

Ганна ЛІПКІВСЬКА

Молодий театр України у просторі часу



В останні роки на театральному терені України виникло явище, яке істотно вплинуло на мистецький ландшафт. Це цілий напрям у театральній практиці, створений генерацією режисерів, яким зараз від 25 до 40 років і які прийшли до професійного театру в 1987-89 роках. До них належать В.Більченко, О.Ліпцин, В.Кучинський, А.Жолдак, а також Р.Мархолія, С.Проскурня, С.Пасічник, С.Кляпнєв, С.Маслобойчиков, А.Крищенко, М.Яремків, Г.Касьянов, Г.Воротченко, В.Суржа, О.Балабан, Ю.Одинокий, Є.Морозов, К.Степанков-Молодший, А.Віднянський, Д.Богомазов, Д.Лазорко.

Стосовно їхньої творчості можна вживати саме термін "молодий театр", бо очевидно є спорідненість їхніх мистецьких спрямувань ідеям Леся Курбаса часів

Молодого театру 1918 року: "бачити в театрі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!"

Сьогоднішній молодий театр - явище епохи обвалу в усьому - від побуту до ідей, епохи краху однолінійних уявлень про реальність, епохи повалення авторитетів і додання стереотипів.

XX сторіччя взагалі позначене ламанням сталих уявлень про світ та людину, переструктуруванням більшості форм життя від суспільного до приватного. Досягнення у галузі масової комунікації порушили звичну замкненість людського існування. На людину звалилися масиви історії, географії, політики. Світ захлинувся у самопізнанні та самоперетворенні й у цьому русі визначальним стало відчуження - насамперед людини: від безпосереднього процесу творення цінностей, безпосереднього "споживання" власного життя, від іншої людини. Поглибився розрив між "людиною природною" і "людиною соціуму". До того нові теорії, певним чином пояснюючи особистість, відкрили людині безліч суперечностей, різноспрямованих внутрішніх "векторів" у ній самій.

Індивідуальна й суспільна свідомість не була готовою до таких змін. XX сторіччя пройшло під знаком кризи культурної моделі, а в мистецтві - під знаком "великого походу" на реалізм та об'єктивізм. Останній етап цього походу - постмодернізм, який реалізує себе через оперування "культурними цитатами", закріплюючи стан руйнації норм як культурну норму.

Україна, як і всі країни колишнього СРСР, була вилучена із світового мистецького простору і

повертається до нього вже "на віддиху" постмодерністських шукань.

Серед джерел, якими живиться молодий театр - теорії А.Арто, методики Є.Гротовського, сучасний кінематограф, роботи А.Мнушкіної, П.Брука, Дж.Стрелера, Е.Барби та ін. Безпосередні витoki сьогоднішніх процесів у молодому театрі - в режисерській та педагогічній практиці А.Васильєва, здебільшого в "Школі драматичного мистецтва" (багато згаданих режисерів пройшли саме цю школу).

Цей театр виникає в Україні в 1987-88 роках, у часи виходу назовні мистецтва "підвального". Перші його зразки - "Дон Жуан" О.Крижановського, "Момент" А.Жолдака, поява "Театрального клубу" О.Ліпцина. "Новизна" тут -



Сцена з вистави "Східний марш".
Режисер В.Більченко. 1995.



в опозиційності усталеним формам театру та життя.

Сьогоднішні молоді митці перебувають у болісній ситуації зміни укладу, але не виявляють енергії перетворення, притаманної авангардистам початку XX століття. Через тотальну кризу довіри до реального життя спостерігаємо індивідуальний опір йому. І театр уже не "дзеркало" для суспільства, не "кафедра", не "збільшувальне скло", а засіб захисту митцем власної суверенності. Він стає відокремленим від побутової реальності сакральним простором, де тільки і можлива істинна - на відміну від спровофанованого повсякденного - самореалізація.

