



ЯН ГРОССМАН

театр

Чи театральний Кафка?

Ян Гроссман - один з тих, кому чеський театр завдячує своїм розквітом і своєю світовою славою. У Гроссмана не було театральної освіти, він вчився на філософському факультеті Карлового університету. Його естетичні ідеали сформувались рано, під час війни, коли він зблизився з "Групою 42" - об'єднанням чеських письменників і художників, яке після 48-го року було звинувачено в "космополітизмі, абстрактному гуманізмі, формалізмі..."

Гроссман починає думати і писати про театр. Його життя належало двом мистецтвам: літературі і сцені. З ім'ям Гроссмана пов'язана дуже важлива для чеської сцени лінія театру абсурду. В 60-ті роки він очолював театр "На забрадлі", який став оазисом свободи і справжніх мистецьких пошуків. Гроссман багато ставив Кафку, Беккета, Пінтера, Гавела. Багато писав: про чеську поезію і драму, про театральні стилі, сценографію, акторське мистецтво, драматургію. Нелегко складалась його доля, доля чесного і вільного художника, у часи панування комуністичного режиму. Уже кілька років, як він пішов із життя. Його мистецтво свого часу було, за словами Вацлава Гавела "свідомістю і совістю нації".

Запропоновані нижче уривки з нотаток - це роздуми режисера і мислителя про Кафку, про мистецтво і театр, зокрема про театр абсурду.

Це не наукове дослідження, а лише нотатки, що виникли під час роботи над драматизацією кафківського "Процесу" для театру "На забрадлі". (...)

Після Гашека Кафка став найпрославленішим представником літератури, котру можна назвати пражською.

І так само, як Гашека, Кафку тепер повсюди ставлять у театрах, в кіно, на телебаченні, і серед тих, хто переробляв з цією метою твори Кафки, ми зустрічаємо такі відомі і такі полярно несхожі імена, як, наприклад, Андре Жід, Жан-Луї Барро, Орсон Уеллс.

Кафка і Гашек - два наші аутсайтери, люди і митці "поза". Перш за все - поза офіційною літературою. Причому слово "офіційною" не слід розуміти в якомусь негожому значенні: офіційне - це просто-напросто те, що сприймається серйозно, з захватом чи неприязню, чи навіть із самовпевненою байдужістю.

Кафка і Гашек серйозно до себе не ставились. (...)

Обидва були "поза", але кожен у інших обставинах і по-іншому: Гашек, тиняючись по всіляких редакціях і трактирах, за одним присідом пише начисто все, що приходить йому в голову. Кафка творить у суворій внутрішній ізоляції, піддаючи кожен рядок скуппульозній критиці. Гашек був літературним ремісником, усе написане він намагався збути, хай навіть за безцінок. Для Кафки література була глибоко інтимною справою, все написане він збирався спалити.

Проте обидва дали світові великі твори. (...)

Де тут мірило і де спільний знаменник?

Безперечно, це, насамперед, геніальність, якої не купиш. Але чому вона була дарована людям, які поставили себе "поза"?

Над цим варто подумати. (...)

...Світову вагу визначає інтенсивність, з якою я перетворюю свій досвід - хай навіть набутий на найменшому просторі і у найкоротший час, "тепер" і "тут" - у досвід епохальний і загальнолюдський. (...) Ставити питання, а не запозичувати їх - усе залежить тільки від цього.

"Великі проблеми валяються на вулиці", - говорив Ніцше.

І тому зрозуміло, що великі проблеми підібрали на вулиці люди, які були "поза": поза всілякою упередженістю, що заважала побачити ці проблеми іншим. Що заважала їм побачити істинний світ. (...)

Насправді і Гашек, і Кафка були не "поза", а "всередині".

"Поза" швидше були - як нам уявляється - усі інші.

Але повернемося до теми: Кафка і театральність.

Чи можемо ми взагалі включити у сферу театральної творчості авторів, які потрапили туди без власних старань, ніби постфактом, у результаті драматизації? (...)

Насамперед повернуся до того, що вже колись писав: про театр не можна говорити як про вид мистецтва, котрий "існує", про нього можна говорити тільки як про вид мистецтва, котрий постійно народжується і постійно твориться.

Театр - утворення еkleктичне: він завжди позичає у тих художніх областей і жанрів, які в даний момент зосереджують у собі максимум людського досвіду і найбільш співзвучні розуму і почуттю епохи. Ми щохвилино переконуємося, що "класичний" драматичний текст втрачає театральність, тоді як текст, для театру не призначений, її набуває.

