

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

Олена
Куликівська та
Валерій Легін у
виставі
«Войцек» за
Г.Бюхнером.
Режисер
Д.Лазорко.

Плануючи по приїзді з Німеччини наприкінці 20-х років поставити «Войцека» Г.Бюхнера, Лесь Курбас перехворів і досі загадковим для України ескпресіонізмом. Тож прогнозовані посилення критики на актуальну колись мистецьку течію прозвучали після чи не першої в Україні інсталяції бюхнерівського інтелектуального бестселера. Разом з цим, сучасне доледробильне існування викликало після перегляду цього спектаклю Київського Молодого театру згадки про екзистенціалізм з його культом розтрошеної свідомості.

Обидва естетичні посилення, і до філософських витоків мистецтва 60-х років, і до авангардного мислення експресіоністичного театру початку століття стали для більшості тих, хто намагався дешифрувати «Войцека» в Молодому театрі, точками відліку. В інших випадках такий пієтет до традицій мав би законні підстави, проте коли інтерпретатором Г.Бюхнера виступає Д.Лазорко, реверанси у бік історії виявляються недоречними.

Незачемаренне, первісне розуміння драматургії, яку береться втілювати Д.Лазорко, вже дало підстави говорити про позбавлення, зокрема «Олесі» М.Кропивницького (Київський театр драми і комедії) соціально-побутового маркування. А неупередженість і винахідливе інтерпретаторство дозволили режисеру безболісно переключити в інший реєстр твір Гуго фон Клауса «День кохання, день свободи» (Молодий театр). Обидві вистави нагадували вправні переклади на інші мови: М.Кропивницького — на французьку, а Гуго фон Клауса — на російську, завдяки чому режисерська фантазія подорожувала в річищі семіотики, структуралізму та містичної есхатології.

Втім, попри зовнішню подібність до попередніх шляхів освоєння драматичних текстів, для «Войцека» Д.Лазорко придумав принципово інші закони сценічного втілення. В «Олесі», в «Дні кохання...» мало місце смислове й формальне нехтування авторсь-

кою поетикою та зведення її до нових естетичних кодів. У випадку «Войцека» постановник прагнув уникнути висловлювання, що тривало б у просторі і часі як таке. Спектакль Д.Лазорка постав вкрай лапідарною статичною картиною, яка живиться констатаціями і з плином часу практично не змінюється.

На щастя, після «Войцека» відпали сумніви і постійні підозри, що цей режисер займається свідомим епатажем публіки, й утвердилося переконання — він має унікальний юніорський погляд на природу речей та намагається представити драматичний текст необтяженим попередніми сценічними прочитаннями, чужим досвідом. Д.Лазорка не могла звабити жодна традиція, він дозволив собі опинитися тільки в полоні чогось особистого. Цього разу цим виявилася смертельна гра в кулі, кулі планетарних масштабів — сонце, місяць, кулікамінці та, як водиться на війні, бойові кулі.

Спектакль Молодого театру триває близько години та за прагматичністю сценічного мислення дорівнює хіба що



творчості мінімаліста. За всієї лаконічності він химерно закодований та важкодоступний для пересічного глядача. «Биткові збори» йому не загрожують й глядна зала на «Войцеку» заповнюється ледь на третину. Але за естетичною аскезою на межі анархізму і не випадковим кітчевим несмаком у цій театральній імпрезі криються особливі прикмети нашого театального сьогодення.

Сценограф О. Богатирьова прикрасила сцену двома круглими витворами: золотим і срібним, які в більшості глядачів викликають стійкі асоціації з небесними світилами й разом з тим не мають містичного значення. Замість тьмяного, об'їденого іржею місяця та розпеченого сонця сценічний майданчик заповнюють величезні фантастичні іграшки, яскраві та красиві. Тваринна природність існування дійових осіб між двома астрокулями до певної межі знецінює соціальний аспект бюхнерівської історії. Вояк Войцек у Д. Лазорка від самого початку запрограмований на вбивство жінки, у зраді якої він не сумнівається, й жодні душевні муки його не турбують. Герой бюхнерівської драми виступає, за великим рахунком, як травоядне, здатне на ніжність і любов, але яке не має не тільки розтрощеної — взагалі ніякої свідомості. Позбавлений внутрішніх психологічних інтриг відомий сюжет, за вкрай стисло розіграної фабули, перетворюється на притчу.