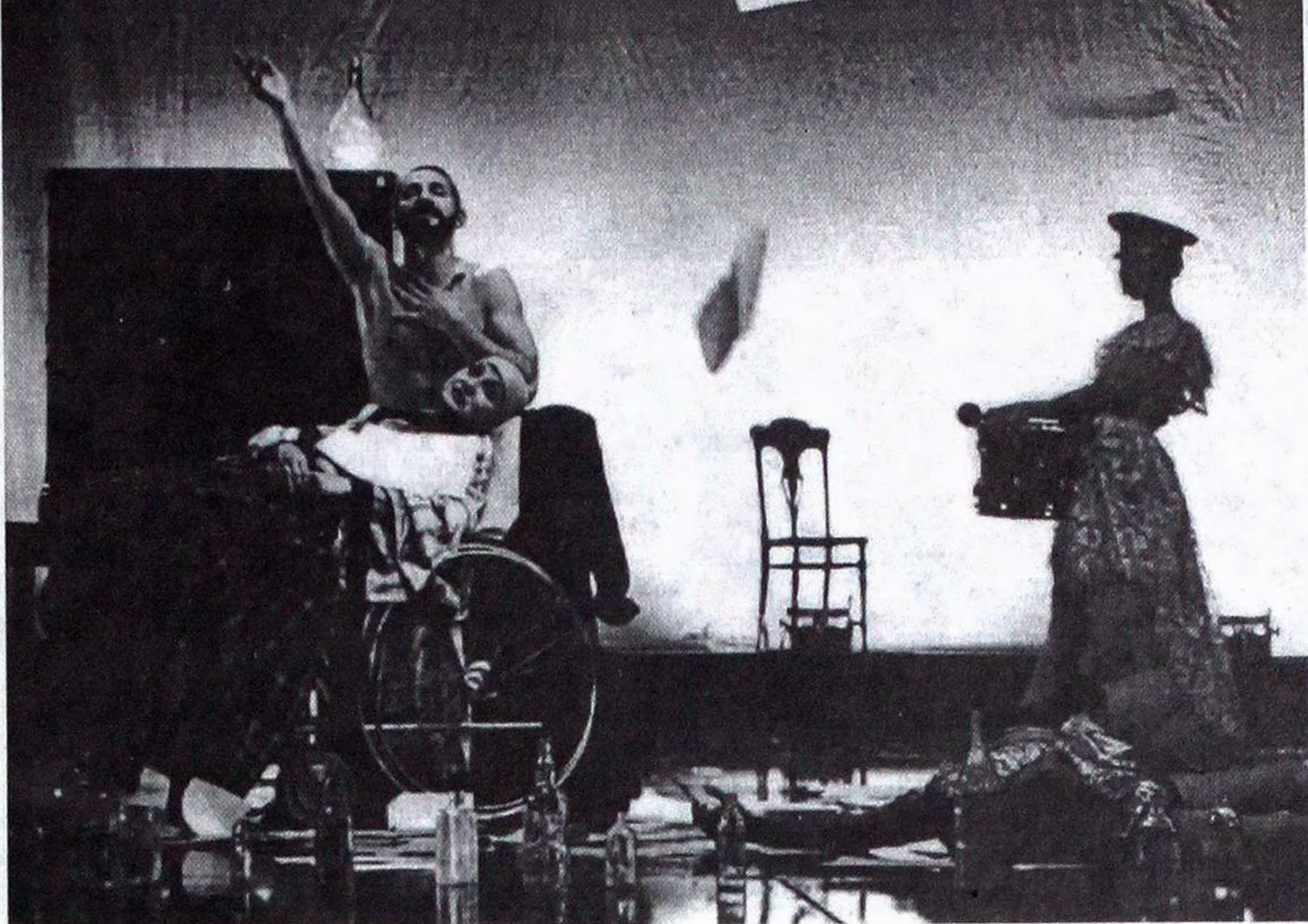
Новітній театр, вийшовши "з підвалів", часто залишається в рамках "підвального" світосприйняття. Театр та життя в уявленні молодих митців - відокремлені один від одного світи (характерний приклад - "Театральний роман" С.Маслобойщикова).

У світі все насичене відчуттям "доживання", тож лишається перебирати уламки колишнього життя: спогади-сповіді - саме на цьому побудовано "Я" та "Дюшес" О.Ліпцина, "Сни" В.Кучинського, деякі епізоди "Моменту" А.Жолдака, "Таємниці" С.Бережка та С.Пасічника й програмну для молодого театру "Археологію" В.Більченка. Недовіра до навколишньої реальності породжує в митців надмірну увагу до самих себе, своїх рефлексій, фантазій, внутрішнього світу.