Отже, ми не можемо вивчати театр як ізольоване мистецтво, якщо хочемо пізнати його сучасну форму і стан.

Ми не можемо відділити його від інших видів мистецтва, скажімо, від видовищних: абсолютно точно від кіно й телебачення...

Таким чином, інсценізований роман, в принципі, стає об'єктивним елементом театральної чи кінематографічної творчості...(...)

Десятки театральних і кінематографічних версій не збагатили новою якістю ні театр, ні кіно, хоча стали їх здобутком.

І тільки постановка гашеківського "Швейка", здійснена Піскатором, дала таку якість...(...) Відомо, що Піскатор не скористався інсценізацією Брода, в якій "Швейк" набув вигляду традиційного офіцерського фарсу, а вирішив без істотних змін перенести на сцену всю епічно розгалужену структуру роману. (...)

Він не прилаштував роман до драматургічної техніки, а, навпаки, драматургічну техніку прилаштував до роману. Не драматизував епіку, а підкорив законам епіки драму.

Цим самим він аж ніяк не позбавив театр власного обличчя і "театральності". Навпаки, створив нову театральність...

Наступне питання: чи має і чи може мати зараз проза Кафки такі чи настільки ж яскраво виражені театральні риси, які мав роман Гашека?

Щоб спробувати дати відповідь, ми перш за все повинні, як то кажуть, "відкрити" Кафку...(...)

Якими б не були цікавими самі по собі окремі тлумачення Франца Кафки, набагато цікавіший для мене у цей момент той факт, що цих тлумачень так багато і що часом вони досить таки несхожі.

Кафку відносять до так званих непростих, "темних", зашифрованих авторів. Але поняття "зашифрованість" у застосуванні до нього неточне. Зашифрований текст направляється адресатові, який з допомогою однозначного ключа його однозначно розшифровує. А тексти Кафки такого однозначного, раз і на завжди даного дешифрування не тільки не передбачають, а й прямо йому противляться. (...) Це не механічний символ, значення якого при певному старанні можна зрозуміти і перевести на "нормальну" мову: замок - Бог, Жінка - спокуса... і т. д.

Темний Кафка не тільки надає можливість для безлічі різноманітних тлумачень; я б навіть сказав, що він їх прямо провокує, не надаючи переваги жодному з них. Множинність і різноманітність тлумачень ніби безпосередньо витікають із його творчості: вони в ній приховано присутні й у повному значенні слова вона їх випромінює. Отож, в них міститься велика потенційна енергія.

Роман Кафки не спонукає до розгадування однозначного ребуса. Швидше, він спонукає до постійного вирішення питання, яке ставиться в ньому саме з такою мірою невизначеності й "затемненості", яка необхідна, щоб питання було питанням, а зовсім не ребусом. (...)

Таким чином, питання Кафки розраховане на відповідь, яка самому йому не відома чи, в крайньому разі, відома не повністю; це означає, що автор заздалегідь передбачає діалог. (...)

"Замок" побудовано на одному основному конфлікті, який при цьому розгортається в кількох площинах. З такої "багатошаровості" виникає і невизначеність, і "затем-

неність" "Замку"; текст роману утворює певний непророблений простір, куди вступають інтелект, почуття, фантазія і пам'ять читача. Останній одержує тут змогу вибрати ту площину конфлікту, яка робить для нього весь конфлікт найбільш доступним, тобто площину, яка дозволяла б йому співставити конфлікт роману з власним життєвим досвідом, застосувати його до себе.

Так виникає ціла низка практичних і цілком активних інтерпретацій, на які роман безпосередньо розрахований: тільки в них і знаходить він своє завершення, конкретизацію, набуває повного змісту.

В такому цілковито унікальному внутрішньому динамізмі я бачу першу передумову театральності текстів Кафки, якщо говорити про сучасний театр...(...)

Театр утратив своє культове значення. (...)

Театр швидко втрачає і свої ілюстративні, просвітницькі, дидактичні функції, які інші види мистецтва виконують краще й економніше.

Єдиний шлях, який залишається театрові - це, очевидно, шлях інтенсифікації. "Насамперед, йдеться про те, щоб скористатись тією унікальною зброєю, якою може служити безпосередність і живість театральної творчості й не в останню чергу демократичність театру як колективного мистецтва (...колектив, який виставу творить: а це колектив сцени і глядацького залу.). Мова про те, щоб перетворити театри у центри людського спілкування... (...) (стаття Мілана Лукеша).

