



Любов



Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки. Вистава «Любов»

Олег Вергеліс:

Прекрасна квітка з харківської театральної оранжереї, один з ідеологів однойменного театру «Прекрасні квіти», актор і режисер Артем Вусик поставив у Театрі імені Лесі Українки (який не в Києві, а у Львові) – ви навіть не уявляєте, що. Він поставив там, практично, першу драматургічну річ великої Лесі Українки «Блакитна троянда».

Ця п'єса у біографії Лесі й у репертуарі українських театрів вважається нещасливою. Її рідко супроводжував сценічний успіх. Статус однієї з перших психологічних драм у вітчизняній драматургії мало що додавав до художніх особливостей самого твору, ключ до якого, як виявилось, не так легко знайти. П'єса багатослівна, ніби нарочито «мереживна», багатофігурна.

Тягар тексту тут не в переносному, а в буквальному сенсі справді здається тягарем. Як розкрити пелюстки цього давнього тексту, щоб вони видавали ще й пахощі життя, а не відгнали позаминулостолітньою архаїкою, навіваючи несправедливі думки про несценічність твору?

Артем Вусик у цьому сенсі підійшов до «тягаря», як вершник у новелі Ірвінга Вашингтона «Легенда про Сонну лощину». Тобто як до загадкового і явно опозиційного об'єкта. Режисер-вершник вихопив із піхов холодну зброю і з розмаху відтяв бутон ніжної троянди. Вправний представник постдраматизму, він просто позбувся тягара тексту, щоб той зайвий раз не заважав акторам, глядачам і режисерові.

Лесин текст у виставі фрагментарно присутній. Але у вигляді конферансу. Праворуч, біля сценічного порталу, той чи інший висмикнутий постановником актор тараторить без передиху окремі шматки п'єси. А головна клумба – у центрі сцени. Там львівські актори (а вони в цьому театрі хороші, вже помітно підросли, зміцніли, деякі навіть розквітли) зображають «любов» – танцюють, ходять, стрибають. Це ніби пантоміма, та не зовсім, ніби хореографія, та не дуже.

Увагу глядача у постдраматичному театрі, певна річ, часто перетягують саме пластичні або інші етюди. Текст (Лесі чи Гете) у такому разі – необов'язкове навантаження.

Втім у постдраматичному театрі текст узагалі може бути не використаний. Він у такому театрі – відправна точка, яка дозволяє режисерові творити на сцені все, що хоче. Рухатися, стояти, тупцювати на місці. Можна взагалі мовчати. Навіть із виразним мовчанням це буде нахабний постдраматичний театр. Бо найголовніше тут – «пост». Те, що «після» тексту. А після тексту (Лесі чи Шекспіра) – тиша.

При цьому зал поживляється, коли актори озвучують соціологічні дані на тему «любові»: розлучення, аборти і таке інше. І, очевидно, переконливість і доказовість такої вистави можливі тоді, коли виникає кураж. Коли актори і глядачі єдині у пориві говорити на теми любові – все, що спаде на думку: фрагменти текстів Лесі, інформація з пологових будинків... Лише в куражі – джерело енергії і життя такої «любові».

Тим часом Театр імені Лесі Українки свідомо обирає шлях ризику, експерименту, постдраматизму, виклику й навіть провокації – у своїй репертуарній політиці. Шлях важкий. Але сам рух викликає повагу.

До речі, Артем Вусик не вперше і вочевидь не востаннє використовує постдраматичні методи діалогу класики й сучасності. У хорошому сенсі він – театральний хіпстер і не зобов'язаний бути обтяженим веригами традицій. А тим більше – режисерською відповідальністю перед складною сценічною долею нещасної Лесини п'єси. Не він винуватець її долі.

Він нікому й не обіцяє, що в його театрі пренеодмінно розквітне ідеальна «бликитна троянда», а взаємини Любові Олександрівни, Ореста Михайловича, Марії Захарівни чи Сергія Петровича (герої п'єси) раптом набудуть пружної психологічної вмотивованості, оголять не контури характерів, а самі характери... З їхнього темного чи світлого боку, з їхньою нищістю чи глибиною. Звісно, тоді це був би зовсім інший театр.