Вистава для режисерів - плід власного самопочуття, своєрідна матриця відчуттів, свідомості, як правило, позбавленої стійких орієнтирів, розколеної комплексами та суперечливими душевними порухами. Так народжується театр авторський, в розумінні, що він є результатом "самовивертання" деміурга-режисера.

Передчуття епохи, домінуючими настроями якої є зневіреність і втома, визрівали в театрі давно. Нинішні молоді майже повністю занурилися у ці відчуття, їхні твори стали розгорнутою у просторі-часі хронічною рефлексією на тлі культури та власного досвіду, але дещо відчуженою - наче режисери ставлять експеримент на собі, акторах, глядачах і спостерігають за ними.

Специфічними є стосунки молодого театру з драматургією та літературою взагалі. У XX столітті з виникненням професії режисера



Сцена з вистави "І сказав б...". Режисер В.Більченко. 1992.

літературна основа дедалі частіше стає підпорядкованим елементом, який має бути "перетвореним" (термін Курбаса) згідно із законами сцени. Нинішній молодий театр розглядає літературне джерело лише як привід для власного висловлювання. Причини цього - у тотальній зневірі в слові як носії істинної інформації про дійсність, одиниці спілкування, спроможній забезпечити взаєморозуміння. Тож у сучасному експериментальному театрі літературне джерело є лише "злітною смугою", від якої можна відірватися в подальшому русі асоціативного потоку. Гру стимулюють не надра першоджерела: прийом, хід приноситься ззовні, текст, якщо не ламається повністю, то значною мірою переакцентовується ("Largo desolato" М.Яремківа, "Лоліта" Г.Касьянова). Режисери активно комбінують і перемонтовують тексти, оперують монтажними стилями, в тому числі жанрово-стильового характеру ("Я" та "Гей-до" О.Ліпцина, "Дон Жуан" В.Суржі, "І сказав б..." В.Більченка, "Двір Генріха III" та "Сни" В.Кучинського).

Пояснюється це тим, що в нинішні гіперіндивідуалістичні часи існування двох рівноправних авторів в одному мистецькому творі неможливе. Тож "режисер-егоцентрик" користується першоджерелом як засобом для власного вислову. При цьому театр рішуче доламує систему жанрів. Його вистави випадають з жанрових систем, хоч і модернізованих; це не трагікомедії, фарси чи драми ідей, а "ностальгії", "дезінтоксикації",

"ритуалізовані дієства", "галюцинації", "рефлексії", "сни".

Щодо самого слова у виставі, то пріоритет віддається позасловесним сценічним побудовам. З носія змісту слово часто перетворюється на елемент звукового ряду вистави, на предмет гри, маніпуляцій. Зміщуються наголоси, знімаються академічні вимоги до акторської вимови, дикції; як наслідок - причинно-наслідкові "скріплення" тексту розриваються. Через різкі перепади, темброві, темпоритмові, інтонаційні модуляції текст втрачає первісний зміст та цілісність; репліки, монологи часто нашаровуються один на одний, їх "забиває" музика, зрештою, під час виголошення тексту якимсь персонажем режисер умисне розгортає на іншій частині сцени щось таке, що неодмінно відволікає увагу глядачів (цей прийом часто застосовується, скажімо, у "Друже Лі Бо" С.Проскурні). Така контрапунктність подеколи приводить до повного розриву між літературним і сценічним текстами.

Активно застосовується в рамках однієї вистави багатомовність як одна із форм дії механізму відчуження.

Конфлікт (драматичний) вважається одним із змістових формо-творчих елементів вистави; конфліктний імпульс, розстановка сил у конфлікті, подія, триєдина композиція (зав'язка - кульмінація - розв'язка) - ключові у дійовому аналізі поняття, абетка режисури. У новітньому ж театрі вони перестають бути такими: конфлікт звичайно лише локальний, або пере-



Сцена з вистави "У відкритому морі" за С.Мрожеком. Режисер О.Ліпцин. 1988.

носився за межі твору й закодований для режисера не у подіях п'єси, а в контексті особистих стосунків з життям і з собою.

