

Лариса
БРЮХОВЕЦЬКА

Фестивальні дні в Торуні

ФЕСТИВАЛЬ, ДЕНЬ ПЕРШИЙ

Ми приїхали сюди вже після відкриття фестивалю, отже, вистави «Амфітріон» за Мольєром відомого Анатолія Васильєва (театр «Школа драматичного мистецтва», Москва), яку показували напередодні, не застали.

Та цю втрату компенсувала перша ж вистава, яку випало подивитися, а показував її театр «Товариство Вершалін» з-під Бялостоку (польсько-білоруське порубіжжя). Вона відразу змусила зануритися у фестивальну стихію. Заснований 1991 року творчим дуєтом - режисером Пьотром Томашуком і драматургом Тадеушем Слободзянком разом з групою акторів, цей колектив заглибився у культурні та релігійні витоки їхньої місцевості. Творчість «Вершаліна» пов'язана із свідомістю суспільства, загубленого між Сходом і Заходом, що міститься на окраїні європейської цивілізації. Все це сформувало як своєрідну естетику театру, так і його світоглядну перспективу. Як зазначено у каталозі фестивалю, «обличчя театру окреслює справді плебейська, гожа простота, яка змішує ієрархії, сполучаючи низьке з високим». «Вершалін» - дворазовий лауреат престижної нагороди Fringe first Міжнародного фестивалю в Единбурзі.

«Клятва» за Виспянським, з якою колектив приїхав до Торуня, - це тлумачення твору кінця XIX - початку XX століть у дусі античної трагедії, в якій особиста вина людини є результатом заздалегідь окресленої долі, результатом втручання вищих сил. У виставі, як і в античних творах,

з 20 по 29 травня тривав Міжнародний театральний фестиваль у польському місті Торунь. Це стародавнє місто над Віслою - з багатьма костьолами, міською ратушею на площі Ринок - зберегло своє обличчя з часів Коперніка, який тут народився. Культурне життя насичене - окрім театральних фестивалю, який щороку організовує художній керівник місцевого театру Христина Мейснер (з 1991 року «Контакт» набрав статусу міжнародного), проходять ще два - фестиваль студентської молоді та музичний - «Тасьма». Організовано фестиваль добре, дирекція працювала чітко, до фінансування залучено більше 30 спонсорів та фундаторів нагород. Цього року взяло участь 12 країн. Вистави грали на 10 майданчиках за великої активності глядачів, і, якщо врахувати, що бажало чих було більше, ніж глядацьких місць, то не завжди вдавалося потрапити на вистави. Панорама театральних колективів - широка і багатопланова. Визначити принцип відбору колективів - учасників фестивалю - важко, але зрозуміло, що формувався він на підставі смаків та уподобань його організаторів. Отже, Торунь, «Контакт-95».

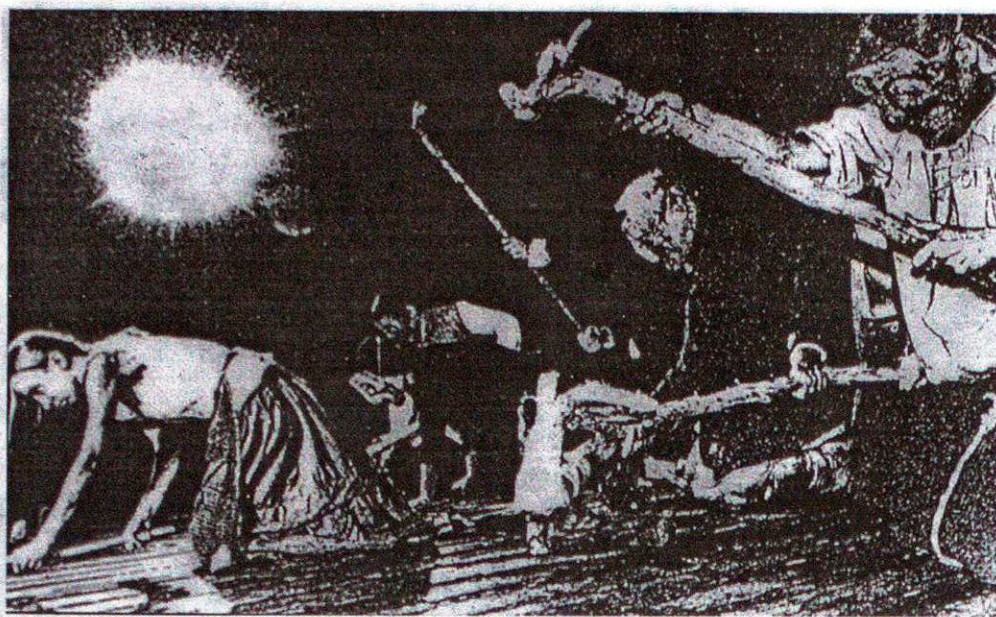
бачимо людину, яка кидає виклик долі, зіткнення індивіда з громадою і неминуче трагічну розв'язку. Характеру античної трагедії «Клятва» надають і такі атрибути як маски, які актори надягають на початку і в кінці дії, а також музичний супровід ліри, що не змовкає впродовж усієї вистави, а селяни (вони нагадують персонажів картин Брейгеля) раз по раз приєднують до лірника свій спів, схожий на речитатив.

