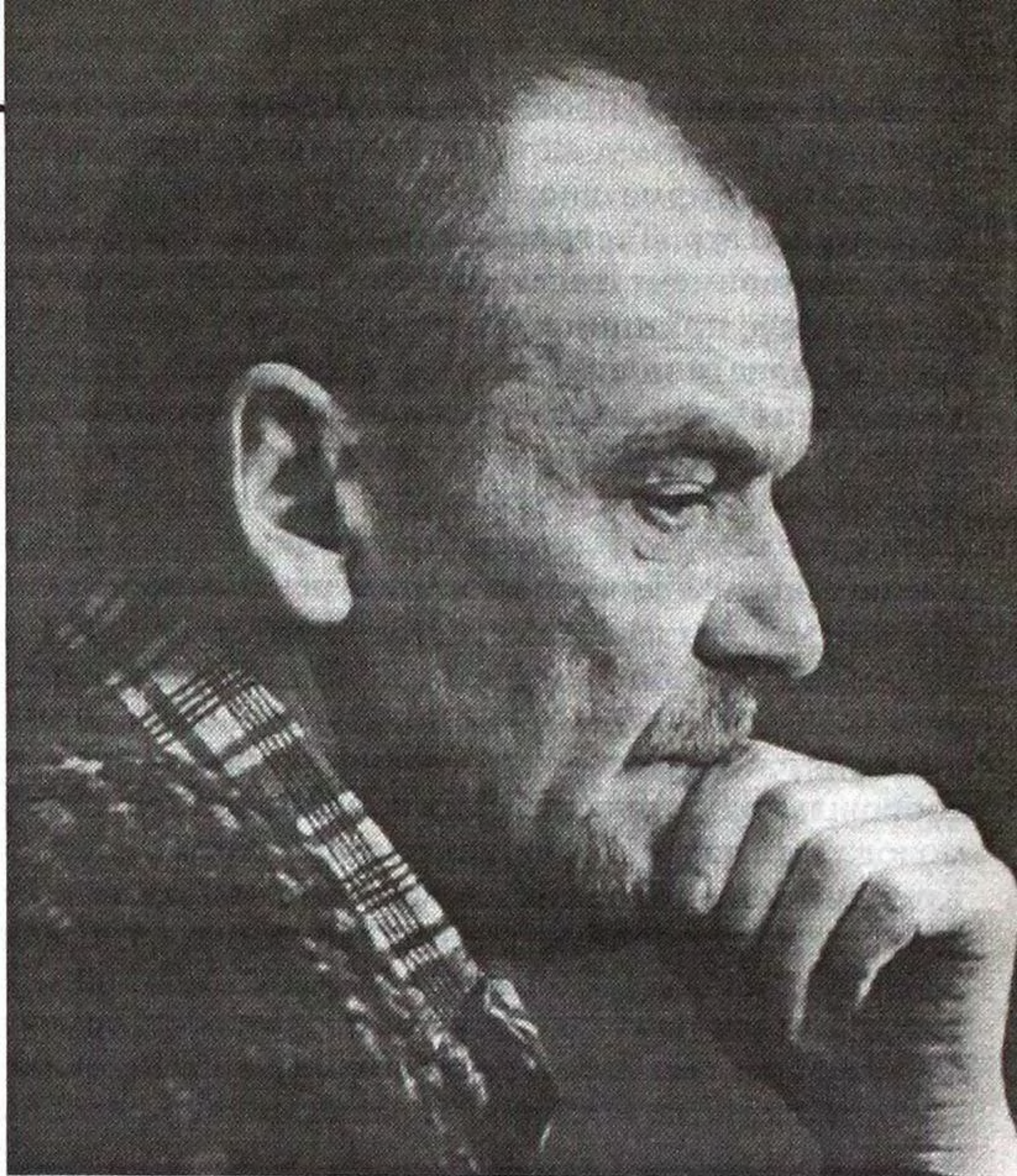




театр

Юрій
КОБАН

Номо Ludens Еймунтаса Некрюшюса.