Тому, розглядаючи виставу, не можна вжити і традиційних вимог щодо композиції та наскрізної дії, адже до сценічної побудови не закладено належних чинників, передусім, події - якісного зламу ситуації. Одиницею виміру стає поодинокий знак, найчастіше відірваний від змісту, рівновагомий серед інших знаків, скомбінованих у досить хистку й випадкову конструкцію.

Можна пояснити і фрагментарність вистав молодого театру: завдяки акцентованим межах епізодів, станів тощо кожний наступний фрагмент починається ніби заново, без урахування попереднього - але на сцені не стається якісних змін: панує стагнація, все визначене наперед. Часто вистава починається ні з чого й не має чіткої фінальної крапки ("Антігона" та "Дюшес" О.Ліпцина, "О-о-и!" А.Жолдака). Важливий не результат, а процес, що стає самодостатнім.

Кожен режисер, звичайно, вибирає з величезної кількості джерел та знаків ті, що найбільше відповідають власним уявленням. Але цей відбір видається випадковим: у такому театрі, як правило, втрачено відчуття цінності єдиного можливого в даній сценічній конструкції, унікального режисерського рішення.

Врешті, постає питання: чи є у виставах молодого театру позитивний сенс - театральний, психо-

логічний тощо? В принципі, краса, смак до життя, щирі почуття, ідея Театру-простору, де можна переграти все, навіть смерть, є позитивними орієнтирами для менш песимістично настроєних режисерів. Але є шлях і "від зворотнього", коли катарсис має наставати через концентрацію - виштовхування з себе накопичених психологічних, інтелектуальних, сексуальних та інших "шлаків", аби викликати здорову реакцію відторгнення (у цьому - витоки тих форм театру, які впроваджують О.Ліпцин, А.Жолдак, часто - В.Більченко, В.Кучинський).

Втім, говорячи про позитивний зміст театрального видовища, ми не маємо забувати, що театр за природою є "інститутом людини". І саме концепція людини - на сцені, в залі - визначає його спрямування.

Щодо людини на сцені, то її місце у виставі є місцем однозначно підпорядкованого елементу. Режисерський театр ХХ століття зорієнтований на виставу як цілісність, де окремий чинник не може мати вичерпного значення. Проте у визначних зразках цього театру зберігалася орієнтація на актора як на самоцінність, бралася до уваги його індивідуальність, тож мали місце численні злети акторської майстерності.