...Повного змісту спектакль набуває тільки завдяки живій конфронтації глядацького залу зі сценою...

Усе це робить актуальним тип театру, який передбачає діалог, а, отже, і партнера. (...)

І якщо тексти Кафки і під час читання потребують партнера-інтерпретатора, який допомагає завершити - хоча і кожен по-різному - їх осмислення, то не виникає сумніву, що вони володіють якістю, без якої такий тип сучасного театру немислимий.

Ми сказали, що твори Кафки допускають найрізноманітніші тлумачення, не надаючи жодному з них переваги. Чи не означає це (...), що такий по-протеївськи мінливий твір є, насправді, твором невизначеності, безформним, незбагненим, який означає і все, і нічого?

Думаю, все якраз навпаки.

Існує виразна різниця між твором аморфним, безформним і твором багатошаровим.

Багатошарові твори вирізняються продуманою конструкцією, чіткою послідовністю у реалізації задуму, відчуттям цілого, яке, проте, виникає з допомогою складної оркестровки усіх його площин. (...) Так з'являються великі твори, герої яких нібито живуть у нашому часі й просторі, але водночас і поза ним, постійно проявляють свій зв'язок з епохою, яка їх породила і разом з тим "вічні". Їхній світ конкретний і водночас відкриває перед нами запаморочливу перспективу; їхні висловлювання визначені, але кожне з них при цьому трансцендентальне, виходить далеко за свої межі.

Так і багатозначність прозаїчних творів Кафки суворо зафіксована у надзвичайно точній словесній структурі, яка в цілому і в деталях послідовно пророблена, так що виключені будь-які випадковості. (...)

Я вирішив підійти до Кафки, так би мовити, феномено-

логічно. Читати його неупереджено, наскільки можливо - тим "першим поглядом", який сприймає форму і загальні контури твору, його побудову, авторський почерк. (...)

Перша, найяскравіша риса роману Кафки - неухильна конкретність, тверезість і докладність його манери письма: саме ця конкретність і цементує смислову багатолітність тексту в єдине, стійке і непорушне ціле. Хитросплетіння сюжету нас надійно веде стилем оповідача - стилем спокійний, "однотонний", який залишається незмінним, про що б не йшлося: авторська дикція, спосіб подачі, ритм, ступінь зацікавленості й участі не піднімаються і не падають, чи він говорить про банальності, чи про події вражаючі. (...)

Хроніст відсторонюється від того, що описує, та тим самим у нього вступає. Відстороненість насправді виявляється допоміжним прийомом. (...) ...Тон хроніста не тільки вступає в оповідь, а й стає "між" оповіддю і її читацьким сприйняттям. Свою незворушність хроніст провокаційно протиставляє читацькій схвилюваності, й цим її посилює. Нелюдська жорстокість, описана так байдуже, стає більш нелюдською, ніж якби вона було описана в несамовитій манері. Хроніст ніби не усвідомлює нелюдськості того, що відбувається, не обурюється побаченим. Він надає це читачеві, який не може ототожнити себе з такою байдужістю. Отже, стилістична конкретність має і характер заклику.

І, нарешті, вона створює можливість нових асоціацій і інтерпретацій. (...)

Напруження виникає не лише між стилем байдужого і всюдисущого оповідача-адвоката і фактами, які він повідомляє, а, знову ж, проникає "всередину" оповіді. (...)

Сюжетна основа романів Кафки - конфлікт банківського службовця К. чи землеміра К. із незбагненим процесом і замком.

Усі постаті роману з цієї точки зору - ніби займають щодо процесу чи замку байдужу і незворушну позицію адвоката: усе, що у зв'язку з цим відбувається, для них, по суті, само собою зрозуміле. (...) Один лише К. займає в обох романах позицію, яка передбачається і в читача - бодай на початку. Його вихідний жест - жест обуреного і протестуючого питання. Чому? Як таке можливо? Хіба ви не бачите, що це безглуздзя?

- Ви поводитесь як дитина, - говорить охоронник банківському службовцю К. у відповідь на його питання, хто звелів його арештувати і з якої причини.

І так відповідають обом К. усі персонажі. Відповіді їхні варіюються: залежно від характерів персонажів та їх індивідуальних стосунків з К., вони звучать то грубо, то співчутливо, то зневажливо, то філантропічно, - але, по суті, виходять з одного уявлення: причина і сутність "процесу" чи "замку" не може бути вимовлена вголос, та цього не варто ні добиватися, ні дошукуватися.