Пьотр Томашук не шукає відповіді, а скоріше ставить «вічне» питання: як розв'язати суперечність між силою кохання і силою обов'язку (відомо, що в основу п'єси Виспянський поклав реальний факт). Що насправді є гріхом - кохання чи кара за нього? Сконцентрувавши увагу на питанні гріха і спокути, театр вклав у цей сценічний твір дуже багато пристрасті і внутрішнього вогню, що передається глядачеві.

Суть проблеми в тому, що сільська громада поставила своє

існування - край спіткала засуха - в залежність від стосунків молодичі і ксьондза. Посилюється невдоволення селян, яке призводить врешті до того, що молодича, як і Медея, добровільно вбиває своїх дітей, приносить їх у жертву заради життєдайної вологи. Але не тільки страх перед натиском громади є основною причиною дітовбивства - молодича не в силі пережити відступництво коханого. Героїня чинить страшний злочин на грані божевілья, після чого кидається до натовпу, який розлючено її каменює. Неабиякою мірою така розв'язка є наслідком фанатизму і зобов'язаності селян, серед яких немає місця доброти, є тільки спрага звинувачення, тяга до кривавої розправи. Причому з кожним поворотом сюжету молодича все далі і далі потрапляє у безвихідь, немов у трясовину, з якої не вибратись. Тендітна Джоанна Касперен передає характер сильної особистості, і глядач фізично відчуває її стан - потрясіння, яке переходить у передсмертну тривогу.

То надзвичайно важке (насамперед психічно) видовище. У ньому органічно поєднано



Сцена з вистави «Клятва» за С. Виспянським. Польща.

умовну стилістику (наприклад, скульптурки з дерева, які уособлюють дітей) та натуральні й автентичні атрибути (мотики, якими обробляють землю, вбрання, вогонь). Все це «сплавлене» акторською магічністю і має досить сильний вплив.

ФЕСТИВАЛЬ, ДЕНЬ ДРУГИЙ

Торунський фестиваль можна було б вважати фестивалем молодих колективів, адже і польське «Товариство Вершаліна», й Експериментальний театр з Києва, і «Мистецький центр імені Мейєрхольда» з Москви – все це театри, що виникли 4 – 5 років тому. Але участь брав і «Старий театр» з Кракова, назва якого говорить сама за себе – виник він ще у XVIII столітті. Отже, не вік театрів послужив принципом відбору учасників. То що ж? Можна припустити, що об'єднуючий принцип визначився прагненням митців мати власне обличчя.

З цієї точки зору колектив, очолюваний Пьотром Томашуком, є неповторним і немалою мірою це пов'язано з діяльністю Т.Слободзянка. Результати співпраці підтверджують істину: як важливо для режисера мати інтелектуальну і духовну опору, працювати з однодумцями.

При вході до дирекції фестивалю регулярно вивішувалися відгуки преси. Газета «Rzeczpospolita» від 22 травня надрукувала рецензію на «Клятву». Високо оцінюючи виставу, автор закінчив статтю словами: «Граючи

напівсили, працівники багатьох театрів можуть тільки позаздрити інтенсивності емоцій, з якими грають актори Вершаліна – цього справді обрядового театру» (Я.Цешляк. «Театр, який не обманює»).