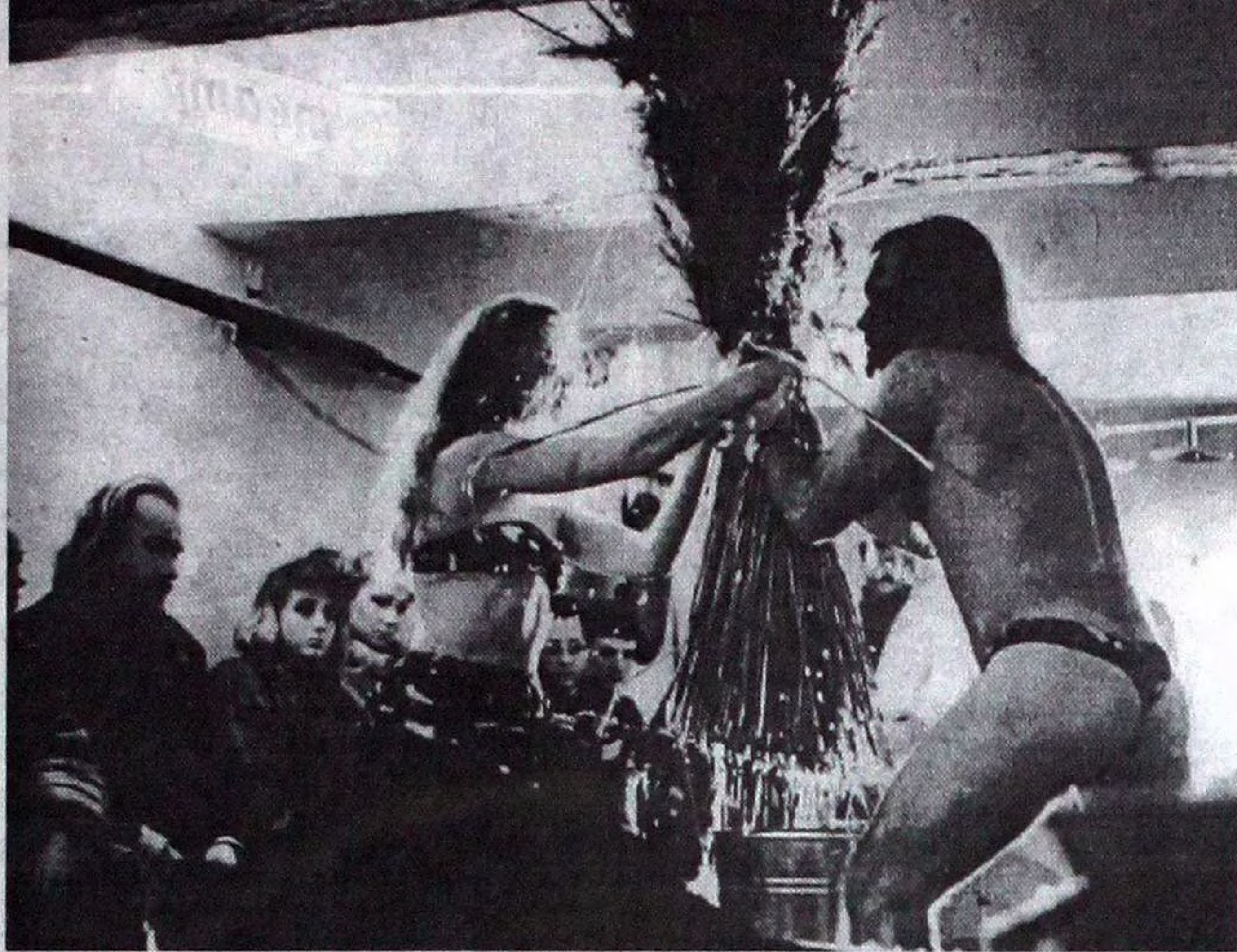
Сьогодні молодий театр демонструє інший підхід: персонажі в ньому часто стають масками чи просто окремими "фарбами" на режисерському "полотні". Тут людину (актора, персонажа) розчине-

но в океані імпульсивних проявів її природи, якими гасяться порухи свідомого, дезорієнтовано в сутінках власної душі, нерідко позбавлено індивідуальних ознак, навіть імені. Характерні випадки перетворення вистави на діалог внутрішніх голосів, різноспрямованих "векторів" всередині однієї людини ("На полі крові" в "Українській робітні", "Дюшес") і "розчленування" персонажів на "складники", підкреслення наявності багатьох фактично автономних голосів в одному (в "Снах", "Маклені Грасі" С.Пасічника, в "Прощанні" й "Людському голосі" А.Черкова, "За двома зайцями" М.Яремківа). Твориться театр, де актор є інструментом реалізації постановочної волі; де від нього вимагається не універсалізм, а досить обмежене коло вмінь, повна довіра режисерові, розкутість та рухливість. Актор перебуває ніби під гіпнозом: його волю та свідомість приглушено, назовні виведено дещо скориговані внутрішні імпульси. Це досягається через певні тренажні вправи, мета яких не стільки розвиток всього "апарату" актора, скільки виховання здатності до прилюдного "медитування" та швидкого доведення себе майже до афекту (саме такими є розповсюджені методики Є.Гротовського).

Діалектика взаємин актора і режисера завжди складна, але в театрі, про який ідеться, ці стосунки особливо загострені: тут стикаються не просто амбіції чи погляди, а ніби оголені структури психіки. Цей театр у крайніх проявах подібний до релігійної секти й вимагає всієї людини без останку, а таке "втаємничення" подеколи руйнує якщо не особистість, то принаймні механізм її адаптації до навколишнього життя.

Щодо "людини в залі", то існує дві яскраво виявлені моделі взаємин художнього твору та споживача - "масова" та "елітарна" культури. Нинішній молодий театр, вочевидь, належить до другої. "Своїм глядачем" тут стає той, хто перебуває з творцем на одній хвилі світосприйняття та самовідчуження чи спроможний включитися в інтелектуальну гру при дещо відстороненій спостережанні за процесом безкінечного творення-руйнування складних сценічних комбінацій.