Відповіді вказують на те, що персонажі нічому не дивуються; єдине, що ще може їх здивувати - це подив банківського чиновника і землеміра К.

Такий тип відповіді в "Процесі" і в "Замку" перетворений у загальну картину світу і складає домінуючу тему твору: К. поступово втягується у світ, де його "логічні" і цілком "зрозумілі" питання стають безглуздими і необґрунтованими. (...)

Незмінна і формально бездоганна манера аргументації кафківського адвоката, багаторазово посилена подібною аргументацією усіх персонажів роману, що доводить логіку

алогічного і осмисленість беззмисовного, повинна подвійно викликати обурення читача, яке, окрім цього, підтримано з самого початку обуренням героя.

У цій динаміці я бачу ще одну передумову кафківської театральності. Цього разу театральності, тісно пов'язаної з методами абсурдистської драми.

Зрозуміло, що тут необхідно бачити абсурдистську драму не лише в її найпоширеніших сюжетах, матеріалі, прийомах, а й у її принциповій концепції. (...)

Абсурдистська драма займається насамперед одним феноменом: пануючими в сучасному світі уніфікованістю, нівельованою банальністю і стандартністю, джерело яких - міщанство в найширшому значенні цього слова.

Абсурдистська драма препарує і ізолює цей феномен, ніби переносячи його в кліматично вигідніші умови, де він може вільно і насправжки творити світ за своїм образом і подобою. (...)

Абсурдність тримається на особливому напруженні між протилежностями: з одного боку стоїть явище, яке ми "природньо" вважаємо "неприроднім", з іншого - раціональна система, яка цю неприродність матеріалізує, виправдовує, пояснює і здійснює в нашому житті.

Абсурдність займається особливим видом трагедійності, розпаду і відчуження.

Проституція як така недостойна людини - це нормальна точка зору. Та коли пані Уоррен у Шоу доводить, чому для бідної дівчини проституція - одна з кращих можливостей зберегти людську гідність, бо жити чесно означає жити в нелюдських злиднях, проституція стає абсурдом. (...)

Організатор ліквідації єврейського населення Рудольф Гесс живе в нашій свідомості як демонічна фігура, яка залишає далеко позаду Річарда III і всі інші ще більш одинорідні персоніфікації зла. Але польський автор Ярецький продемонстрував злочиння Гесса в контексті всієї його біографії. Банальний образ він замінив конкретнішим. Гесс Ярецького - людина освічена, чутлива і практична, що завжди прагне старанно виконувати свої обов'язки. Він аж ніяк не садист, не мав і не має до масових убивств євреїв окремої особистої пристрасті. Він не вбивав, а всього лише ліквідовував ворожу націю і завойовував новий життєвий простір для власної нації - як будь-який інший політик чи військовий. (...) Якщо ж перед смертю він погодиться, що здійснив якісь помилки, то лише виходячи з такого розуміння: Гесс визнає, що практичніше було б залучати поневолене населення на свій бік і обробляти, аніж поголовно знищувати, - тоді нацизм набув би значно менше заклятих ворогів.

Такий Гесс уже постать не демонічна, а постать абсурдна. Та зло, розкрито таким чином, стало не меншим, а, навпаки, більшим.

Зараз у світі більше місця для абсурдної інтерпретації дійсності, аніж для трагічної. Трагедія розуміє зло як силу, викликану кимось чи чимось, що знаходиться поза цим світом. Але навіть тоді вона сприймає зло у зв'язку з життєвими обставинами, вона неминуче розуміє його як продукт виняткового збігу цих обставин. Зло класичної трагедії, напевно, схвилює публіку, але одночасно дозволить кожному глядачеві внутрішньо від нього відмежуватись. Це зло надто виняткове, так воно не може зародитися в душі глядача... Воно його безпосередньо не стосується, не пере-

гукується з його щоденним досвідом: надто вже воно належить до історії з великої літери - в прямому і переносному значенні.

Драма абсурду, яка, здавалось би, відхилилась від великих тем, насправді демаскує зло в ширшому контексті: зло, яке небезпечніше, тому що воно стало "звичним", проникає у світ без попередження й непомітно, користуючись засобами, на перший погляд, незначними. Центр уваги драми абсурду - не зло у своїх наслідках, а зло первісне, що зароджується, зло в стадії інкубаційній.