Для молоді, що вперше зустрілась з творчістю Еймунтаса Некрюшюса, його вистави, показані ним у Києві на фестивалі "Мистецьке березілля", стали справжнім одкровенням. Ті, хто знав режисера раніше, констатували сталість його методу і вміння майстра, залишаючись вірним своїм провідним темам, оновлюватися, надавати їм несподіваного ракурсу, збагачувати їх новим змістом.

Некрюшюс дивиться на театральне дійство як на ритуал, як на матеріалізовану фантазію, як на своєрідну форму яснобачення. Кожна його вистава містить низку конкретних фізичних дій з речами, які, завдяки діалогу з акторами, набувають надпобутового, символічного значення. Головне для його акторів - виправдати найкарколомніші вигадки режисера, дати їм не психологічне, а духовне вмотивування.

Ви не знайдете в його образах приблизності, голої абстракції, загальних місць, жіночої рими - рис, притаманних адептам умовного театру. Сила Некрюшюса полягає не в дослідженні окремого і не в мисленні загальним, його увагу привертають кордони їхнього поєднання - перехід образу в символ і співвідношення останнього з ідеєю світової єдності, занурення конкретного явища в стихію першоджерел буття. Головні

герої його вистав - це герої міфу, що завітали в наше життя, замаскувавшись під простих людей.

Як ніхто інший, цей режисер відчуває непостійність і кінечність усього живого, двоїстість кожного явища, вміє показати гру і невисловлюваність його змістів. Мовчазні розмови його героїв жахають, висновки з них - вибухи ігрових метафор.

Некрюшюс будує зоровий образ вистави як пульсуючу течію змістів, які то виникають, то згасають. Він вільно поєднує в просторі та часі вигадку і реальне, земне і потойбічне, проводячи глядача крізь плетиво метафор до моменту істини.

Творити для нього - акт космічний, вибудовувати низку образів - боротися з пітьмою, заклипати простір.

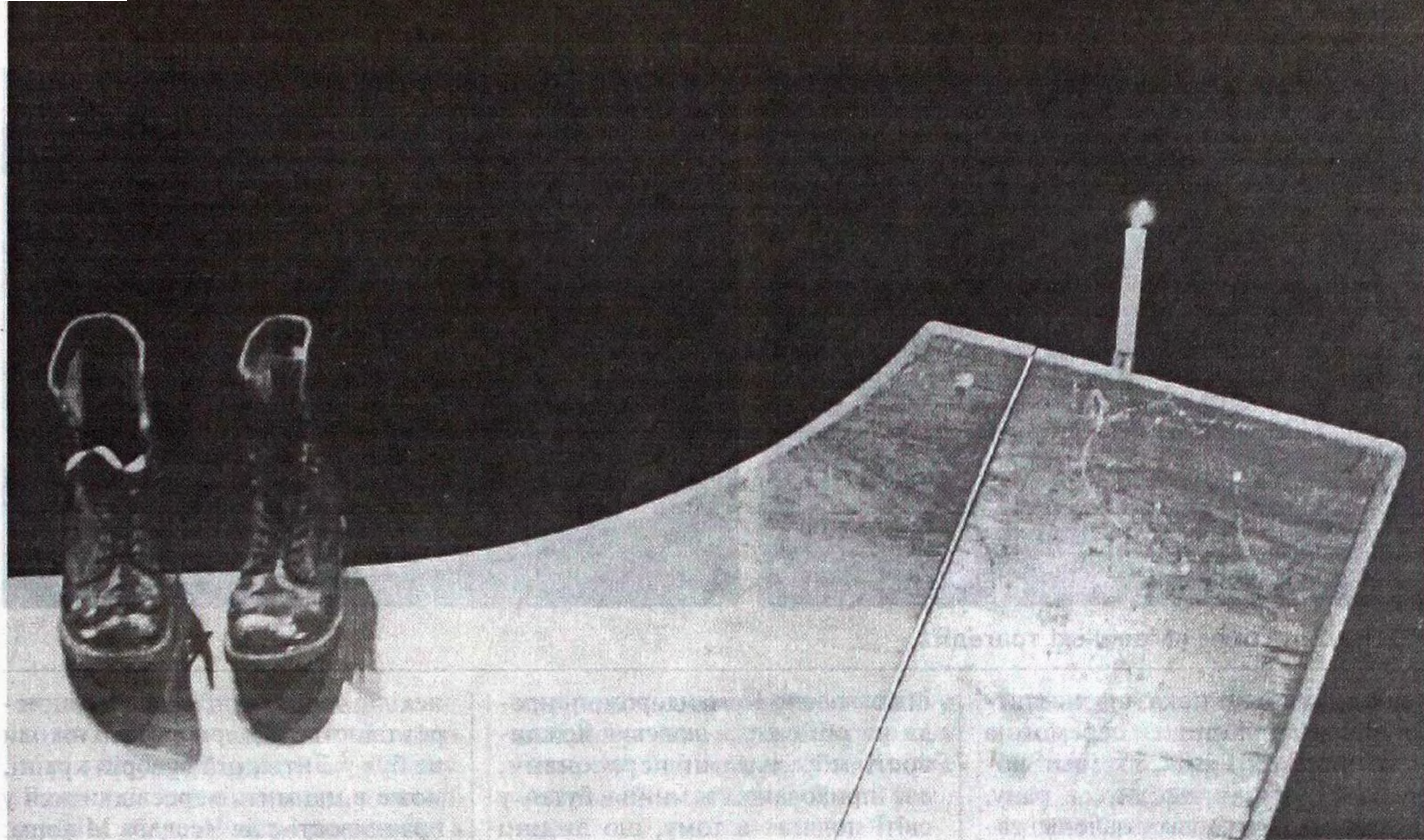
Він міг би перефразувати Декартове: "я мислю, отож, я існую" на "я граю, отож, я існую". Його ігрові метафори - це злива озарінь, відбитки його духу, що саме в матерії здобувають своє життя.