А тут мета й завдання інші – операція «вівісекція» на основі непопулярної п'єси класика.

Тобто зі світу й міфу Лесі режисер скальпелем вирізає сам дискурс. І поміщає кровоточивий орган в іншу посудину – інший світ. У чомусь цей новий світ безликий, у чомусь він уже вироджується, не бажає помічати власного безсилля і безглуздя. Але, очевидно, такий він є? Адже не ми його придумали. Це світ постдраматизму і напіврозпаду, у котрому «любов» – як блакитна троянда, – квітка абсолютно штучна, пустоцвіт. У такому світі «блакитна троянда» – символ синтетики й підміни, а не інших, колишніх вишуканих лицарських атрибутів. («Нахабний театр». Рецензія на виставу. ZN,UA від 13 травня 2017 р. – Ред.).

Вистава Артема Вусика могла б розглядатися як одна з найкращих у певному напрямку, враховуючи доволі обмежену кількість постановок у хореографічній номінації. Ця постановка є свідченням плідної співпраці харківського режисера і львівського театру, їхніх спільних творчих – часто цікавих – художніх пошуків.

Майя Гарбузюк:

Виставу створено як пошукову, на перетині фізичного й драматичного театрів. Для львівської аудиторії та окремо взятого театру – це важлива робота у напрямку розширення власної мистецької мови, виразальних засобів, естетичного розвитку молодого глядача, на якого насамперед й орієнтовано постановку. У цьому сенсі спектакль виконує свої функції, оскільки пропонує оригінальну сучасну інтерпретацію не найвідомішого серед широкої аудиторії твору Лесі Українки.

Режисер Артем Вусик прочитав драму Лесі Українки як твір, крізь який сучасний глядач може побачити себе. Актуалізація, зокрема, здійснюється включенням імпровізаційних сцен, у яких кожен з акторів – виконавців головних ролей – має можливість висловити власну думку, погляд на проблему, озвучити свою, інтимну історію кохання або ж його відсутності. Це «очуднення» має сприяти встановленню іншого рівня довіри зали до сцени. Але акторські імпровізації «на задану тему», на жаль, малоцікаві.

Прийом «розведення» драматичної оповіді на текстову й пластичну частини надзвичайно перспективний і в окремих сценах дозволяє створити поліфонічну дію, складну стереометрію стосунків та історій. Утім, як не прикро, поміж вербальним і пластичним наративами постановників в цілому не вдалося знайти специфічних, особливих точок перетину, тобто драматургія діалогу між текстом і фізичною дією виявилася розробленою здебільшого на рівні ілюстративному, коли пластична версія переказує озвучені в слові події. Цей модус вичерпує себе вже у першій половині вистави, і тому подальша дія передбачувана й менш цікава.

Візуальна мова спектаклю лаконічна, вишукана, можна сказати естетська (художник – Денис Богомазов). Чітка графіка ліній підкреслює динаміку акторських тіл. Здається, постановників і учасників більше цікавило дослідження теми тіла у просторі куба – у цьому вони були винахідливіші, ніж у представленні самої історії. У виставі продумано символіку кольорів, мова мізансцен виразна, складний синкопований ритм пластичного рисунка (як індивідуального, так і групового) органічно поєднується з музикою.

Для львівських акторів така робота є продовженням праці над мовою тіла, розпочатої у «Перетвореннях» за Францем Кафкою, – помітно, що виконавці впевнено опановують її. Однак залишаються проблеми із рівністю акторського ансамблю, точністю у драматичній грі.

У підсумку глядач отримує спрощений, адаптований, у чомусь вторинний варіант твору, ближчий за способом роботи з оригінальним текстом до потреб актуалізації класики серед масового споживача, – щось на кшталт коміксів, тільки у даному випадку із якісною візуальною складовою та експериментом у сфері фізичного театру. Але це не заважає говорити про важливість таких експериментів для Львова, даного театру та його глядача.

