

20–23 листопада у Вроцлаві пройшли 38-мі Зустрічі театрів одного актора. Центральною подією стали виступи литовських, польських та українських артистів.

МОНОТЕАТР: НАПРЯМ РУХУ

Вікторія Селіванова

Уже не перший десяток років у листопаді Вроцлав перетворюється на центр монотеатрального мистецтва. І причиною цього є не лише проведення Зустрічей: у цей час тут мають змогу продемонструвати свою майстерність і учасники Всепольського фестивалю театрів одного актора, і гості фестивалю, що виступають у позаконкурсній програмі, і актори-аматори та студенти. За тиждень цього комплексного заходу зазвичай показуються десятки вистав, серед яких чимало шкіців, етюдів «на тему», але вистачає і справжніх маленьких шедеврів. Очевидно, що метою організаторів є зовсім не зразкові покази досягнень у цьому жанрі: глядачеві, у першу чергу, надається можливість побачити напрямок, в якому рухається монотеатр, прослідкувати, як видозмінюється його стилістичне розмаїття.

Театральні зустрічі: 3 x 3

Зустрічі 2004 проходили за досить незвичним сценарієм – три актори (Литва, Польща, Україна) по чергово виступали три дні поспіль з трьома різними виставами. Жодних текстуральних, стилістичних, мовних обмежень, а тому діапазон представлених літературних імен – від Софокла до Лесі Українки, від Беккета до Маргеріт Дюра. На відміну від абсолютної більшості театральних фестивалів, Вроцлавські зустрічі як нагороду учасникам пропонують призи від громадських організацій та фондів, мас-медіа і окремих осіб. Перші, другі, треті премії не присуджуються, проте збережено гран-прі, що вручається від імені організаторів.

Формула 3x3 водночас зручна і підступна. Зручна для глядача, який, щоденно спостерігаючи за роботою одного актора у різних виставах, має змогу більш виразно побачити його технічні навички, акторську май-

стерність, а також режисерські ідеї та принципи їх втілення. Підступна, бо актор, котрий і так у моновиставі працює «крупним планом», стає ще більш наближеним до зали і наче сапер позбавляється «права на помилку» (хоча, на відміну від військової практики, у мистецтві навіть провал може бути результативним або, принаймні, показовим).

У вроцлавській «битві моногігантів» минулого року взяли участь литовка Біруте Мар (формально пов'язана з Національним драматичним театром Литви), польський актор Януш Столярський і Лідія Данильчук – основна актриса львівського «Театру у кошику».

День перший

Біруте Мар. «Антигона» (за Софоклом). Адаптація і режисура Біруте Мар. Прем'єра – 2003 рік.

У виставі завдяки використанню спеціально зробленого для цього проекту відео вдалося поєднати традиційний та сучасний театральні дискурси. Біруте Мар виконує всі без винятку ролі (Антигона, Ісмена, Креонт та ін.); функцію хору (що символічно позначає і натовп, і безлику силу примусу) перебирає на себе відеоряд, який, окрім цього, разом із музикою формує ритм вистави і значною мірою компенсує фактичну відсутність декорації. Ще одна важлива деталь – сценічний костюм-трансформер, що дозволяє Біруте Мар без проблемно перевтілюватися: легкий помах довгою полою через плече – і перед нами величний цар; за мить тканиною огорнуто голову – і ми бачимо згорьовану жінку в жалобі; шмат плаття, зухвало затиснений між ногами, – і по сцені накульгує нищий раб. Образне вирішення кожної ролі, яку виконує актриса, засноване на тонких нюансах, вивірених жестах, проте часто позбавлено будь-

якої емоційності (що особливо контрастує з жанром трагедії).

Найбільш вдалим виявився фінал вистави – відеомаски «натовпу» поступово дрібнішають, поки не перетворюються на пікселі, які утворюють орнамент. І нарешті зливаються в одне сірувате тло – на ньому самотньо височить людина, котра не побоялася чинити опір тиранії. Трагедія Софокла у виконанні та режисурі Біруте Мар – це репрезентація проробленої сучасними засобами теми боротьби маси і одиниці, людини і несприятливих обставин – тих складників, які формують актантну модель примусу.

