

Надія
МІРОШНИЧЕНКО

МЕТАРЕЖИСУРА як багатство смислів

Парадокс режисури Е. Некрьюшюса в тому що, вона є наче концентрованим виразом, символом того, що є сучасною режисурою, і водночас вона дуже особистісна. Ми спробували підібрати ключ до його театру, винайшовши слово "метарежисюра" за аналогією з метамовою. Режисер - перекладач з мови літератури на мову дії та простору, мізансценування і мотивацій. Але в репертуарному просторі нині - п'єси всіх часів і народів, чого не знали попередні епохи. Таким чином, кожен "класичний" текст зазнає численних метаморфоз під дією різних постановок, кожне нове прочитання лишає ледь помітне нашарування смислів. Тому, щоб подати "заношений" текст свіжим, необхідне різке, можливо, навіть шокуєче нестандартне рішення. Режисер має очистити себе від кліше, стереотипів, що перетворюють текст на сигнальну систему, ховають багатшарове поле смислів. "Ми знаємо Чехова", "Це не Чехов," - немає нічого оманливішого за такі упередження. Так можна залишитися закритими для нього і він не розкриється вам. Прочитати, можливо, не раз, а потім іти вільним, очікуючи на несподіванку: "Я не знаю Чехова", "Я шукаю," - і тоді п'єса заграє, засвітиться, і ви не впізнаєте її. І тоді можна наблизитися до таємниці.

Але тут на режисера чатує інша пастка - довільна гра асоціацій, коли він вивалює на сцену мотлох інших кліше, які взагалі не стосуються смислового простору цієї п'єси, можуть застосовуватися з подібним успіхом до будь-якого тексту. Такі варіації на тему лише відчужують. Тому режисер схожий на канатохідця, що йде у темряві з

ліхтариком таланту. Він повинен чути одночасно, як в оркестрі, і звучання мови автора, культурного контексту його доби, і того, про який він писав, і того, що існує зараз, і, можливо, попередніх постановок (своєрідних шумів), і атмосфери творців вистави, не втрачаючи мелодії та тональності.

Саме такого режисера я побачила в "Маленьких трагедіях" за О. Пушкіним в інтерпретації Е. Некрьюшюса, визнаного кращим режисером Європи 1991 року. Саме в цій багатшаровій структурі смислів - його "метарежисурність". Якоюсь мірою можна назвати його театр брехтівським - у ставленні до глядача, як до розумного, тонкого і уважного співбесідника. І цю розмову вести приємно і складно, бо вона вимагає ерудиції і відкритості до сприйняття. Спробуємо поговорити про почуте.

Перша дія вистави - "Моцарт і Сальєрі", друга об'єднує дві різні трагедії - "Дон Жуан" та "Бенкет під час чуми" - в єдине ціле, і, напевно, друге - дещо допоміжне, воно обрамлює та характеризує сутність першого. Адже йдеться про одне і те ж: про зривання табу, про блюзнірство, яке насправді є лише відчаєм, межею людської психіки, за якою прірва. Бенкет поруч із смертельною хворобою, як і кохання поруч із мертвим суперником - однієї природи. І тоді відкривається інший смисл Дон Жуана: людина в екстремумі, що здатна зазирнути в інший світ. "Я не іду за автором" - говорив Некрьюшюс під час зустрічі з киянами. Це так і не так, бо все ж здійснюється пошук у полі тексту, а не поза ним. Але повернемося до початку вистави, спробуємо пройти якщо не крок за кроком, то бодай через крок. На

Владас Богдонас в ролі Сальєрі.

ливий глядач - в полоні магічного кола Некрьюшюса. Тож і вогонь у нього - частка космосу, незалежна дійова особа зі своєю примхливою і жорстокою грою.

Іншим прикладом режисерської магії є те, як Некрьюшюс показує оголене жіноче тіло: красу жіночого тіла він не ховає одежею, а розкриває. Відверто оголене тіло - закрите пізнанню, бо воно загубило гру своєї цнотливості. "Уся історія одягу, - писав М. Волошин, - це історія людської чуттєвості. Прикривши - звернути увагу, сховавши - показати, заховавши - виявити: це основні мотиви, що керують естетикою чуттєвості в одязі".

Успіх "Маленьких трагедій" Некрьюшюса в тому, що він переконливо відповів на питання Пушкіна - хто є геніальною людиною. Секрет геніальності Некрьюшюс вбачає у збереженні духу юності та дитячої інтуїції впродовж усього життя. "Саме така конституція, - писав П. Флоренський, - дає генію об'єктивне бачення світу, не доцентрове, а зворотню перспективу світу, і тому воно цілісне і реальне. Ілюзорне, яким би воно блискучим і яскравим не було, ніколи не може називатись геніальним. Бо сутність геніального світосприйняття - проникнення в глибину речей; а сутність ілюзорного - в зачиненні від себе реальності."