Приреченість і готовність Войцека до зустрічі зі смертю, показна інфантильність гри В. Легіна (Войцек), байдужість до оточуючих головного героя і самоконстатація клінічного стану наводять на думку, що Д. Лазорко інтерпретував бюхнерівський текст близько до середньовічної оповіді про Солдата і Смерть. Хоча маловірогідно, що, ставлячи виставу в Київському молодому театрі, режисер безпосередньо співвідносив своє бачення німецької драми з притчею Пренія життя зі смертю. Втім, у спектаклі є усі функціональні ознаки панночки Смерті — Марії, мані-



рної жінки, яка звабливо походить в білих панчохах по грішній землі, й «живого мертвяка» солдата Войцека. Раніше, в народній традиції, ця притча здобула цілком конкретне драматичне втілення в сцені зустрічі Аніки-воїна зі Смертю, й не менш плідно використовувалась вітчизняним авангардом середини десятих років.

Із ніжною дамою, панночкою Смертю, Войцек зустрівся і вступив у любовний смертельний двобій на початку війни, два роки тому. Людських стосунків ні у Войцека з Марією, ні у когось іншого не складається, а на стосунки живих істот більше схожі взаємини людей-скотів, що паруються між двома кулями й за якими ще не прийшла Смерть або, прийшовши, навіть не спокусилася взяти. За великим рахунком, побутові життєві епізоди з таким видовищем несумісні, й розігруються вони беземоційно, сухо чи відверто буфонно. Власне ж, сцени кохання в цьому спектаклі є не більше, ніж буквализація фраз «зацілувати до смерті» або «душити в обіймах».

Протягом вистави ми стаємо свідками вирішального епізоду давньої притчі, поданого рапідом: Марія-Смерть примушує Войцека покохати її, вбити з ревності, тим самим прирікаючи солдата до скону. Тривання війни, особ-

ливо принадної для Лукавої, якої начебто й немає в бюхнерівському тексті, режисером локалізовано до розмірів ліжка, і хромоноге ложе стає місцем смертельної битви. На ньому мовчазною агонією стікає в безвість остання людина, що здатна кохати, бодай тільки смерть.

Попри всі режисерські блефування різними театральньо-бутафорськими поробками, в спектаклі з'являється кілька чітких символічних структур. Зокрема, це вже згадані кулі та магічні кола смерті, що розходяться по поверхні ставка, в який заходить чоловік із мертвою Марією на руках. Символи-загальники, які легко тлумачаться і підкреслюють притчевий характер «Войцека», тим не менш не заперечують цей текст як драматургію факту. Кримінальна історія початку минулого століття не документалізується, чого прагнув автор, і не естетизується, що мали на меті експресіоністи, а оптимізується. Справжній випадок Д. Лазорко перетворює на лаконічну історію для маріонеткового або балаганного видовища. Ін'єкції естетики площадного театру зумовлюють буфонний тип костюмування та сценічного оформлення, а також сталі характеристики-маски, що їх надає постановник основним дійовим особам: хтива, нагла,

Сцена з вистави «Войцек». Режисер Д. Лазорко.

жорстока Смерть, беззахисний і вірний «стійкий» Солдат.

Загалом при уважному читанні не побачити у тексті «Войцека» балаганний світ не має причин. Вболіваючи як лівий радикал за життя соціуму, виступаючи протонародником, Г.Бюхнер не раз виявляв свою прихильність до майданового загальнодоступного видовища з його інтермедійністю, костюмами-гіперболами та своєрідною умовністю. Журавлиний сік замість крові на дерев'яному кону початку XIX століття і панкартистичне вбрання тамбурмажора та інших у Молодому театрі виявляються цілком конвергентні. Врешті-решт, у самій драмі є дійові особи та сцени, які недвозначно вказують на близькість «Войцека» до балаганної естетики.

Театр ярмаркового типу — вірний шлях до притчі, до дисонансного прикрашення вистави, його крайньої умовності та оптимізації жахливої реальності, використовується Д.Лазорком раціонально й логічно. Згідно з тою ж логікою, що підносить балаганну історію до притчі про звитягу людського духу, режисер обмежує кількість дійових осіб сакральною сімкою.