Некрюшюс - не мораліст, а метафізик, не суддя, а проповідник, об'єктивний посередник між духом життя і мистецтвом. Він - хомо люденс - людина, що грає; а, за Шіллером, "людина грає тільки тоді, коли вона в повному значенні людина, і вона буває в повній мірі людиною лише тоді,

коли грає". Та хомо люденс Некрюшюса має обличчя героя Достоевського; він підпорядковує свій потяг до гри пошукові істини. Тобто, в особі Некрюшюса ніби поєднуються лицедій і священник: священник оберігає і охороняє недоторкані істини, а людина, що грає, - мирянин-пророк - дивиться в майбутнє. Ці дві царини - минулого і майбутнього, пам'яті і передбачення, - взаємно переплетені і нерозривні. Обдарування Некрюшюса полягає ще і в тому, що він вміє подати молитву, як жарт і жарт, як молитву.

Про нього можна сказати словами Стендаля, який через ставлення до любові визначав якості іспанського характеру: "В іспанському народі я бачу живого представника середньовіччя. Він не знає пітьми дрібних істин, притаманних дитячій суєтності його сусідів. Він глибоко засвоїв істини важливі і має доволі розуму та волі, щоб іти за далекими висновками з них... Іспанець суворий, різкуватий, не дуже чемний, сповнений дикуватої гордині, ніколи не займається іншими."

Мета Некрюшюса полягає в підкоренні принципу наслідування дійсності пошукам її таємного, надчуттєвого змісту. Трохи загострюючи думку, можна сказати: він нічого не знає про життя, але все знає про його сутність.



Фінальна сцена вистави «Маленькі трагедії». Режисер Е. Некршошюс. 1995.

Коли ми дивимося його вистави, то вступаємо в темну і велику царину невимовного, де панують тонкі настрої, погляд живих очей, насичена пауза, йде кристалізація метафори, і разом з митцем намагаємося відгадати загадку незбагненного.

Поет сцени - Некршошюс будує свої вистави за принципами версифікації, і його вистави ніби складаються з кількох десятків рим (зорових, мізансценічних). Так, у версії «Маленьких трагедій» О.Пушкіна перша дія - «Моцарт і Сальєрі» сприймається і як окрема, закінчена в собі філософема, і як заявка лейттеми, ключовий код для розуміння подальшого химерного оперування антоніміями живого і мертвого, кінцевого і безкінечного, гріха і кари, безкінечного в кінцевому.

