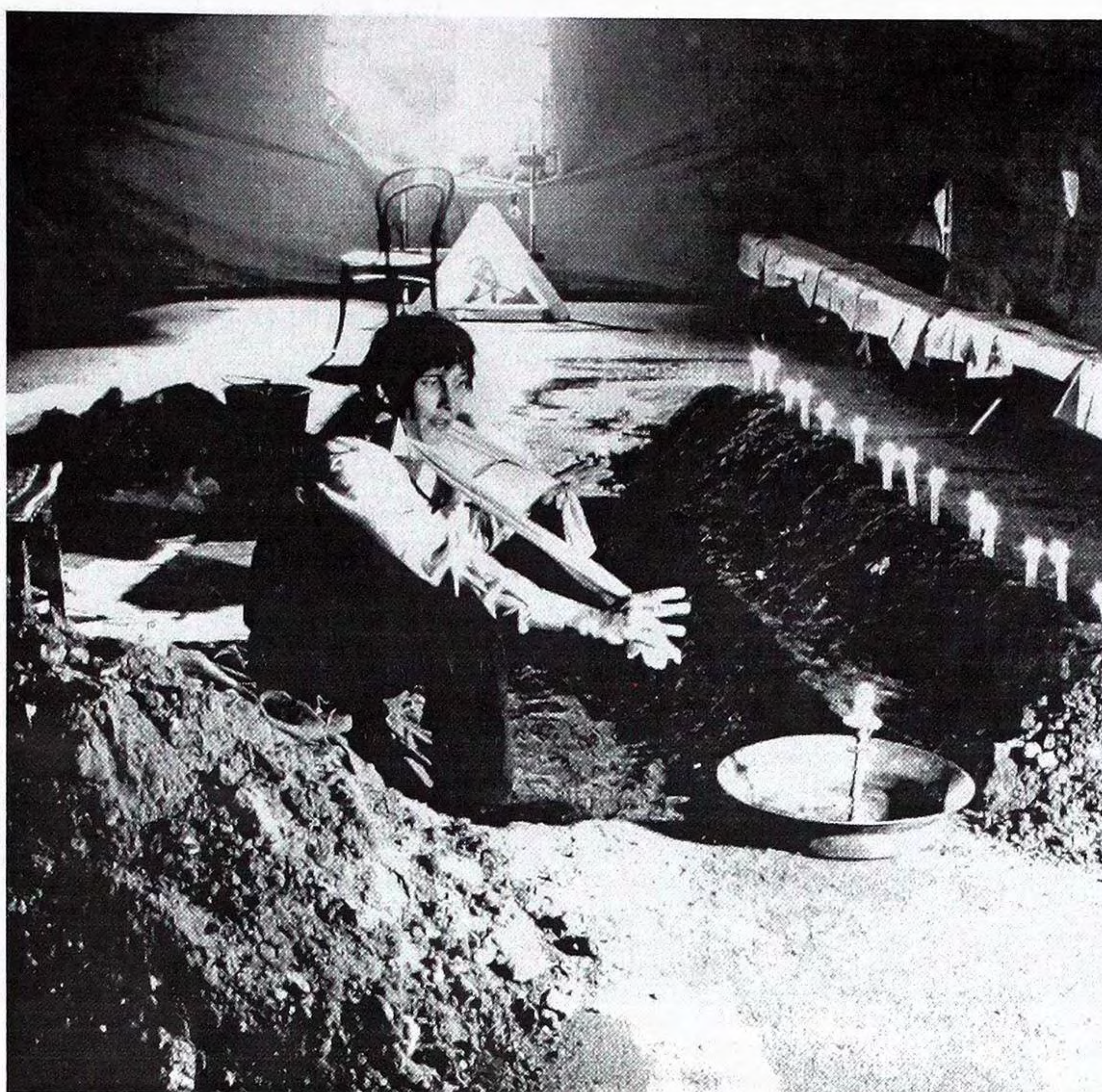
Останнім часом зацікавленість публіки все частіше пов'язується з творчою індивідуальністю режисера. Публіка ніби нарешті визнала пріоритетність постановника — буквального і фігурального театрального демиурга. Звичайно, і в попередні роки досвідчена театральна аудиторія не мала жодних сумнівів щодо того, хто є центральним персонажем театру, але сучасні приклади орієнтації все ширших кіл на постать ідеолога, створювача світоглядних концепцій сценічного мистецтва — режисера, свідчать, як на мене, про визнання у театрі вирішальної ролі філософського осмислення життя. Режисер, продукуючи на сцені власні образно напружені візії, своєю особистістю «пов'язує» знеособлену матерію життя із художньо персоніфікованим внутрішнім світом свого «я». Переважна більшість серйозних сучасних режисерів у той чи інший (естетично та ідеологічно) окреслений спосіб самопортретуються у своїх сценічних творах. І міцну протизагугу релятивізму до недавнього часу утворює системність, модельність картини світу і принципів, методик його образного відтворення.