Абсурдистський театр - уся його концепція, методи, виражальні засоби - прямо виходять з принципу, біля витоків якого, як єдиний *magnus parens**, стоїть саме Франц Кафка.(...)

Прозаїчні твори Кафки, як я гадаю, потенційно містять чисто театральну енергію...

Прозаїчні твори Кафки, по-моєму, не треба пристосовувати до театральної техніки. За певних обставин вони, можливо, самі можуть створити нову й актуальну техніку, як колись "Швейк" Піскатора.

Можливо, це висновок передчасний і недовідний. Але динамічна структура романів Кафки явно містить якість, на якій базується сам зміст і призначення абсурдистського театру, - вони апелюють до того, хто сприймає, активно викликають його на розмову.

Абсурдистський театр, як і Кафка, аналітичний, і, якщо хочете, холодно діагностичний. Він не пропонує рішень. (...) Якщо театр - лікар, то абсурдистський театр воліє лікувати не за звичайними рецептами, а, швидше, профілактичними засобами: з цією метою він заздалегідь найжорстокіше зіштовхує пацієнта із загибеллю, яка чатує на нього на кожному кроці. (...)

...світ Кафки, як усі ми відчуваємо, - світ маревний, примарний.

Але ця примарність виникає інакше, ніж в експресіонізмі, сюрреалізмі, нічному романтизмі чи в романах жахів.

У світі Кафки немає страховищ чи деформованих постатей; те, що відбувається тут, - це не виплід бездумної, екстравагантної фантазії, персонажі не втрачають "звичайного" людського обличчя. ("перетворення" - дещо зовсім інше, це свого роду притча), та й ситуації не гублять "звичайних", "реалістичних" контурів, не народжуються з атмосфери галлюцинацій і екстазу.

У світі "моторошного холоду, де у людини важчає серце, а в душу прокрадається пустота" (По), поява привидів якось підготована і цілком очікувана. (...)

Світ Кафки, як ми сказали, залишається світом "буденним" і "нормальним", все в ньому може бути перевірено настільки ж буденним і нормальним досвідом. І саме в цьому світі "несподівано" і "невмотивовано" починають розвиватися процеси, які не міняють лик дійсності, але міняють і деформують саму її: конструкцію, тобто її внутрішні зв'язки і зміст.

Виняткове явище виникає за абсолютно звичайних обставин.

На появу привида персонажі Едгара По реагують криком жаху.

На кафківського привида його персонажі реагують як на дрібне непорозуміння чи не реагують зовсім. (...) Крик жаху зривається - та й то лише з самого початку - тільки у К. Він єдиний дивується.(...)

...він (Кафка) викликав у мене думки про Достоевського, першого поета сучасного великого капіталістичного міста, тієї стрімко ростучої антагоністичної структури, довершена життєва організація якої проявляється на периферії системи як всестороння дезорганізація. І немає потреби додавати, що насправді ця периферія аж ніяк не є чимось другорядним і тому незначним.

Достоевський простежує деформації насамперед в області психології.

У Кафки деформація переходить із області психології в область фабулювання. Те, що у Достоевського люди переживають, у Кафки стало реальністю. (...)

Кафка - перший поет автоматизації сучасного світу. Тієї автоматизації, яка завжди має справу з формою, а не зі змістом.

Форма стійкіша від змісту. Ми зберігаємо звички, етикет, обряди і методи, зміст яких давно втрачений, чи навіть абсолютно невідомий. (...)

І так будь-яка наша "звичайна" поведінка - лише частково поведінка оригінальна, що виникає з нашою допомогою, тут і зараз. Переважно це результат позаособистісних, традиційних, наслідуваних підходів, які працюють за нас, без нас і поза нашою волею, - такий плід стійких форм, які ми не тільки не усвідомлюємо, а й навіть не намагаємось осмислити.

Ріст такої позаособистісної автоматизації - відомий феномен сучасного світу.

Геніальність Кафки і полягає в оригінальності, з якою він відкрив і продемонстрував цю автоматизацію нашого щоденного життя, яка все наростає, і тому стає примарною. (...)

Говорять про "атмосферу сну" в творах Кафки.(...)

Сон тут не сновидіння в романтичному значенні слова.

Сон володіє точною мотивацією і технікою, про що давно попереджала психологія.(...)

Примарність снів витікає з того, що з цими "реальними" персонажами, діями й об'єктами відбуваються надто нереальні й незрозумілі метаморфози і перипетії, що між ними зав'язуються настільки ж незрозумілі і безпідставні взаємини.