Попри всі зауваження, на нашу думку, спектакль може входити до кола найкращих у фестивалі (номінація «Пластична вистава»), оскільки містить важливий досвід опанування класики мовою пластики у драматичному театрі.

Анна Липківська:

Виставу «Любов» створено «за мотивами» (так на афіші) п'єси Лесі Українки «Блакитна троянда», тож вона є черговою (і завжди доречною, бо процес цей безупинно триває вже понад століття) спробою подолати «прокляття» Лесині драматургії, ілюзорно придатної для сцени, насправді ж такої, чиї сценічні втілення ніколи не є цілковито переконливими та успішними. Самодостатність авторського слова режисер Артем Вусик долає у вельми ексклюзивний спосіб – відриваючи його від сценічного дійства, розглядаючи як монолітний масив (без розділення на ремарки та власне мовлення персонажів) і перемешовуючи його акторським «вербатимом» на теми кохання.

Основний меседж (меседжі) вистави визначити важко: очевидно, що режисер і театр захоплені більше процесом комбінування різностильових масивів тексту, а також пластики, відеоарту й сучасної електронної музики в стилі «техно», ніж кінцевим результатом. Це заявлено і на афіші, де «Любов» названо «виставою-дослідженням» (на сайті театру її вміщено під грифом «чесний формалізм» і позначено як зразок «фізичного театру»).

Відтак текст Лесі Українки просто «тестується» у незвичний спосіб сценічної подачі, але не розкривається і не набуває нових змістів. У виставі неодноразово повторюється теза (очевидно, з якогось літературознавчого дослідження) щодо тексту п'єси «Блакитна троянда»: «...Шукання особистого щастя – і неможливість його знайти». Нею можна «виправдати» будь-які переміщення по сцені без явної мети й результату (а таких у спектаклі справді багато), однак жодної конкретики за цим немає.

Вистава розпочинається із своєрідного «затягу»: актор Василь Сидорко (Лікар) виповзає з-під завіси услід за своїм лікарським кейсом із червоним хрестом, довго грається з ним, ніби з якимсь магічним артефактом, але ...так і не відкриває. Натомість після відкриття завіси (на сцені – переважно «задимлений» металевий паралелепіпед без стін і стелі, але з білим задником із чорним прямокутником-дверима; задник то слугує екраном, то щоразу підсвічується іншим кольором) він посідає місце праворуч сцени, біля мікрофона, звідки виголошує – темпераментно і «с вираженням» – лекцію про «Блакитну троянду» як літературний твір.

Надалі ця локація стає «зоною “від автора”», або «зоною диктора», чи «зоною сповіді»: по ходу зміни дій актори так само змінюють біля мікрофона одне одного для того, аби, представившись власним іменем, поміркувати про кохання у їхньому житті (важко сказати, чи це цілковита імпровізація, чи заготовлений заздалегідь монолог, – скоріш за все, текст щоразу певною мірою варіюється) і за тим виголосити текст відповідної частини п'єси.

На кону ж під час «вербатіму» не відбувається нічого (світло притамоване), а під час читання п'єси актори пересуваються по сцені без слів. Їхні рухи переважно механічні, в кожного персонажа – своя «партитура». Взаємодія відбувається на рівні міміки, використовуються елементи мови глухонімих, конфліктне загострення – дискусія між героями – вирішене як дуель без шпаг, у якій персонажі просто переміщуються у відповідних стійках.

По суті, основним режисерським прийомом є рішення «навиворіт»: у автора персонажі спілкуються вголос, їхні дії на кону – суто побутові, у виставі ж «читець-конферансьє» виголошує ніби внутрішні монологи та діалоги героїв, а на кін виведені їхні душевні борсання й ставлення одне до одного.

Єдиний епізод розв'язаний протилежним чином: діалог Люби та Ореста про Данте й Беатріче, озвучений черговим «читцем», раптом повторюється у режимі реального діалогу, і уже самі актори промовляють репліки своїх персонажів. Проте роблять вони це майже беземоційно, до того ж, стоячи обличчями до залу, а не навпроти один до одного. В результаті все обертається на те саме «художнє читання», тільки «в особах».