Лідія Данильчук. «На полі крові» (за Лесею Українкою). Режисура Ірини Волицької. Прем'єра – 2001 рік.

Домінуючі кольори вистави – чорний (символ смерті, небуття) і жовтий (символ Юдиної зради) – у сполученні один з одним утворюють щось на кшталт психологічного сигналу небезпеки. Водночас чорне обрамлення жовтого квадрата на підлозі – це і метафорична межа людського переступу, і межа театральна. Здається: коли актриса зробить хоч крок за освітлене «поле», то провалиться у темну безмежність космосу. Бо на тому етапі самоусвідомлення, що на ньому перебуває Юда, йому дані нивка для обробітку, хрест (жовте коло його власного розп'яття) і слова, якими персонаж намагається ще раз прожити подію, що змінила не лише його життя. Це своєрідність Юдиної аскези – людини, яка сперечається і задрить Богу, яка не може повірити у зустріч з Ним.

«На полі крові» – це насамперед експеримент зі словом, яке несе основне театротворче навантаження. Завдяки підкресленій увазі до кожного речення, складу, літери, тут навіть звуки одержують свої ігрові еквіваленти в рухах, акторській жестику-

ляції, ритмі. Гра актриси підкреслено естетизована, за режисерським задумом – антипсихологічна у найкращому розумінні цього слова: складні душевні рухи, найтонші варіації переживань та настроїв вдалося передати відмінним від звичайного «програвання», «зображення» та емоційного «переживання» способом. Завдяки запропонованому у цій виставі прийому вербальної десрукції актрисі вдається створити винятково пластичний образ людини, яка народжується для усвідомлення самої себе, – через дію, котру, як здається Юді, він вчинив з власної волі.

Януш Столярський. «Ессе Номо» (за Фрідріхом Ніцше). Режисура Януша Столярського у співпраці з Богумілом Гауденом. Прем'єра – 1991 рік.

«Ессе Номо» – справжній хіт польської (навіть більше – європейської) сцени, який не сходить з кону протягом 14 років. Запорукою успіху, перш за все, стало філігранне виконання актором ролі божевільного Ніцше (у виставі йдеться про останні дні життя філософа). Столярський пішов відмінним від звичного шляхом творення образу психічно нездорової людини. Його Ніцше продовжує виголошувати промови перед «уявними» слухачами, йому необхідно будь-що закінчити, дооформити власну думку – і в певних моментах він видається нормальним, навіть логічним. Якби не деталі, що вносять дисонанс у загальну картину: стоячи за університетською кафедрою, Ніцше – величний пророк, проте цей образ миттєво руйнується, коли він підходить до глядачів упритул – лише у верхній частині костюма та спідній білизні, не помічаючи власного комічного становища. У фіналі вистави актор при приглушеному світлі оголюється абсолютно – Ніцше, помираючи, звільняється від земних тягарів. У нього залишається необхідний мінімум – гамівна сорочка (саван) та скриня-домовина. До слова, ця скриня – предмет поліфункціональний: з неї, як з материнської утроби, з'являється герой на початку вистави, її він робить своєю трибуною, іграшкою, для нього вона стає й труною¹.

Підсумовуючи сказане, зауважимо, що програму першого дня було побудовано надзвичайно вдало. Це сто-

сується не лише стилістичного розмаїття представлених вистав. Не можна не помітити, що всі три монодрами так чи інакше стосуються теми взаємодії людини з вищими силами: Антігона апелює до богів як до єдино можливого закону; апокрифічний Юда намагається зрівнятися з Христом, бо ніяк не може повірити побаченому; Ніцше виконує завершальний акорд композиції – він «вбиває» Бога.

День другий

Януш Столярський. «Гробар королів» (за Єжи Лукошем). Режисура Мирослава Кочура. Прем'єра – 2001 рік.