Власне, актрисою О.Куликовською, виконавицею ролі пустотливої панночки Смерті, посестри якої, до речі, блукають кількома київськими сценами, здійснено вельми обмежене співвіднесення з Марією-Магдалиною, «із якої вийшло сім бісів». Усе смислове навантаження, що проступає крізь простий сюжет, лягло на плечі Легіна та, почасти, інших акторів-чоловіків. Герой Легіна, останній справді живий, немічно пересувається по непроглядній духовній трупарні, шукаючи зустрічі з Жінкою-Смертю. Моторошно і боляче стає від його істинної внутрішньої пристрасті й зовнішнього заціпеніння. Єдине, що втішає при спогляданні цього світу Мертв'яків очима актора: вмирання має ту саму циклічність, що й життя, і вода буває не лише мертвою, а й живою.

Для артиста Легіна ця роль, попри всю суперечність вис-

тави, є свого роду апогеєм розвитку його трагедійного гамлетівського таланту. Окрім розповіді про виморочений світ, життя, схоже на наше, розцвічене безглуздими парадми — актор розповідає свою особисту історію. Про себе в театрі, якому він по-лицарськи служить, і який, наче перевіряючи його на заявлену колись стійкість, продовжує зраджувати. Довколишній тлін тримає Войцека-Легіна жорстоко і міцно, й насамкінець йому не залишається нічого, як виструнчитися ще більше, наче той романтичний олов'яний солдатик із сумної андерсенівської казки.

На противагу естетизованій смисловій порожнечі попередньої вистави Д.Лазорка «Войцек» постає як наперед визначена гра, без несподіванок та імпровізацій. Однак екстравагантні символи та алегорії, невідповідна притчевій манера виконання деяких акторів затьмарюють режисерську редакцію «Войцека». Крім того, своєрідний кларизм дозволяє режисерові трактувати деякі сексуальні мотиви п'єси еротично, спокусливо-буфонно. На це одразу реагує глядач, нехтуючи основним сенсом подій, призабуваючи, що примадонною є Смерть, і не приймаючи цю насичену болісно-актуальними для нашого сьогодення ідеями виставу.

За всіх узагальнень, розіграна в Молодому театрі притча про Солдата і Смерть, час від часу конкретизується особливо в дуетах Войцек-Капітан та Войек-Лікар. Злоствиві багатоликі маріонетки В.Сланка та С.Боклана стають наче уособленням певних високих за соціальним статусом осіб, а їхня поведінка є цілком характерною для атмосфери неконтрольованої суспільної агонії. У випадку, протилежному до концепції соціального мистецтва Г.Бюхнера, в київському «Войцеку» проступають риси видовища, підходящого для центрального майдану міста: три-чотири або кілька сотень обраних муштрують під ура-патріотичні мотто, сотні схожих на людей істот, які здатні кохатися тільки зі Смертю.



Мистецька хроніка

«Ярилові ігрища» у Львові

У 1991 році у Львові Молодіжний театр імені Л.Курбаса став ініціатором проведення міжнародного фестивалю «Театр. Метод і практика», присвячений акторським тренінгам. Нарешті, після тривалої перерви, засновникам вдалося організувати другий під назвою «Ярилові ігрища». Цього разу в центрі уваги — автентичний спів. Фестиваль відбувся як складова частина Тижня європейської культури у Львові (9-17 травня) і набув значного резонансу не лише в межах міста. Серед театрів-учасників цієї акції — «Танто» (Австрія-Польща) з виставою «Президент і Я», чоловічий хор «Мтьєбі» і жіноча фольклорна група «Мзеталус» (Грузія) зі спектаклем «Шлях, пройдений з піснею», датський музичний театр «Oyfn Veg», що презентував виставу «Ідилія», швейцарський (ціурихський) Молодіжний театр з постановкою «Візаві», латвійський Новий ризький театр з версією «Саломеї», Чернівецький театр «Гердан». Особливе враження справив театр «Слава» зі Швеції, що презентував оригінальне дійство, визначене як драматоріум «Дикі голоси». Два майстри експериментального театру — А.Васильєв з Росії і театр Гардженіце з Польщі — не змогли приїхати, але на них чекає львівська публіка найближчим часом. Господар фестивалю — Львівський Молодіжний — показав не лише виставу В.Кучинського «Благодатний Еродій», а й самостійні роботи актрис театру — Н.Половинки та Л.Данильчук. Фестиваль заснований не на конкурсній основі, поруч із традиційним показом вистав паралельно проходила лабораторна робота. Спільним знаменником запрошених було спрямування на експериментальність, розвиток систем Є.Гротовського, В.Станєвського та інших пошукових напрямів сучасного театрального процесу.

Кореспондент журналу
«Кіно-Театр».