Другий день – це вистави «Нумер в готелі міста NN» за «Мертвими душами» М.Гоголя у постановці Валерія Фокіна (Мистецький центр імені Мейєрхольда) і вистава «Акт нуль» театру з Пекіна.

Півтори години тривала фактично моновистава з пантомімою головного персонажа «Нумера», яку талановито провів актор А.Леонтьєв, широко послугуючись палітрою гротеску, смакуючи подробиці ранкового туалету, одягання і вечірнього безпробудно-п'яного повернення в «нумер». Актор викликав раз по разу сміх у залі своїм хропінням, макіяжем, репетицією поведінки на балу в губернатора, вимовлянням французького «р», що переходить у харкання і випльовування в хустину. Одне слово, Чичиков постав у повній побутово-реалістичній достовірності. Пластика актора відпрацьована до віртуозності, а його зовнішність буквально збігається із книжковими ілюстраціями до «Мертвих душ». В актора настільки багато нюансів, подібних до вищезгаданих, що виникає враження імпровізації. Поява на сцені чортків, доньки губернатора, «мертвих душ» – як реальне втілення галюцинацій п'яного

Чичикова – виглядають штучними, особливо в порівнянні з достовірністю проживання в образі актора А.Леонтьєва.

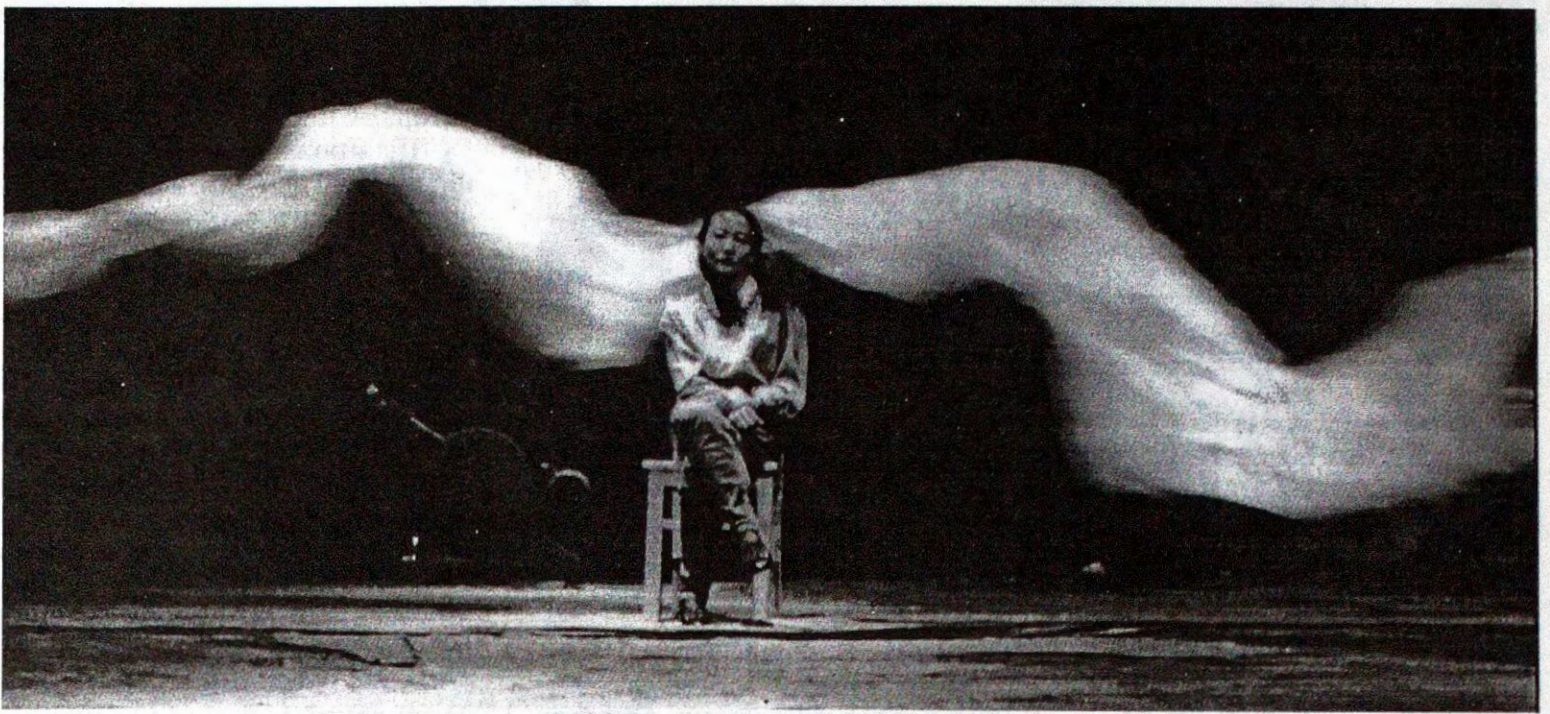
Це проживання спрямоване на цілковите висміювання персонажа і його оточення (комізм образів слуг і лакеїв тотожний комізму головного героя), таким чином, загальна атмосфера вистави безпросвітна, їй відповідає тьмяне освітлення. Та про який просвіток може йти мова, коли бачимо людину, яка прокидається серед ночі, аби поповнити реєстр скуплених мертвих душ – цю процедуру актор підкреслено смакує. Просвітку немає і в чичиковських розмірковуваннях про російську ментальність.