Режисер ніби полишає лави митців, що «об'єктивно» змальовують довкілля, і рушає, сказати б, туди, де суб'єктив-

ний фактор у творчому переосмисленні життя є першочерговим. Звернусь до процесів, що відбуваються у сучасній українській режисурі, репрезентованої насамперед поколінням тридцятилітніх. Поступово утверджуються принципи ліричного висловлювання, активної трансформації матерії, до якої режисер звертається з позицій енергійної її переробки в акцентовано переосмисленому вигляді, коли не лише світоглядні підвалини, а й емоційне перетравлення роблять «реальність» тканини сценічного твору передусім «реальністю» портрету внутрішнього світу автора-режисера. Ці тенденції десятиліттями були присутніми в українському театрі в ембріональному вигляді. Уніфікація ідейно-тематичних підвалин театральної (і не лише) творчості не дозволяла ніяких відступів у сфері світобачення, світоглядної мотивації режисерського мистецтва. Тут зрушення почалися зовсім недавно, раніше вони були прерогативою вузького кола художників. Варто підкреслити, що генетична, так би мовити, природа театру, її колективний характер, виробничі параметри «не дозволяли» режисерському мистецтву рухатися у цьому напрямку, сказати б, об'єктивно. Нині відкинуто табу ідеологічні, філософські, утворюється ситуація сприятлива для більш вільного, продуктивного і багатобарвного режисерського висловлювання. Фактично ми, глядачі, є свідками «перерозподілу» енергій, якими твориться і з яких складається творений режисером світ: суб'єктивне тут вже не є чимось менш вартісним стосовно об'єктивного; воно починає переважати у визначенні позиції режисера. Всі ці зрушення є характерними, власне, для цілого гурту молодого режисерського покоління. Вони працюють в екстремальній ситуації зламу мистецьких систем, звідси, з цього кореня виростають головні принципи їхніх підходів до професії. Вони стикаються з безліччю проблем як духовних, так і технологічних. Вони «ускладнюють» свої завдання, звертаючись передусім до найвищих зразків драматургії: класичних п'єс, творів літератури, які до недавня вважалися непридат-

ними для сцени, до маловідомих авторів (не турбуючись відсутністю прецеденту), до надто «хрестоматійних» зразків (не лякаючись звинувачень у банальності). Все частіше, коли стає відчутною певна непридатність звичних театральних підходів, технологій для вирішення нових для режисури проблем, реалізація їхніх завдань розгортається для акторів питанням приналежності до певного покоління, а не лише школи чи напрямку. Можна врешті твердити, що самі вони — «нові режисери» — не лише не спрощують шляхи до мети, а швидше провокують на цих шляхах все нові труднощі і проблеми. Ситуацією зламу сьогодні визначаються вже не окремі ознаки конкретної роботи, а зміст всіх творчих зусиль, свідоме небажання втрачати «обтяжливі» власні здобутки.