Речевий стрижень «Моцарта і Сальєрі», що згодом, трансформуючись, перейде у «Кам'яного гостя» - рояль - образ інструменту, з якого можна видобувати живі й неживі звуки, образ могильної стели на могилі Командора і образ країни - катафалку, похиленого в один бік, країни під час чуми, на тлі смерті.

Владас Богдонас грає Сальєрі абсолютно задерев'янілою істотою, поліном, зомбізованою жертвою своєї «чорної людини»...

Моцарта. Таку «сильну» людину, як цей Сальєрі, не бере навіть отрута, яку він випиває разом з Моцартом. І Сальєрі, і отрута мають спільну природу - вони невживані. Вузкість мислення, спрямована проти справжніх масштабів життя, як правило, завжди кінчається насильством над життям.

«Реалістові» Сальєрі не зрозуміти, що по-справжньому живим, реалістичним робить твір наявність в ньому ірраціонального зерна і що творчою слід вважати таку особистість, яка стоїть на грані між втішачими канонами свідомої культури і підсвідомим, надсвідомим - ніччю, первинним хаосом, світовими безоднями. «Не слід забувати, - казав Джордж де Кіріко, - що картина повинна бути відображенням глибоких почуттів і що глибоке означає дивне, а дивне є ознакою невідомого і непізнаного. Для того, щоб образ вийшов за межі людського, туди, де відсутній здоровий глузд і логіка. Таким чином він наближається до сну та мрійливості».

Отруєний Моцарт вибирається з-під меморіального надгробка, що побудував для нього «друг» Сальєрі і як невмируща, вічна космічна енергія, носій вищої гармонії полишає сцену, примушуючи «Гамлета»-Сальєрі на власному хребті утримувати понівечене

тіло зламаного роялю - «з'єднувати розірваний зв'язок часів». Якщо ми побачили щось схоже на Командора в цій виставі, то це був «стовп суспільства» - Сальєрі.

Моцарт - геній життєвої дії - схожий на русявого Христа з новгородських ікон. Дон Гуан Альгірдіаса Латенаса - носій всеперемагаючого свята життя, гри як прояву неприборканих і по-своєму мудрих, юних сил, - виходить на кон життя, не вірячи ані в бога, ані в дідька лисого, тим більше в Командора. Ця незалежна людина сміливо переступає межу дозволеного особливо тоді, коли його кличе принадна жіноча краса. Він людина, для якої «у світі волі всі краї хороші, всі води гідні відбивати небо, усі сади подібні до Едему», навіть тоді, коли Едем міститься у пастці чумної імперії.

Парадокс Некршошюса полягає в тому, що хомо люденс, людина-артист, показаний як людина, котра вбиває. Некршошюс каже: геній і злочинство можуть поєднуватися.

Для Дона Гуана Латенаса кохання - пошук островів у безмежному морі, гра-приручення, плід творчої фантазії-імпровізації.

На початку зближення жінки показані як священні флейти, з яких видобувається блаженна музика, у фіналах вони - потоптані



Сцени з вистави «Маленькі трагедії».

квіти; любов тут показана як злиття Звіра та Жони, з перемогою сильнішого - Гуана, як мить короткого забуття, як укуся в рану. Миготіння цих двох значень, часом нерозгаданість змістів ускладнюють матерію театральної речі, підштовхують шукати Аріаднину нитку в лабіринті блага і зла, світла і сліпоти, безжальності і невинності, гри божевілля та крові, притягання і страху, пристрасті і насильства.

Любов обертається жорстокістю для юних жінок, а для Гуана-Латенаса страхом бути неправим перед своєю свідомістю, обривом життєвої перспективи.

В якусь мить конфлікту на макро-космічному рівні Некрошюс надає йому інший вимір: рубаючи сокирою запалені свічки, які є символами життя Лаури та Ганни, Дон Гуан - це вже Пугачов, що рубає на пласі голови винних і невинних, це степова російська душа, що прорвалася крізь загату-державність у щілину і вирує, намагаючись пожити хоч недовго, зате хмільно і безжалісно.

Трагічний герой Латенаса ламає старі форми, несе повноту і нечувану свіжість, як золота троянда, що розквітла, і це викликає майже релігійний захват. Герой каже усьому загадковому і страшному "так", бо в ньому грає діонісійський дух. Але те, що для Ніцше - Еверест, для Пушкіна та Некрошюса - точка відрахунку, об'єкт подолання.