Але здоровий сміх у залі, викликаний гоголівським персонажем, можна трактувати не як песимізм, а як відому істину: сміючись, люди розстаються з минулим.

Актуальність звучання вистави В. Фокіна знову і знову свідчить про невичерпність творчості Гоголя. І як добре, що він умів сміятися. Дякуючи йому, сміємося разом із московським театром і ми.

Вистава «Акт нуль» з Китаю вразила насамперед сценографією. На сцені періодично включалися два агрегати, які можна назвати вітродувами, магнітофон, кінопросектор, безперервно працював електрозварювальник, який приварював металеві стрижні до металевих рам (і це не була імітація). Ефектно, чи не так? І своєрідність театру виявилась не лише у технократизації сценічної дії, а й у тому, що актори (а їх два – той, від кого розповідь, і електрозварювальник) не грають, як ми звикли, а проговорюють текст.

На відміну від чоловіків, жінка-актриса не промовила жодного слова. Вона виходила на сцену і вмикала магнітофон, і звучав запис ще однієї розповіді – сповіді, яка знову-таки накладалася на основну розповідь. Наприкінці вистави маленька худенька актриса виносила чималі ящики з яблуками і помідорами і наштрикувала ці прекрасні плоди на «бездушні» металеві стрижні. Образ прочитувався легко: технічна революція поставила людину в залежність від



Сцена з вистави «Акт нуль». Китай.

машини, але навіть те, що зробили з навкіллям, можна олюднити – ось таким химерним садом (виглядав на сцені досить мальовниче). А, може, так виглядає узагальнений образ сучасного світу?

Проте, як би не хвалили цю виставу, електрозварювання на сцені залишиться електрозварюванням. А мистецтво Сходу, в тому числі й театральне, відзначається не буквализмом, а умовністю. Яке відношення до традицій китайського театру мають вентиляційні агрегати?

Якщо уважно слухати текст, ідеться там про сміливі, з огляду на політичну ситуацію в Китаї, речі. Але ця вистава зайвий раз підтверджує аксіому, що театр – це насамперед видовище.

ФЕСТИВАЛЬ, ДЕНЬ ТРЕТІЙ

Якщо вистава В.Фокіна творить задушливу атмосферу безвиході й причини цієї безвиході закладені у свідомості Чичикова з його пияцтвом, прагненням до збагачення, вдаючись до найпотворніших з етичного погляду засобів, то вистава Київського експериментального театру «Постріл в осінньому саду» В.Більченка, яка також анатомує стан російської людини, стоїть в опозиції до «Нумера в готелі міста NN». Незважаючи знову-таки на трагічну розв'язку, я, глядач, переймаюсь не лицедійством,