Впродовж 1997 року Д.Лазорко здійснив постановки «Дня кохання, дня свободи» за Гуго Клаусом, «Войцека» за Бюхнером, «Настасії Філіповни» за Достоевським-Вайдою, «Ти, кого любить душа моя» за Птушкіною, п'єси, створеної за мотивами Старого Заповіту. Мені не здається, що такий темп роботи негативно позначився на її результатах. Важливіше спробувати зрозуміти характер руху молодого митця, спрямованість і «символ віри», що ним він керується постійно, майже інстинктивно. Своєрідною тенденцією у розвитку молодого української режисури є «легалізація» суб'єктивних установок у режисерських пошуках, зміна у співвідношенні суб'єктивного і об'єктивного. Поруч із прикладами певних «дисгармоній» у цих процесах найбільш вражаюча режисура О.Ліпцина останнього періоду, коли таке собі «передозування» суб'єктивно-емпіричного спричиняє до суттєвих образно-змістових деформацій, що призводить до структурної «дистрофії», ослаблення напруги внутрішніх мотивацій і зв'язків, взаємозалежностей всіх чинників, призводить врешті до розпаду сценічного твору як цілісного явища. Така «загроза», як на мене, є іманентним явищем лише для роботи митців найсміливіших, радикальних у сфері формування власних творчих зав-



дань. Недаремно вони, передусім, є прихильниками лабораторних моделей театру. Ще десятиліття тому на їхню територію ніхто не «зазіхав», вони утворили прецедент «паралельного» театру у нашій культурі. Сьогодні молодші колеги О.Ліпцина чи, припустимо, В.Більченка здійснюють свою «експансію» суб'єктивізму не у спеціальних «сакральних» театральних середовищах, а на «легітимній» території «нормального» театру. Точніше буде сказати, «нові» режисери сміливо роблять «щеплення» інтенсивно індивідуалістичної матерії традиційному театру, не обмежуючи власної свободи руху. Чи не тому їхні спроби таких «щеплень» відбуваються не лише із значно меншими ушкодженнями для театру як такого, але й без зайвого стимулювання «руйнацій» і у самому продукті — виставі, і у принципах діяльності самих творців? Звичайно, Д.Лазорко чи Д.Богомазов не видаються такими ультра-радикальними режисерами як їхні попередники, проте сьогодні запропоновані ними художні прецеденти у більшості випадків апелюють до ширших глядацьких кіл, стимулюють

активізацію процесів співтворчості в досі інертних про-шарках театральної аудиторії. І при всьому тому, скажімо, Д.Лазорко не дає жодних підстав для закидів у художній поміркованості чи банальності. На моє переконання, важливою характерною якістю його робіт є виразно задеклароване прагнення спрямовувати аудиторію у той бік, який сам режисер вважає за потрібне, «ігноруючи» сподівання, що з ними публіка звикла приходити до театру. Відчувається його внутрішня переконаність у необхідності саме тих чи інших творчих «жестів». Особисто мені не довелося бачити лише дві перші роботи Лазорка — «Соррі» та «Лускунчик». Решта сім вистав я дивилася у різний час і на різних сценічних майданчиках. Тобто щоразу «вписуючи» їх у нові, часто несподівані контексти, які здатні були радикально ревізувати виставу. І хоча в конкретних випадках певне «розхи-тування» можна було помітити, загальна «неушкодженість» цих творів на вертала на роздуми, які швидше належать до спроб інтелектуально окреслити, «охопити» моделі, універсальні, до яких тяжіє постанов-

Олег Стальчук
у виставі
«Настасія
Філіповна».
П'єса А.Вайди за
Ф.Достоевським.
Режисер
Д.Лазорко.