Трагічна вина Дон Гуана-Латенаса - в перевищенні своїх прав, людина може значно більше, ніж

їй дозволено Командором, природа не обмежила людські можливості моральними перепонами, але прихована таємниця буття у світі полягає в тому, що людині невідомо, де вона мусить зупинитися, людина повинна сама відчувати межу своїх повноважень.

У Некрошюса спокусника вбиває не Командор. Дон Гуан падає під тягарем своєї провини, згорає в пеклі своєї душі. Його кінець показаний як невідворотний вибір, як вичерпаність життя. Він скидає з себе личину за личиною. Він готовий прийти до себе - все, що було досі, було половинчатим схилянням до ідеалів юрби, страхом перед власною долею, і тут, як у сценах кохання, панує роздвоєння: з одного боку - рішення покінчити з собою йде від свідомості свого безсилля щонебудь змінити, від тягара провини, а з другого - самогубство є актом сили і волі. Герой, так би мовити, тяжко захворює.

І от, у цей момент, коли, здавалося б, Дон Гуан розчавлений, перебуває на грані смерті, а, може, вже переступив її поріг, починається таїнство його переображення (страждання - це завжди затримка якоїсь сили, що, накопичуючись, перетворюється в іншу, вищу силу; захворювання, вважали древні даоси, було вісником благого видужання). Відбувається осягнення його душею космічного абсолюту під звуки древньої православної молитви, гармонію скорботно-радісного хору, передзвін дзвонів, під вільний танок єдності усіх юних персонажів на святі Прощенної

неділі, через розп'яття героя, через таїнство Євхаристії (хто ніколи не був у Литві, цій суворій країні, може в цю мить пересвідчитися у правдивості слів Чеслава Мілоша: "Над Литвою з'являється дух Сведенборга").

Християнський світ ніби каже Діонісу: "Що ж, спробуй, накажи розірвати своїм менадам, я увесь цілісність, увесь - особистість, увесь - спаяна єдність" [Осип Мандельштам].

Людська значущість актора Альгірдаса Латенаса, дає йому право вийти на рівень, де не бути цілісним, оголеним, ширим духом, психікою, пам'яттю неможливо. Тут однієї гри замало.

Вистава Некрошюса про юних людей, про юнь сердець. Жінки - Лаура, Ганна - незахищена, довірлива юність. Дон Гуан - юність без берегів, юність, що вирує грою. Дон Карлос - юність, що хоче звільнитися від тягара командорського світу, потенційний ембріон Моцарта та Дон Гуана. Лаура показана як "оживлювач" Дона Карлоса, Дон Гуан - Ганни та дівчинки - введеного персонажа, що виконує ролі прислужниці сцени, вихованки, пародистки, хору та вісника. Дівчинка з "Чуми" - милосердна юність, як молодша сестра, прислуговує, прибирає брата на свято смерті.

Театр Некрошюса скромний і економний; чим більше він вдається до мови натяків, тим менше збуджує чуттєвість, тим більшу свободу дає уяві, тим відчутніші його висловлювання.

Інша риса театру Некрошюса - його образна щедрість. Його ос-



новний метод - порівняння, контраст, вміння побачити схожість в різному, несхоже в подібному. Рима для нього - і ритм, і спосіб руху зі збереженням рівноваги, а також спосіб повернення до сказаного раніше. Цей рух із зіткненням двох різних лексичних рядів творить найдійовіший стан його образів. З цього зіткнення загоряється світло - світло образу.