Зовнішній вигляд окремих явищ не порушений. Як правило, порушується їхній зв'язок. Це і є щось типово кафківське. (...)

Інтенсивність конкретності - а це конкретність точна до педантизму - безпосередньо обумовлює інтенсивність примарну.

Конкретність одночасно утворює міцну і визначену словесну структуру, яка фіксує усі шари твору і всі їх можливі і підказані автором інтерпретації.

Така конкретність є ще однією з передумов потенційної театральності текстів Кафки. "Процес" і "Замок" від початку до кінця розігруються у площині зримого і чутного, в площині матеріальній, а отже, доступній для театру і кіно.

Кафку можна драматизувати з більшою легкістю, ніж, наприклад, Достоевського. Зміст книг Кафки буде передано, якщо театр передасть, що персонажі говорять, як себе поводять, рухаються і діють. У Кафки майже немає пасажів, які б розкривали, що персонажі думають, відчувають, який їхній психічний стан; у нього немає інтроспекції, психологічного аналізу, на яких базується роман До-

стоевського і які важко переводяться у театральну форму, що твориться грою акторів, - без порушення контексту і правдивості авторської картини світу. (...)

“Переклади” Франца Кафки на мову театру і кіно часто страждають тим, що працюють не з сюжетом, а з його інтерпретацією. (...)

...приклад з інсценізації Жіда - Барро: коли незнайомий голос повідомив К. по телефону день і місце першого допиту, він одночасно сказав, що за цією адресою треба спитати столяра Ланца. Таким чином, столяр Ланц - па-роль, завдяки якому К. знайде потрібне приміщення.

Але як виглядає цей пасаж в романі?

К. дізнається лише про день, вулицю і номер будинку, де повинно відбуватися слідство. Це звичайний... дім, де, на перший погляд, взагалі не може знаходитись судова інстанція. К. блукає по наповнених людьми галереях і через відчуття безнадійності, “оскільки не може тут питати про слідчу контору, питає перше, що спадає йому на думку, - якогось столяра Ланца. Це прізвище він згадав тому, що так звали офіцера, племінника фрау Грубах, - К. хотів спитати про Ланца у всіх квартирах (чи тут, мовляв, не живе столяр Ланц?), щоб зазирнути у всі приміщення”.

І от, він питає і, як і передбачав, отримує негативні відповіді, та раптом біля одних дверей йому відповідають: так, столяр Ланц тут живе. Здивований, К. заходить і, справді, опиняється в потрібному місці, у залі судових засідань. (...)

Насправді вони (такі приклади) підкреслюють принципове нерозуміння інсценізаторами типово кафківської примарності, побудованої на напруженні між реальністю щоденною і незрозумілою.

Те, що для Кафки особливо характерне, Жід і Барро, очевидно, вважають зсувом і порушенням, які необхідно виправити причинними зв'язками. В результаті вони не лише збіднюють виражальні засоби кафківського тексту, а й розбивають його смислову конструкцію. (...)

Значно ближча до кафківської примарності екранізація “Процесу”, здійснена О.Уеллсом. (...)

Уеллс, насамперед, прекрасно відчуває переконливу конкретність кафківського зображення різного життєвого середовища і різкі, несподівані переходи із однієї обстановки до іншої. (...)

Проте деякі шматки фільму Уеллса далекі не тільки від букви кафківського твору, а й від його духу. (...)

Уеллс руйнує кафківську реальність шляхом деякої романтизації чи містичності і цим позбавляє її конкретності. (...)

Драматизація Кафки не повинна ґрунтуватися на “кафкіанстві”, яке є, власне, деякою інтелектуальною, чи емоційною, чи просто задоволеною поверховим враженням інтерпретацією кафківського тексту. Інтерпретацію неможливо зіграти; зіграти можна тільки текст в його конструктивній цілості, з використанням і доречним застосуванням його потенційних театральних якостей.

Інтерпретація не може служити відправною точкою чи “змістом” такої роботи. Вона може виникнути лише в кінці її як результат... (...)

У післямові до “Замку” Макс Брод пише: “Абсолют тут присутній, та він несумірний з людським життям - це видається нам основним переживанням Кафки.”

“На всьому, що виражає цю несумірність, погляд поета зупиняється з безмежним співчуттям і розумінням і вста-

новлює мовчазний зв'язок між цією несумірністю і найфатальнішим із усіх непорозумінь - убогістю людини перед лицем Бога.”