Цей театр "розколює" аудиторію, викликає дискусійний імпульс. Він не докладає зусиль для "вербування" власних прихильників;



Сцена з вистави "Друже Лі Бо". Режисер С. Проскурня. 1992.



Сцена з вистави "Дюшес" за Д.Джойсом. Режисер О.Ліпцин. 1993.

крайній вияв - відмова взагалі від спроб налагодити контакт з глядачем, навіть зі "своїм". Внутрішній "зустрічний рух" театру та глядача часто не входить до передумов: дещо демонстративний егоцентризм режисера відгороджує його виставу від навколишнього світу (характерний приклад "Опис чудовиська - 1" В.Більченка).

Показове небажання багатьох режисерів працювати й показувати вистави за чіткими графіками; схильність перетворювати поодинокі покази на акції дещо конспіративного характеру; декларації про можливість взагалі обійтися без глядача; потяг до закритої від сторонніх лабораторної роботи.

Проте театр - акт публічного творення. Якщо з кола його уваги виключається особистість єдиного опонента - глядача, то він як театр вироджується, стаючи свого роду сектою або комуною з театральним ухилом.

Оскільки в молодому театрі художній продукт тісно пов'язаний з особистістю творця, то в цьому ракурсі "некомунікативний театр" постає витвором людей, які самі існують в утруднених стосунках зі світом. Було б поверховим вбачати в цій прямій залежності від рівня соціальної адаптованості режисера, але можна припустити наявність такого зв'язку. В цих питаннях не можна виявити іншої закономірності, окрім динаміки розвитку конкретної особистості. Тож час постійно вноситиме тут корективи.

Засадничою для молодих режисерів є ідея творчості "для себе".

Це реакція на вимоги праці для чогось загального, "всенародного" - невід'ємний атрибут "радянського мистецтва". Крайність породила крайність: опором колективізму став індивідуалізм, що почав домінувати в театрі, де для досягнення творчої мети необхідні колективні зусилля.

Таким чином, ланцюжок, який вимальовується (недовіра до літературного тексту, до канонів театральної вистави, до актора й персонажа як особистостей, до публіки) дає підстави стверджувати, що подібні явища виникли закономірно в часи кризи цінностей та ідей, епохальної зміни парадигм.

Коли ж дозволити собі есеїстичний підхід, то виявиться, що молодий театр є театром білих та чорних "кабінетів", безкінечних стільців, темного - або світлого, без напівтонів одягу та поодиноких яскравих плям, босих ніг та зависоких підборів, піджаків та зібганих капелюхів, всякого лахміття з бабусиних та маминих скринь та відходів цивілізації; театр напівтемряви та контражурів; лихоманки та апатії, цих крайніх полюсів - майже без "зупинок" поміж ними; театр мішанини звуків та чистого тону, де грегорианський хорал звучить поряд із напівзабутим шлягером десятирічної давності.

А якщо зробити висновки більш аналітичного гатунку, то цей театр руйнує звичні зв'язки в підходах до сценічного твору, в нім і його сприйнятті, натомість пропонує інші, ним самим ще не усвідомле-

ні, не розгорнуті належним чином, діючи методом проб і помилок. У просторі молодого театру все хистке і непевне, сповнене безкінечних рефлексій. І все одно залишається відкритим питання: чи здатне це мистецьке покоління до творення не просто вистав, а позитивних театральних цінностей? Творення, а не перебирання вже винайдених прийомів, жанрових структур, естетичних моделей. Цінностей саме театральних, сценічних - не йдеться навіть про зміст, загальнофілософські орієнтири тощо. Відповідь дасть лише час.

Можна тільки зауважити, що існує потреба у віднайденні цілісності, без чого неможливим здається поступ. Встановлення гармонійніших стосунків зі світом для творців молодого театру могло б відбутися на шляху подолання ними власного надмірного егоцентризму.

Висновок М.Бердяєва, зроблений на початку нашого століття, здається дуже актуальним: "До нового життя, нового мистецтва прорвуться ті гностики нового типу, які знають таємницю цілісності й таємницю роздвоєння, знають одне і знають інше, йому протилежне".

Чи стане хтось з генерації, до якої належить і авторка, цим жаданим гностиком, чи то привілей прийдешніх мистецьких поколінь - покаже майбутній поступ театального процесу в Україні.

Фото Віктора Марущенка.