перший погляд, дійство наповнене символами: рояль без однієї ніжки, який підпирає Сальєрі, маска, яку він ліпить на обличчі Моцарта з гіпсу-“отрути”, бухгалтерська рахівничка в руках музиканта.... Але світ цього театру - не лише символічний, він наповнений елементами різного походження та призначення. Деякі походять від асоціації з самим текстом. Скажімо, рахівничка - наче матеріалізація слів Сальєрі: “Поверил я алгеброй гармонию...”. Рояль без ніжки - вже складніше утворення, але також походить із словесного образу - неповноцінна, скалічена творчість Сальєрі. Моцарт додає цю ніжку, він котить її, бавиться нею - і...гармонія досягається. Таким чином мова “оречевлюється”. Але є речі-знаки, що відсилають до інших культурних просторів. Скажімо, перетворення отрути у посмертну маску. Ця традиція переходить ще від етрусків до римлян і мимохіть відсилає пам'ять до сприйняття смерті у цій культурі. Адже для римлян доблесно померти було важливіше, ніж “нищо” жити. Ця згадка породжує думку: Сальєрі власноруч уславлює Моцарта і прирікає себе на ганьбу. Або ще одна деталь, вже у “Дон Жуані”: “лейтмотивна” поява оголених п'ят. З точки зору нашої культури - абсурд, але з позиції тогочасної іспанської традиції страшною і ганебною непристойністю для жінки вважався бодай край ноги, що виглядав з-під сукні. І тоді розумієш, що це дуже сміливо, це падіння всіх табу. Проте є у виставі епізоди, що сприймаються на рівні емоції чи естетичної насолоди (безумовно, інтерпретації смислові також можливі). Так, Дон Жуан та Донна Анна, зближені буквально на відстань ножа - це просто гарно, і це захоплює, і розтинати це аналізом не хочеться, хоча і йдеться про ніж. Але, напевно, найсильніше враження справляє сцена приходу Командора. Власне, в кожній версії цього твору публіка підсвідомо чекає отого “великого і страшного привида”, але уява буде завжди перебільшувати побачене, особливо якщо врахувати знайомство з тріллерами. Цей психологічний момент і збагнув режисер, бо лу-

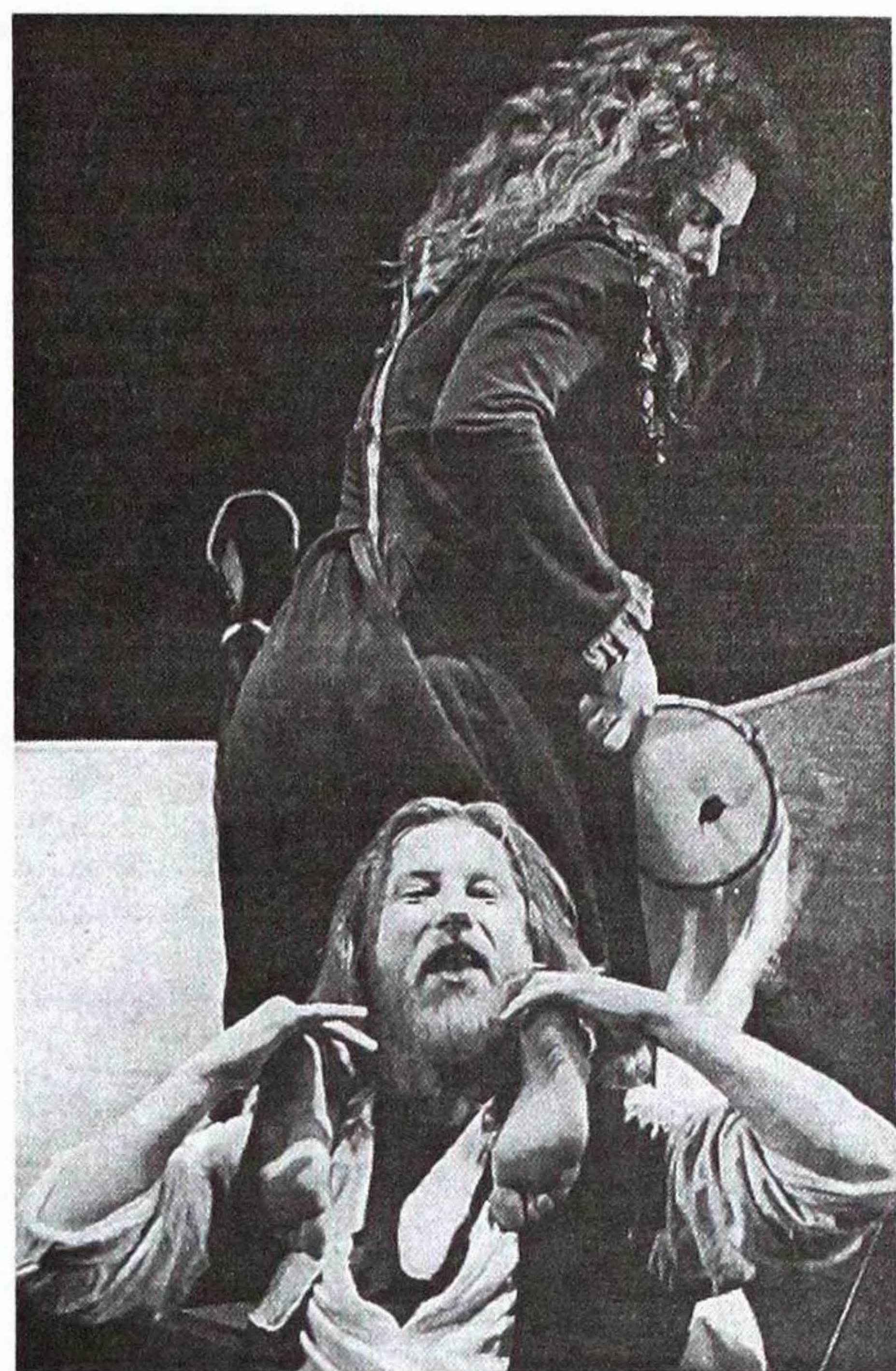
каво обманув чекання: замість величної статуї з'явилася дівчинка у великих чоботях. І саме це стало шоком, шоком втрати ілюзій, вульгаризації, заземлення почуттів на котурнах.