Висновок – очевидний: внутрішнє життя персонажів (очевидно, і людей загалом) не може бути адекватно виявлене у словах, воно так і лишається закритим, і якщо виллється назовні – то у невербальний спосіб (так, у виставі є епізод, коли на білому заднику-екрані з'являється і множить відео вибуху, що «відбувається» в голові/душі одного з героїв).

Вистава не є суто пластичною, – скоріше, спробою візуального діалогу з текстом, який триває у кількох планах: у пластично-пантомімічному й екранному (приміром, в одному з епізодів на заднику «виростає» зображення велетенської блакитної троянди неприродно-синтетичного кольору). При цьому візуальний образ (слід зазначити, що костюми у виставі – сучасні, переважно у холодних «кислотних» кольорах) подеколи ілюструє текст, причому в утрируваний спосіб (коли у ремарці згадується червоний абажур, на кону червоним є не лише абажур, а й частково костюми персонажів і світло), а часом розкриває внутрішній стан персонажа (актор може бути нерухомим, а на відео – битися головою об стіну; актори просто стоять візаві, а на екрані – їхній поцілунок тощо).

Через «перебивання» акторськими монологами та різностильове вирішення окремих епізодів (персонажі на кону то з'являються у дитячих масках тварин, то зображують глядачів у кінотеатрі – в 3-D окулярах, з попкорном, вони виглядають то як персонажі коміксів, то як «аніме») вистава нагадує мозаїку, котра, швидше, розсипається, аніж складається у єдине ціле.

Завдання для акторів у виставі не є складними: читання «з аркуша», рухи не потребують особливої хореографічної підготовки. Проживання й переживання не потрібні, хіба що в фіналі проявляються елементарні емоції – у виконавиці ролі Люби Оксани Цимбаліст (удар – і на неї починає насуватися задник-стіна й актриса хоча б позначає страх і зніжковіння, хоч і, сказати б, «загальмовані»: вона намагається зупинити стіну, але марно, тож балансує на краю сцени, потім починає падати вперед, і в останню мить перед її падінням світло вимикається).

Зона «позаперсонажного» існування-спілкування акторів (вони не лише діляться своїми міркуваннями та досвідом, а й вихваляються одне перед одним, «підколюють» і «наїздять» одне на одного, намагаються гуртом випхати зі сцени нахабу-колегу, який «загрався» тощо) диктує їм розслаблену, «неохайну» манеру перебування на кону. Серед усіх виконавців хіба що Зоряна Дибовська (причому не в ролі Олімпіади Іванівни, а у власному монолозі та читанні тексту п'єси) вирізняється як професійними навичками (насамперед, у сценічному мовленні), так і особистою значущістю та щирістю.

Глядач, особливо молодіжний (а на нього, вочевидь, і робить ставку театр, який останніми роками перебуває у стані «перезавантаження», тож намагається повернути до своєї зали публіку, серед іншого й тим, що пробує демонстративно та підкреслено сучасним чином казати про хрестоматійні речі) доволі комфортно почуватиметься у просторі близьких йому «картинок» і музики (використано, зокрема, треки The And, Bowery Electric, A Reminiscent Drive, Yips та інші), проте тексти Лесі Українки стилістично відчутно дисонують із цим аудіовізуальним простором.

В принципі, у запропоновану театром форму можна вмістити будь-який інший драматичний (і не тільки) текст, і від цього у спектаклі істотно нічого не зміниться.

Вистава «Любов» значно виразніше виглядає на відео, аніж у перегляді наживо – очевидно, через свою «кінематографічність» і «технологічність». Її можна кваліфікувати як експериментальну, вона важлива в контексті поживлення інтересу до Театру імені Лесі Українки, «оживлення» його творчого життя і щирого бажання колективу долучитися до творчості власної «патронеси», але навряд чи становить серйозну перспективу для самого театру і може бути зарахована до активу вітчизняного театру в цілому.