Яскравий приклад того, що майстерність актора не завжди здатна порятувати побудовану на недолугому літературному матеріалі виставу, де режисура замінена штукатурством. У п'єсі йдеться про польського емігранта, який ще в дитинстві потрапив до Німеччини і з особистих причин став кочегаром на цвинтарі. Розмисли про сенс життя, кохання, смерть режисер ускладнив асоціаціями з перипетіями Другої світової війни і терористичними атаками на Сполучені Штати (з огляду на рік постановки додав, так би мовити, видовищу актуальності).

До гри активно залучалися глядачі, які переносили картонні коробки, тримали натягнуті мотузки, виконували ролі «глядачів у дії». Крім того, двох осіб взагалі було відправлено за межі залу аж до кінця вистави. Але жоден із запропонованих режисером трюків не отримував «підтримки» самої вистави, яка, зрештою, перетворилася на експериментальний етюд «на тему» і ще раз довела: позбавлена грамотної режисури монодрама, яка тримається лише на пластичності та енергетиці актора, не має шансів відбутися.

Біруте Мар. «Коханець» (за Маргеріт Дюра). Адаптація і режисура Біруте Мар. Прем'єра – 2001 рік.

Виставу зроблено за мотивами відомого роману Маргеріт Дюра, в якому оповідається про 15-річну французьку, яка, зустрівши багатого й елегантного молодого китайця, їде з ним до Сайгону. Спочатку – це імітація пристрасної задля вигоди. Але поступово дівчина цілковито відда-



■ Біруте Мар у виставі «Слова на піску» за С. Беккетом. Режисери Біруте Мар і Рімас Тумінас.

■ Януш Столярський у виставі «Ессе Номо» за Фрідріхом Ніцше. Режисер Януш Столярський.

ється кохання, новим для неї хвилюючим відчуттям, не думаючи про майбутнє і незважаючи на нехтування моральними нормами і звичаями. Від літературного матеріалу вистава відрізняється інтонаційно. Біруте Мар філігранно будує образ щирого підлітка, майже дитини, яка бачить світ через «рожеві окуляри» і мріє про вічне кохання. Вона вся – обіцянка дива, яке легко вгадується у кожному русі актриси, у кожному її погляді – то кокетливому, то розгубленому, то викличному. Ця емоційна еквілібрстика наповнює дію глибиною та складністю почуттів, але дозволяє зберегти при цьому легкість та невимуженість театральної форми.

Лідія Данильчук. «Білі мотилі, плетені ланцюги» (за Василем Стефаніком). Режисура Ірини Волицької. Прем'єра – 1997 рік.

З-поміж усіх вистав, представлених на Вроцлавських зустрічах театрів одного актора, «Білі мотилі, плетені ланцюги» – найменш фестивальна і найбільш складна для розуміння (особливо закордонним глядачем, який фактично нічого не знає про українського письменника) монотеат-



■ Лідія Данильчук у виставі «Сон» (за Т.Шевченком). Режисер Ірина Волицька. Театр у кошику (Львів).

ральна композиція. У нашому театрі, на жаль, фактично відсутня традиція інсценізації творів Стефаника, проза якого, тим не менш, є сценічною по своїй суті, оскільки належить до експресіоністської течії модернізму. Лаконізм Стефаника – це уникнення багатослів'я та описовості, це передача психології персонажів через жест, рух, яскраву деталь, що тонко відчула режисер цієї вистави. Всі етнографічні атрибути, використані у «Білих мотилях...» (дримба, дзвіночки, сопілка, іграшка-«коник», вишита сорочка тощо), – функціонують і як реквізит, і як наочні метафори того, про що розповідає актриса. Теми дитинства, старості і смерті у цій виставі наскрізні.

«Щодо Стефаника, ми можемо говорити не про «психологізм», а про екзистенціалізм, – переконана І. Волицька. – Новели Стефаника не піддаються конгеніальній тексту психологічній грі. Ми шукали в ньому умовності, метафоричності для того, щоб уникнути і побутовізму, і «чистої» психології (а по суті – клініки)».

День третій

Лідія Данильчук. «Сон. Комедія» (за Тарасом Шевченком). Режисура Ірини Волицької. Прем'єра – 2003 рік.