Останній “нокаут” остаточно сформував закономірне бажання - побачити на власні очі, поспілкуватися з цією дивовижною людиною. Аншлаг у Будинку актора на зустрічі з митцем засвідчив, що цією думкою перейнялася не я одна: публіка одержимо прагнула пізнати “кухню” цього чудодійства, подібно до того, як дитина хоче розібрати механічну ляльку. Але, як з'ясувалося, це нелегко: режисер виявився “нерозбірним” і закритим для чужого ока. Він унікав відповідей, лукавив, недоговорював. Проте без пози, тому що крізь лаконічні репліки світилася втома і щирий подив: “Для чого щось говорити? Все, що треба було сказати, є у виставах”. Втім, деякі секрети наполегливі критики та іже з ними все-таки вихопили з уст Некрьюшюса.

1. “Домашня робота”. Виявилось, що найскладнішою частиною роботи для режисера є “домашня”: найголовніше спершу все придумати, до того ж не один варіант, а декілька. Але і сцена - не просто коректор знахідок, іноді її голос вирішальний: початі репетиції припиняються, бо “не йде”. Некрьюшюс любить і процес домашньої роботи в акторів, вітає ініціативу. Проте потрапити в унісон дуже проблематично і це вдається, як правило, “ветеранам”, тобто тим, хто не перший день працює з режисером, розуміє його.

2. “Актори, актори...”. Некрьюшюс насамперед цінує в акторах не талант (на 4-му місці), а особисті людські якості і вміння працювати. Надає перевагу ангажементному театру над стаціонарним.

3. “Вибір п'єси”. У цьому моменті режисер був щирим і лукавим водночас, бо для нього все залежить від настрою. Іде він, скажімо, повз будинок Булгакова - і хочеться ставити цього автора. Але мене зацікавило інше: чому в час відмежування від Росії і зрозумілого для постколоніальної Литви несприйняття всього російського (принаймні, на побу-



Сцена з вистави “Маленькі трагедії”.

товому рівні) Некрьюшюс ставить Пушкіна та Чехова? Ностальгія за минулим? Але ставить литовською. Отже, йдеться про інше: про існування митця поза кон'юктурою і слідування внутрішньому відчуттю часу, ситуації.

4. “Робота з хореографом”. Після дифірамбів хореографії у виставах, виявилось, що ... з хореографом він ще не працював, але хотів би спробувати.

5. “Автобіографія”. В цьому режисер був дуже лаконічним: закінчив вуз і почав працювати. Небагатослівним він був і стосовно питання про роль особистого життя порівняно з творчістю: фіфті-фіфті.

6. “Критика”. У критиці Некрьюшюс найбільше цінує “потрапляння” в точку, що створює ілюзію присутності на репетиції.

Я не претендую на таку роль, і навіть, якщо своїми міркуваннями потрапила “пальцем у небо”, то теж непогано; на мою думку, це “небо” живе і дихає у виставах Е.Некрьюшюса.

Обидві статті ілюстровані знімками Віктора Марущенка