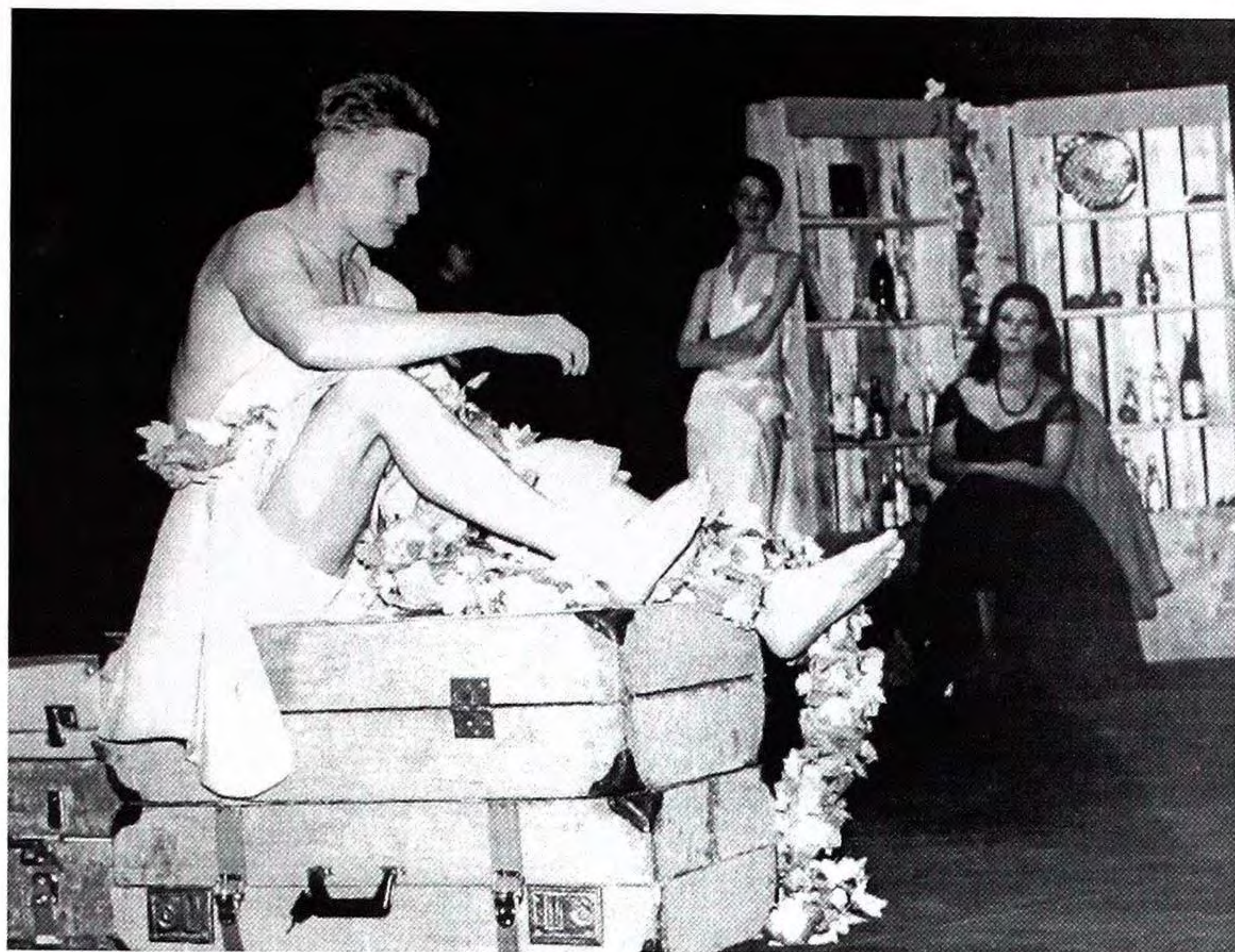
Ганна
Розстальна у
виставі «День
кохання, день
свободи» за
Г.Клаусом.
Режисер
Д.Лазорко.