грою, продемонстрованими А.Леонтєвим, а натуральним станом людини, яка страждає, знаючи про неминучість кінця, і приховуючи від інших своє страждання і тривогу. Актори «Пострілу» органічні, злагоджені, хоча, як відомо, вистава не гралась (за відсутністю приміщення) два роки й відновлена була для цього фестивалю. Порівняно з київською, що ставилася в Музеї Подолу, сьогоднішня стала ближчою до Чехова (інтонаціями, атмосферою). Приглушено ексцентричні витівки (хоча залишилися інтермедії у вигляді концерту-аукціону, які, до речі, не узгоджуються із загальною атмосферою вистави). Атмосфера тримає, в неї поринаєш і невідривно стежиш за кожним жестом Гаєва (Я.Чорненький), Лопакіна (В.Олексієнко), Варі (Т.Шуран), Фірса (А.Петров), Раневської (К.Кольструп). До речі, Кольструп повністю «онімечила» свою героїню, що не наближає її до російської дворянки і не зовсім в'яжеться з її ностальгією за дитинством, маєтком, садом.

Створенню ілюзії достовірного життя сприяло й приміщення – реальна квартира на 3-му поверсі по вулиці Широкій. Треба віддати належне трупі театру, яка подвижницьки за короткий час освоїла це середовище, що було нелегко зробити, як нелегко

грати у непристосованому приміщенні, коли проблемою є розміщення освітлювальної та звукоапаратури.

На зустрічі колективу театру із громадськістю глядачі (а це були журналісти та діячі театру) допитувалися у Більченка, чому він обрав для вистави квартиру? Спершу той відповів, що це сталося тому, що театр не має свого приміщення. «Чому ж тут, у Торуні, ви все-таки грали не на сцені, а в помешканні?» Тут Більченко зізнався, що ним рухали мотиви естетичного порядку, а саме: повернення до ідеї «четвертої стіни» і розвиток тенденції натурального театру.

Режисер поміняв мовний малюнок вистави. Лопакін уже не розмовляє українською (мабуть, вирішивши, що для польського глядача такий мовний перехід не буде зрозумілий). Мене здивувала легкість, з якою режисер «Пострілу» відмовляється від своїх сценічних знахідок. І взагалі, жаль, що в Торуні не зазвучала українська мова. Уявимо, що литовці грають Чехова російською. Чи ті ж поляки. А от українці... І досі не усвідомлені наслідки русифікації...

...Незважаючи на трагічну розв'язку (Гаєв стріляється – звідси й назва), вистава не залишає враження безпросвітнього песимізму. Може тому, що збуджуюче-веселою є її загальна то-



Сцена з вистави «Три сестри» за А. Чеховим. Литва.

нальність. А, крім того, життя не припиняється, воно триватиме - вже без Гаєва і Раневської, - його сформує діяльна рука Лопухіна. Таким чином, трагедія Гаєва якось ніби затушовується.

Під час обговорення прозвучали питання: чому у виставі так багато місця займає приїзд і від'їзд Раневської, а для розгортання конфліктів так мало місця. «На мою думку, - сказав на це Більченко, - важлива сама ситуація».

Справді, саме в цьому і полягає головна відмінність між тим, як прочитав класику Більченко, і як це зробили інші учасники фестивалю, скажімо В.Фокін і Е.Некрюшюс. Якщо для останніх важливо «оживити», «озвучити» кожен фразу автора, то для Більченка така ретельність, поринання в деталі не обов'язкові. Він «вихоплює» у драматурга саму ситуацію (історичну, життєву) й творить власний сценічний еквівалент. І він, як автор вистави, має на це право. Жаль, що не завжди це сприймається. Ще інші, перебуваючи у полоні звичного театру, просто не помічають своєрідності такого Чехова. Справді: класика безмежна у своїх проявах. І оживає вона тільки тоді, коли митець підходить до неї творчо.

А взагалі, корисно сприймати уже знайому виставу в контексті міжнародного фестивалю, в контексті інших, досить сильних вистав.

ФЕСТИВАЛЬ, ДЕНЬ ЧЕТВЕРТИЙ

«Три сестри» за Чеховим у постановці Е.Некрюшюса (Литовський Tarpautinis Театр Фестивалів) виразно демонструють потужний гуманізм Чехова. Навіть за інтерпретації, коли цілком і повністю висміюються всі персонажі, ти глибоко співчуваєш змарнованому життю загалом обдарованих і освічених людей. Некрюшюс не показує ні обдарованих, ні освічених - Ольга, Маша й Ірина в нього неприродно збуджені, чоловіки - безпробудно п'яні й спустошені. І тим не менше - їм співчуваєш. Це свідчить, що в поєдинку Чехова з Некрюшюсом переміг Чехов. Як це сталося? Може, цього і хотів постановник, який зберіг весь текст п'єси (вистава триває 4 години), не погрішивши ні переінакшеннями, ні своїм втручанням.