Основу спектаклю складає поема «Сон», яку нелегко інсценізувати з причини жанрових особливостей. Тим більше подиву гідне сценічне вирішення, до якого вдається режисер. На кону без декорацій – лише актриса, в руках якої мітла (єдиний предмет реквізиту) перетворюється то на гвинт пропелера, то на весло, то на націлений на глядача автомат, то на мікрофон рок-музиканта, а то й на трембіту. Діапазон акторських можливостей Лідії Данильчук настільки широкий, що дозволяє їй (зовні невимушено) вдаватися як до складних, майже акробатичних вправ, необхідних, зокрема, для зображення польоту героя, так і до гри голосом – від високих нот через виразну декламацію та деструкцію деяких Шевченкових рядків до низького хрипу, який віддає в баси.

«Сон. Комедія» за своєю структурою – вистава багат шарова. В ній відчутна й пародія на сучасний український театр з його штампами, схематизмом, тяжінням до «плачів» за «ненькою». Пародія на ту театральну «шароварщину», яку ми, чомусь, часто називаємо українським класичним театром. Можна сказати, що на сьогодні це найбільш зріла, потужна і виважена моновистава львів'янок. Що, до речі, було належно оцінено глядачами та польськими фахівцями: за підсумками роботи Вроцлавських зустрічей Лідія Данильчук одержала гран-прі.

Біруте Мар. «Слова на піску» (за «Щасливими днями» Семюела Беккета). Режисура Біруте Мар у співпраці з Рімасом Тумінасом. Прем'єра – 1998 рік.

Вдала спроба відійти від узвичаєної стилістики абсурдистської п'єси. Тут відсутні будь-які сценічні ефекти чи трюки, і навіть більше – знерухомлена величезним криноліном-ліжком актриса має можливість озвучувати незв'язні слова старої, увиразнюючи їх лише завдяки скупим жестам та поглядам, багатству інтонацій та тонкому комізму. Ледве помітний рух головою – і перед нами, крізь сіру постать немолодої жінки, ніби «проглядає» юна дівчина (точніше – ледь вловимий спогад про неї). Рух до вихідної

позиції – і здається, що ця постать за хвилину перетвориться на порох. Вінні у виконанні Біруте Мар – людина приречена «сторчма» провести ще один безрадісний день свого життя, що буквально витікає, як пісок крізь пальці. Або як її репліки, звернені і до мовчазного чоловіка, і до стишеного залу, який буквально занурюється у запилюжену атмосферу самотньої старості, де фактично відсутні будь-які сподівання. Крім, хіба що, надії побачити тоненький промінь сонця або почути голос з телефонного апарата, який навряд чи колись «оживе».

Януш Столярський. «Помста червоних черевичків» (за Філіпом Дімітрі Галасом). Пластичне рішення – Богдан Цесляк. Прем'єра – 1995 рік.

Розуміння цієї вистави неможливе без знайомства з постаттю автора п'єси, бунтівника Філіпа Дімітрі Галаса. Американець за «пропискою», грек за національністю, він прожив коротке, проте бурхливе життя (1986 року помер від СНІДу). Поет, драматург, перформансист, постановник великих музичних шоу (зокрема і концертів своєї рідної сестри – знаменитої співачки Діаманди Галас), Філіп Дімітрі відзначився і як актор оригінального жанру – «авангардного водевілю», суміші театральної, музичної та циркової ексцентрики.

Його «Помста червоних черевичків» – це сповідь актора, по вуха зануреного в американський шоу-бізнес, який він одночасно і любить, і ненавидить. Формально оповідь героя далека від сповідальної тиші та заглибленості, її метою є не стільки самоаналіз, скільки скрупульозне дослідження механізмів дії псевдомистецької м'ясорубки – шоу-бізнесу. Роль жертви мистецтва виявляє всі грані таланту Януша Столярського – актора винятково пластичного, точного в кожному своєму русі, музичного. Жести актора виправдані й логічні, прораховані до секунди – і це тим більше дивовижно, що вся ця сповнена енергією вистава проходить у божевільно швидкому темпі.

¹ Виставу «Ессе Ното» у виконанні Януша Столярського київські глядачі матимуть змогу побачити наприкінці квітня, під час фестивалю «Відлуння».