ник, передусім у драматичному чи навіть трагедійному аспекті. Недаремно більшість вистав Д.Лазорка прямо чи опосередковано апелює до архетипічних феноменів культури. Більше того, можна назвати у його випадку ще конкретніші джерела. Це деякі античні міфи (історія Орфея та Іфігенії посідають у системі зацікавлення режисера чільне місце) і Біблія, яка не лише Новим, але й Старим Заповітом визначає ідеологію, проблематику і духовну систематику режисера. Він може констатувати, що «Бог помер», як це зробив Ніцше. У «Войцеку» Лазорка свідченням «відсутності» Бога є весь обшир світу, вся його космологія, весь органічний і духовний статок людини, вона сама. Здається, що всі складники, з яких утворена дійсність, вже принципово не структуруються. Реальність якась «пошматована», згвалтована, існує поза будь-якими сенсами чи ієрархіями. Анти-Адам, Анти-перша людина — Войцек тлумачиться як остання людина присмерків буття. Все скінчилося, навіть Книгу розірвано у клоччя. А що вже казати про гальванічне здригання людей-коней, людей-мавп, інших дивовижних покручів-мутантів, що конають

на тлі хреста, з якого «випущено» ножем червоні патьоки стрічок, небес із кволим теж конаючим сонцем, місяцем, із залізної клітки якого «витікає» озеро, що у ньому скінчать свої життя Анти-Адам — Войцек і Анти-Єва — Марія — останні читачі Біблії у цьому світі. Але цього режисеру ніби не досить. Войцек у нього йде з життя, запламований поцілунком Іуди-Лікаря, йде, відрікшись від усього, відкинутий усіма. Коло замкнулося, запанувала абсолютна анігіляція. «Войцек» лишається, як на мене, найтрагічнішим із усіх поставлених Лазорком сценічних творів. Можливо, це й художньо най-більш складний його твір. Сценічна будова «Войцека» — монтажною, незавершеною, дуже «рвучкою» п'єси, у якій про навалу хаосу автор пише теж трохи «хаотично», — становила дуже серйозну проблему. Режисер, добре відчувачи природу твору, його особливу стилістику, а надто її пафос, не зміг співвіднести, згармонізувати стихію бюхнерівського суб'єктивного і власного суб'єктивного із об'єктивною матерією вистави, як явища (за будь-яких умов!) об'єктивно прагматичного. Цю ситуацію, що мені здається у випадку з Лазорком найменш ха-

рактерною (у світлі задекларованої проблеми), я спеціально виділяю, протиставляючи їй майже всі інші його роботи, де цієї хиби диспропорції немає або майже немає.

З аналогічною (щодо «Войцека») лірико-трагедійною напруженою глядачі стикаються у «Вечірніх відвідувачах» (за Превером) — виставі принципово модельній аж до аскетизму. У магічному білому кубі, складеному з шовкових завіс, зсування яких миттєво «віддає» стерильно недоторканий простір на поталу чорному моторошному проваллю чорного оксамитового кабінету, у якому, ніби із згущення мороку, з'являються Сатана та його почт, аби знищити останній оплот Добра — Любов. Фактично ритми життя того, що «незаймане» злом, у Д.Лазорка є слабшими, уразливішими за агресивні й дужі ритми пекельних виплодків. Їхню перевагу констатовано режисером із якоюсь вистражданою приреченістю. Вона, ця вистражданість, видається парадоксально антиромантичною позицією романтика. «Жест» неприхованого відчаю демаскує режисера, а ще свідчить про таку специфічну рису його мистецької свідомості, про яку хотілося б сказати окремо.