Метафори і смислові рими Некрьошюса створюють велике асоціативне поле і породжують широкий культурологічний контекст: один актор грає Моцарта і Дон Гуана; у Моцарта, Дон Гуана і Дон Карлоса - довге волосся, і танок Дон Карлоса у фіналі повторює танок Моцарта на початку дії; фейерверк, що влаштовує Дон Гуан, перегукується з містеріальним святом фіналу; вбивство Моцарта дублюється вбивством Дон Гуана; космічний метроном Моцарта "римується" зі шпагою Дон Карлоса, що хитається; сальєрівський келих з цементом - з келихом вина Дон Гуана; ніжка від роялю Моцарта - з коліщатком дівчинки, голі ступні жінок - зі "смертною" ступнею Гуана і закладкою з книги. Як не згадати облогу фортеці і "переговори" супротивників траєкторіями згаслих сірників; освідчення Дон Гуана і Ганни із приставленим до грудей кинджалом; гру-дуель з Карлосом, наче з дурненьким кошенятком, "порізане" червоними нитками обличчя кривавого Діоніса-Гуана; чоботи-омони з паперовою квіточкою на могилі командора; дух бідної Інези, що відлітає під час спалення її останнього прощально-

го вірша; просфори, "випечені" у роті Дівчинки; стовп шлагбаума з сокирою, і ця сокира "Стеньки та Ємельки" в руках у Дон Гуана тощо.

"Заповітною моєю мрією, - писав 1935 року Микола Акімов, - є досягнення такої виразності речі, котру не соромно було б поставити на сцені поряд з гарним актором... Якщо б вдалося коли-небудь внести такий стілець, від якого зал заривав би, можна було б спокійно померти. Коли б Ван-Гог працював ще раз у театрі, він досяг би цього..."

Залишимо цю цитату без коментарів.

Одна з передумов успішної гри з речами, це, безумовно, актори. І Богдонас, і Латенас розуміють свого режисера з півслова, і так, як і він, володіють секретами сценічного гротеску, сутність котрого полягає в підкоренні внутрішніх імпульсів декоративному завданню.

Хто може зіграти Сальєрі як літаючу табуретку? А Богдонас грає і робить це віртуозно. Коли Латенас промовляє текст ролі Дона Гуана іноді чується якийсь ерзац штампів Висоцького, але коли він витанцьовує роль - рухи його тіла виспівують.

Світосприйняття Некрьошюса хочеться назвати дитячим. В його основі покладена думка про єдність світу, про повне злиття душі митця з річчю. Митець такого характеру - медіум - інструмент сил, сильніших за нього самого.

Язицький містицизм литовської народної культури, з якою кровно пов'язаний Некрьошюс, -

магічний. Про магію небагато скажеш, тільки в дії відчуєш наявність сил та енергій, що діють на світ, як на живий організм, крізь імпресії режисера проглядає думка про культуру як приховане і захищене джерело енергій.

В тотемну епоху космос уявлявся людині таким, що розмовляє. Він говорив шелестом дерев, шумом вітру, плескотом води, птахами, тваринами, землею. "Дух, - писав М.Максимович у передмові до збірки малоросійських пісень 1827 року, - не знаходячи ще в самому собі особливих форм для повного виразу в глибині зароджених почуттів, звертається до природи, з якою він за своїм юним віком товаришує, в її мові бачить, відчуває подібність свою вірніше... Тому то знаходимо такі порівняння з навколишньою природою - такі часті бесіди з буйним вітром, дрібним дощем, чорними хмарами..." Некрьошюс, як могутній Шива, любить танцювати зі стихіями, і особливо, з вогнем: "Вогонь - вічна творчість і вічне нищення; він вічний синтез того і другого, напружений, коли є інше, і згасаючий, коли нема нічого, крім нього. Вогонь протилежний світлу, розумному світлу, що йде від високих зірок," - писав О.Лосев.

Його актор може узяти їжу рукою, піднести до рота, розжувати її, а інший спалити папір, "як життя людини", і у них ці дії будуть магічні. Герой може згадати про померлу сестру, підійти до племінниці, провести рукою по її довгій, як нескошена трава косі, і сказати: "Бідна сестро моя!" і чут-

Надія
МІРОШНИЧЕНКО

МЕТАРЕЖИСУРА як багатство смислів

Парадокс режисури Е. Некрьюсюса 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. Некрьюсюса, 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 Некрьюсюс 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 Некрьюсюса. Тож і вогонь у нього - частка космосу, незалежна дійова особа зі своєю примхливою і жорстокою грою.

Іншим прикладом режисерської магії є те, як Некрьюсюс 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" Некрьюсюса в тому, що він переконливо відповів на питання Пушкіна - хто є геніальною людиною. Секрет геніальності Некрьюсюса 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."