Він діяв за принципом постановника балету: як для останнього кожна музична фраза мусить бути «відлитою» у конкретний рух, так для Некрюшюса кожна фраза розгорталась у свого роду театральні «па де де». Роль руху в цій виставі надзвичайно важлива - взяти, бодай, виходи то з праскою, то з пелюшками, Наталі, цієї хатньої квочки, яка спокійно і без найменшого збен-теження ступає по долях, почуттях, нервах трьох сестер, яка вміло наділа упряж на свого Андрюшу, щоб згодом з такою ж

легкістю обдурювати його з Протопоповим. А візьміть виходи Анфіси, яка своїм зовнішнім виглядом має викликати сміх, але за цією комічною зовнішністю - уособлення безкінечної доброти і беззахисності.

Глибока розробка другого плану, взагалі, багатоплановість мізансцен, добросовісне аранжування разом із ґрунтовним входженням акторів у втілювані образи вирізняє цю виставу з-поміж багатьох інших, зовні ефектних вистав. Це ґрунтовне заглиблення в не менш ґрунтовну драматургію найбільше вражає у виставі. У багатоманітному, пістрьовому театральному житті Некрюшюс іде власним шляхом, не оглядаючись на диктат моди. Можливо, через цю ретельність втрачається динаміка вистави (хоча, як уже відзначалось, актори в постійному русі, вони не мають ні хвилини спокою), але режисер не боїться видатись нудним. Він втягує у стихію своєї сценічної мови, і через якийсь час ти вже його очима сприймаєш знайомий текст п'єси.

Не можна не згадати про злагоженість акторів - це ансамбль рівнозначних величин. Режисер, безперечно, осучаснив Чехова, увиразнивши еротичні мотиви (надто в стосунках Маші й Вершиніна). Можна дорікнути, що таке увиразнення суперечить м'якій делікатності Чехова, але ми знову вийдемо на знайому колію, яка називається «право постановника на власну інтерпретацію». І потім, підтекст, який надзвичайно сильний і важливий у п'єсах Чехова, дає цілковите право на свободу інтерпретації.

Тим не менше, пишучи про «Трьох сестер» Некрюшюса, ловиш себе на тому, що постійно хочеш порівнювати їх із Чеховим. Це свідчить про майстерність режисера, який збудив інтерес до добре знаного, баченого не раз. Некрюшюс знайшов свій ключ до Чехова. І не тільки в безжальному розвінчанні усіх, чи того ж Андрюші, безвольної маріонетки в руках дружини, чи безнадійного словоблуда Вершиніна, за яким так сохнуть жінки. Адже постановник іноді дає своїм героям шанс вернутися до себе, відчутти у собі людину, тільки відбувається це короткий час, а потім все



Сцена з вистави "Дім. Хмари".
Німеччина.

стає на звичне місце, життя далі котиться по наїждженій колії.

Один із київських рецензентів під час фестивалю «Березіль» назвав свій відгук на цю виставу «Жінки без чоловіків». На мою думку, твердження, що Некрьошюс розглядав, ніби під збільшувальним склом, саме цю проблему, збіднює трактування. Проблема ширша: в контексті чоловічого безсилля (навіть тверезий Тузенбах зміг себе «реалізувати» тільки в дуелі) жінки є тільки жертвами. Як би вони не рвалися до Москви (образ життя наповненого, змістовного), як би не мріяли реалізувати свої знання, мусять зрештою змиритися зі своєю долею, призначенням, мусять розчинитися в буденності. Некрьошюс увиразнив оту наскрізну Чеховську тему - суперечність між мрією і дійсністю. І хоча на сцені сестри не проявляють обдарованості, тим не менш, перед нами драма змарнованих доль.