Якщо пройти повз однозначно теологічний висновок формулювання Брода, зміст його видається надзвичайно влучним: тема несумірності явищ - основна тема усієї творчості Кафки. (...)

Анекдот - найчистіший, дійовий і наочний спосіб демонстрації такої несумірності. Це також джерело чистого і абсолютно природнього абсурду.

Проте і анекдот багатогарний: він може залишатись всього лише на рівні “розважального” гумору, а може піднятися на рівень, де набуває великої аналітичної і демаскуючої енергії. (...)

Коли Кафка де-небудь читав свій роман, він завжди сміявся. Це розповідав, здається, Макс Брод. Кафківська атмосфера, численні інтерпретації Кафки, мода на нього трохи нас злякали, вони змушують нас, що б там не було, читати Кафку глибокодумно і цим самим заважають нам відкрити його анекдотичність. (...)

Анекдот, як зіткнення протилежностей, ґрунтується на комізмі ситуацій.

Цей ситуаційний гумор кидає світло вусібіч і викликає до життя відповідну “різновидність” персонажів, здатних діяти у світі комедії, гротеску, клоунади і навіть фарсу. (...)

Я заморожений дивовижно конкретними постатями цих персонажів і точним описом їхніх дій: вони жваві, немов сурки, пустують з Фрідою, зображають вітер, коли К. виганяє їх, залазять на паркан і жестами вимагають, аби їх впустили в дім; після першої любовної зустрічі з Фрідою К., прийшовши до тям, помічає, що ті стоять біля ложа і салютують; коли іншим разом Фріда на хвилинку йде від К., на її місце забирається один із помічників, К. скоро впізнає його і б'є кулаком в ніс - той із жалібним криком тікає, Фріда його втішає, а К. завершує інцидент всього-навсього наказом, щоб припинили нарешті топити, бо вже закінчуються дрова. (...)

Персонажі повністю схарактеризовані своєю зовнішністю, поведінкою, манерами - тобто, поверховими проявами. Та вони наділені визначеною і надзвичайно пластичною зовнішньою характеристикою. (...)

Я не хотів би - і, певно, це впливає з моїх попередніх нотаток - сприймати систему індивідуальних “жестів” як ряд знаків, розшифрування яких допоможе нам підійти до розуміння загального змісту творчості Кафки.

Цей зміст міститься не поза системою “жестів”, а безпосередньо у ній. (...) І чим послідовніша система “жестів”, чим більш широке ціле вона охоплює, тим цей зміст інтегральніший. І тим безнадійніша будь-яка спроба звести зміст роману до якоїсь однозначної схеми, до якогось єдиного символу. (...)

Втім, автономія системи індивідуальних “жестів” опосередковано підтверджується і в сюжеті: чим упертіше зайнятий К. “процесом” чи “замком” - тобто, спробою розгадати символ, - тим більше він віддаляється від суті, поки зовсім її не втрачає.

У цій автономії і цілісній єдності системи “жестів” прихований ще один, абсолютно виключний бік театральності, якою володіє проза Кафки.

Це театральність, актуалізована концепцією епічного театру.

Журнал знайде свого читача

З нашої "феноменологічної" точки зору ми можемо сприймати цю концепцію у такому ж широкому діапазоні, який, наприклад, існує між творами Бертольда Брехта і Семюеля Беккета.

На перший погляд, Брехт і Беккет - повні антиподи. (...)

Та ця різниця стосується швидше "програми" обох драматургів, аніж структури їхніх творів. (...)

Брехт і Беккет потребують і схожого постановочного стилю... (...)

Брехт вважає основою такої акторської техніки жестикулятивність, ... і шукає первісні зразки такої гри в китайській пантомімі.

У Беккета "нотатки для режисера" складають немало-значущий сценарій п'єси, який акцентує ту саму жестикулятивність: в "Годо" він вчиться у клоунської міміки, котра безпосередньо формулює дві головні постаті.

Текст Кафки володіє подібними властивостями жестикулятивності, котрі можуть бути реалізовані в просторі епічного театру.

"Замок" і "Процес" з цієї точки зору - прекрасні сценарії: вони описують дії не тільки інформативно, а й художньо повно - підказують характер виконання, його стиль і т. п.

Театральність романам Кафки гарантує і їх композиція. (...)

Як би не змінювалась техніка і поетика драми, один закон, мені здається, залишається незаперечним: це закон зв'язної лінії, дії, яка послідовно розігрується, закон процесу, який веде звідкись і кудись, який має в абсолютно аристотелівському значенні слова свій початок, середину і кінець. (...)