**Сцена з вистави
«Соррі» за
О.Галіним.
Режисер
Д.Лазорко.**

З'ясовуючи проблему Бога, його присутності у світі, вигукнувши у «Войцеку», що Його немає, що Він помер, запитавши у «Вечірніх відвідувачах» про Його сподіване, жадане явлення, яке здається вже не тільки проблематичним, а й неможливим, режисер в усіх своїх подальших роботах неодмінно турбується тим, як Людині жити далі без Бога чи як їй бути у Його присутності. Можна стверджувати, що у «Дні кохання, дні свободи», у «Настасії Філіповні», у «Тому, кого любить душа моя» саме цей комплекс ідей визначає зміст вистав, формує мотивацію всіх вчинків, думок, сподівань героїв, «перетравляється» у долі, смерті, початку й кінці. Зневіра у божественній природі людини стає причиною трагедії героїв вистави. Споку-

та тяжких смертних гріхів усвідомлюється всіма ними як найпекучіша потреба, але надважко завдання. Прозріння, шлях до Бога переобтяжені розумінням власних жажливих провин. Проте герої не вагаються рушають до вимріяного духовного одужання, віддаючи в заставу власне життя. Ексцентрична яма-могила, довкола якої кружляють Мишкін та Рогожин у виставі «Настасія Філіповна», є екзистентним символом випробування віри як єдиного гаранта олюднення особистості через неформальне прийняття Бога, через власне причащення до Його страждань. У цій виставі вперше у Лазорка так відверто формулюється сенс задекларованої проблематики. Може, трохи менш категорично він ставить це питання у кращій своїй роботі — виставі «День кохання, день свободи». Саме у ній ця тема надзвичайно тонко й вражаюче сформульована й мотивована, розроблена вишукано-партитурно. Щодо останньої прем'єри режисера, спектаклю «Ти, якого любить душа моя», то тут виникає особливий момент, сказати б, висувається оптимізований варіант у ставленні до згадуваної проблематики. Хоча неймовірна «відстань» героїв п'єси від нашого багато більш гріховного сьогодення, «відстань» ця перекрита такими страхітливими злочинами проти божественного у людині, що якимось серйозно

перейнятися відчуттям радості від можливості прощення власних чи чужих гріхів не видається реальним. Можливо, так відчувається тому, що у виставах Лазорка слідом за словом Бог неодмінно виникає слово «страждання», а це у свою чергу робить невідворотною згадку про афористичний вислів «Бог є Любов». Але у Лазорка поняття Любові тут виглядало б вкрай некоректно. У нього цю позицію займає Пристрасть. Ця екстатичність заміни Любові Пристрастю лише загострює драматичний сенс всієї авторської мотивації. Екстатичне ближче до релігійних почуттів, ця схвильованість є свідченням гостріших емоцій, переживань. Герої вистав Лазорка охоплені не любовними почуттями, а пристрастю. Можлива особлива збудженість, якою неодмінно характеризується пристрасть, у кращих виставах Д.Лазорка вона специфічно визначає, змальовує, кристалізує, робить для глядача відчутною таку напругу духовної роботи персонажа, його емоційної збудженості, яка може сильніше впливати на публіку, ніж правда психологічна чи побутова. На цих виставах ми можемо на сто відсотків і не розібратися у психології героя, а може там і немає її? Навіть не цілком зрозуміти його чи не зовсім чітко окреслити для себе соціально-психологічні «контури» цієї особистості, але правда пристрастей, якими людина одержима, які її собі підкоряють, які вона всім своїм єством засвідчує, ця правда неодмінно буде точно і адекватно відчута. Тому мені здається, що у Лазорка не лише Бог є Пристрасть, але й Пристрасть є Бог.

Можливо, всі ці вистави є сучасними мораліте, у яких діють Пристрасті, персоніфіковані у людей. І ці люди за всієї модельності чи архетипізму лишаються істотами достоту сьогоденними, сучасними. Їхня «об'єктивність» «суб'єктивна» — і навпаки.

Шлях Дмитра Лазорка лише розпочинається. Всі складові його роботи, сподіваюся, будуть зазнавати змін. Цікаво, якими вони будуть.

**Ю.Ларіонов.
Ескіз костюма
до нездійсненої
вистави
«Скупий» за
Мольєром.**