ФЕСТИВАЛЬ, ДЕНЬ П'ЯТИЙ

А. Бергсон свого часу писав, що драма служить для того, щоб розряджати людські пристрасті:

втілені на сцені, вони допомагають людині звільнитися від непомірного тиску емоцій. Сьогодні ця теза не втратила актуальності, хіба що театр має виконувати розряджальну функцію щодо інстинктів та злої енергії. Інакше накопичення їх призводить до самознищення.

Таким виверженням зі сцени руйнівної енергії стала вистава «Бонжур, мадам» режисера Алана Плателя (театр «Балет С. de la V.», Бельгія). Це пантоміма, в якій продемонстровано величезну тренованість м'язів виконавців в імпровізованих танцювально-акробатичних вправах (а, може, конвульсіях), впродовж яких учасники доводять себе до екстатичного стану. Урізноманітнюють сценічну пластику тим, що курять, обливаються водою, п'ють воду з пляшок, б'ються головою з розбігу у фанерну стінку. Загалом, все видовище нагадує сеанс групового мазохізму, від чого учасники впадають у транс, уже ніби не контролюючи себе (рецензенти назвали це «вуличними сценами»).

Можна, звичайно, сприйняти виставу як метафору, яка нагадує про тотальну деградацію людства. Але, знову-таки, буквальність того, що роблять актори, не дає простору для якихось ширших асоціацій. Тим не менше, вистава викликала до себе цікавість, а ще більше - суперечки в тлумаченнях її етичного спрямування. Як на мене, це просто театральне відгалуження рок-музики, тому цей театр, безумовно, матиме своїх фанів.

ФЕСТИВАЛЬ, ДЕНЬ ШОСТИЙ

За браком місця не можна висвітлити все бачене, хоча цього заслуговує і добра, зворушлива вистава ляльок на воді з В'єтнаму, «До Дамаску» за Стріндбергом театру з Варшави, а надто у постановці національного крайового театру з Румунії «Федра» за Евріпідом та Сенекою з її дуже цікавим сценічним вирішенням. Але слід сказати про одну концептуальну тенденцію, яка проявилась на фестивалі: йдеться про сексуальну невдоволеність жінки. Цим мотивом сповнені «Три сестри», «Фернандо Крапп написав мені того листа» (театр із Торуня, вистава

показана поза конкурсом) і особливо «Федра» (якоюсь мірою і «Клятва»). Всі вистави різнопланові, абсолютно відмінні за сценічною мовою, але в центрі - жінка. Причому з яскраво вираженим станом невдоволення, і це невдоволення стає причиною наступних трагедій: як для самої жінки у «Фернандо», так і для оточення - у «Федрі». Чи це випадковий збіг, чи справді сьогодні для театральних режисерів це питання набрало актуальності? Так чи інакше, розв'язується воно в площині фрейдистського тлумачення. Згадується «Леді Макбет Мценського повіту», де жінка з її пристрастю була втіленням руйнівної стихії. У цих же виставах жінка безпорадна перед обставинами, долею і просто безсила. Чи це реакція на надмірну жіночу емансипованість, чи включились якісь невідомі пружини розвитку цієї тенденції, але цікавість до цього лишається фактом.

ФЕСТИВАЛЬ, ДЕНЬ СЬОМИЙ

Завершення було грандіозне. Домінік Яснут із Франції показав дійство на пленері. Глядачів зійшлося дуже багато. І всі були надзвичайно вражені (цікаво дивитися не тільки на дійство, але й на реакцію глядачів, переважно молодих): казка виконувалась в традиціях середньовічного вуличного театру, де був і чорт, і дракон, і позитивні персонажі - моряк та його друг (вистава називалась «Океано сатанас»). Багато музики, шуму, вогню (буквально), акробатики. Багато веселощів. Отже, справді: фестиваль - це свято!

На завершення залишається додати: були призи, перемоги. Повіз додому нагороду - за пошуки сценічного вирішення - і Київський експериментальний театр. В.Більченко так прокоментував свої враження: раніше (а він уже втретє бере участь у цій імпрезі) фестиваль проходив жвавіше, бурхливіше. Але і сьогоднішня наша участь дуже корисна - ми зіграли шість вистав, у Києві ми не маємо змоги виходити до глядача, окрім невеликого майданчика в Національному університеті «Києво-Могилянська Академія». І глядач сприймав нас добре.