Зв'язна лінія у Кафки, особливо в "Процесі", - виключно зв'язна сюжетна лінія.

Але це лінія "низхідна", а не "висхідна".

В нерозумінні цієї низхідної лінії я вбачаю головну помилку інсценізації Жіда і Барро. (...)

Жід і Барро перетворили "Процес" в трагіко-героїчну драму особистості, яка веде боротьбу з безликим цілим, з бюрократією, з суспільством.

Але "Процес" може бути виключно драмою абсурду. (...)

К. - жертва абсурду, та водночас і один із його творців.

Він усе програє вже в ту хвилину, коли починає відповідати на питання, яке йому задають. Він не розуміє, що повинен був відмовитись від відповіді, оскільки питання було неправильно сформульоване. (...)

Театр абсурду катастрофічний, він демонструє загибель. Але не для того, щоб накликати загибель, а щоб перешкодити їй. (...)

Центральна постать театру - і в цьому полягає найсильніша риса цього мистецтва, яке настійно звертається до людей, - не протагоніст**, а антагоніст.

* великий прародитель

** головний герой

**"Театр", №7-8, 1994.
Друкується зі скороченнями.
Переклад з російської.**

Тамара Шевченко - журналіст, кіносценарист, брала активну участь в мистецькому житті Києва шістдесятих років, за її сценарієм був поставлений фільм "Жива вода", вона - автор сценарію про Катерину Білокур і художньо-документальної повісті, в якій зафіксовано судовий процес над Сергієм Параджановим, зберігає чимало листів Параджанова із ув'язнення (частково друкувалися в російській пресі). Вдова Святослава Іванова, який обіймав посаду Голови комітету по кінематографії на Україні в час найбільшого розквіту українського кіно. Свій приїзд до Києва приурочила до виставки "Сергій Параджанов та його оточення", яка експонувалася в Картинній галереї НаУКМА, де експонувалися й матеріали з її архіву. Тамара Степанівна відвідала редакцію, передала для журналу цінні матеріали, а я подарувала їй комплект нашого видання. Невдовзі з Криму, де в сільському монастирі святої Параскеви поблизу Коктебеля мешкає Тамара Шевченко, надійшов лист, який пропонуємо вашій увазі.

Лариса Брюховецька.

Дорога Ларисо Іванівно!

Із задоволенням читала журнал "Кіно-Театр" в поїзді, а тепер тут, в монастирі. Приємно вражена і ще раз переконатись, що нічого випадкового в цьому світі немає. Доля, мабуть, недаремно звела мене з Вами. За стилем статей, афористичністю, глибиною аналізу і знанням матеріалу, про який Ви пишете, і навіть деякою розумною іронією дуже схожі Ви з моїм покійним чоловіком. (...) Святослав також, як і Ви, всі сили своєї душі й розуму вкладав у те, щоб подолати інерцію псевдонародної культури, щоб звільнити полонених нею людей від сурогату і привести їх до істинних культурних цінностей, якими так багата Україна. Ваша стаття "Леонід Осика. Шістдесятник" закінчується питанням "А поки що минає другий навчальний рік для студентів його майстерні, що на кінофакультеті Київського театрального інституту. Можливо, саме там і формується майбутнє українського кіно?" Я це прочитала і подумала, що майбутнє українського кіно і теперішнє духовної культури України вже почало формуватися у стінах Києво-Могилянської Академії, й не тільки головою я це усвідомила, а якимось "шостим чуттям", коли ходила коридорами, слухала розмови студентів, обідала у кафе. Таємним передчуттям можна назвати таке відчуття. Це велика радість. Намічається духовний центр Києва. Недарма вона Могилянська, адже Петро Могила завжди до цього прагнув.

Якщо, звичайно, істинне вистойть, врятується від перехоплення темними бюрократично-комерційними силами.

Сам журнал дуже цікавий і різноманітний - прекрасна лінія - вікно в Європу - і, взагалі, - вікно у світ, поєднання духом, а не роз'єднання плоттю - "и волокно за волокном собирает ткань духа своего, разодранного миром," - як писав Максиміліан Волошин. Добре, аби журнал і надалі поглиблював свою філософську цілеспрямованість, не скотився на шлях приваблювання читачів порожньою розважальністю. Такий, як зараз, - серйозний, одухотворений внутрішніми цінностями, а не зовнішніми, він обов'язково знайде свого читача: вірного, справжнього і глибинного.

ТАМАРА ШЕВЧЕНКО.