

ПЕРСОНАЖІ І МАСКИ МОЛОДОЇ НІМЕЦЬКОЇ ДРАМИ ТА ДЕЯКІ З ЇХ ДВІЙНИКІВ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

«Що може бути банальнішим від хрестоматійних ялинок, гілок із пташками, зайців-людей і кроликів-людей?» [1] — запитує мистецтвознавець, аналізуючи картину Олега Голосія «Психоделічна атака блакитних кроликів» і знаходить безліч змістів. Для театрознавця ці дев'ять ескізно зображених кроликів можуть нагадати дев'ять псів цариці амазонок Петтесілеї з однойменної трагедії Гайнріха фон Кляйста, яких вона спускає на беззбройного Ахіла фактично за те, що покохала його, а це проти законів її племені. Найцікавіше інше: кожного з собак войовнича жінка напучує перед атакою поіменно: Тигріна, Лена, Меламп, Акле, Сфінкс, Алектор, Оксус, Гіркаон. Коли вони рвуть тіло Ахілла, Петтесілея сама перетворюється на собаку, (дев'яту) й вгризається з любов'ю-ненавистю в плоть того, хто відважився жартувати не просто з нею, а з коханням, на яке жінка відважилася проти законів власної держави. Ці собаки — носії волі господині. «Петтесілеї тут немає, а є тільки страшенна переплутаність людського і звіриного — зоокозмичного» — зазначає дослідник творчості німецького драматурга-романтика Н. Я. Берковський [2]. Поряд він же зазначає, що амазонка Кляйста має звірине тіло, тіло, злите з її конем, вона є жінкою-кентавром. Зооморфічні маски, маски не як предмети для маскування чогось, а як особи, в яких ці маски поприростали до облич і в яких накинута личина стали суттю особистості, найчастіше є предметом цікавості письменників-романтиків. А інтерес сучасного західноєвропейського театру до Кляйста обумовлений в першу чергу вмінням драматурга бачити в одній індивідуальності цілий хоровод масок, що сперечаються між собою, більше того, його вміння зображати різні іпостасі одної маски, яким автор навіть дає імена як ми це бачимо виразно з вищенаведеного прикладу. Бачення в людині кишіння персоналізованих демонічних стихій (згадаймо хоча б найближчого нам Миколу Гоголя), одразу вирізняє письменника романтика з оточення психологічних реалістів. Спосіб бачення світу у романтиків, особливо у таких кардинальних як

Кляйст, звичайно ж, спирається на архаїчні магічні традиції і тут важливо те, що вони переосмислюються наукою психологією другої половини ХХ ст. у ґештальттерапію чи психосинтез, а мистецтвом переробляються у тренажі й продукт авангарду. У кінці двадцятого століття творці всіх рангів перестали задовільнятися (знову ж таки романтичною) ідеєю двійництва й почали шукати тисячі лебедів, раків і шук, які розривають цілісність персонажа просто на очах реципієнта. Кожен з реформаторів мистецтва намагався приручити різні аспекти одного «Я» давніми ритуалами як це робив поляк Єжи Гротовський чи прислухатися до логіки кожного з них, як це робив у той самий час менш відомий український режисер Анатолій Черков засобами винайденого ним методу «поліфонічної імпровізації».



Разом з тим, міщанський, буржуазний, паралельний до романтично-авангардового світ з його традиційним театром щосили боролися з роздрібленістю кожного з «я», знову намагався вписати цих «дрібних бісів» (у традиції символістів) у коло поважних соціальних масок, в певні життєві ампула. Якщо ми повернемося до Кляйста та до більш щасливих його сучасників Ґюте й Шіллера, які, на відміну від нього, досить дозовано гралися в романтизм, а тому були популярними ще за життя і не покінчили життя самогубством, то зрозуміємо, що традиційна й екстремально-пошукова творчість існували вже здавна.

«Брехня, яка затуманює персонажів Кляйста, дуже часто не буває свідомою, нарочитою, — персонажі щирі і не можуть знати правди, не можуть зрозуміти світу, в якому вони живуть, вчинки ближніх і навіть власні вчинки. Кляйстівський діалог трагічний тому, що люди, незважаючи ні на що, незважаючи на перепони в самих собі, все ж шукають словами один одного, все ж хочуть побрататися один з одним через мову і досягти істини. Незважаючи на розірваність, діалог Кляйста все ж сповнений напруги, він виражає труднощі спілкування, труднощі збирання воедино розрізнених людей з їх розрізненими духовними світами і труднощі в оволодінні духовною правдою» [3].

Насправді в людині бреше тільки одна з масок. Інша може про це навіть і не знати. Тоді людина бреше з превеликою щирістю, не усвідомлюючи, що під личиною внутрішнього голосу якогось із «я» сидить «батько брехні» (якщо скористуватися християнським дискурсом). У буддистській традиції Майстер жодного з таких персонажів в учні не прийняв би. «Прийдеш, коли будеш один» — зазвичай говорить він [4]. В даоській же традиції, так само як і в магічних традиціях інків чи ацтеків, вчитель змушує учня-воїна оволодіти найскладнішими театральними практиками задля покорення внутрішнього світу «сутностей», тому що саме мир між сутностями дає людині сили і навіть магичну могутність. В християнській парадигмі людина свідомо відмовляється від цих сил і запрошує в серце Бога, а тому християнство, особливо православ'я, усвідомлюючи витоки театру з поганських духовних практик, категорично засуджувало театр, аж доки він не перетворився в досить безпечну, як на сьогодні, розвагу, а згадані практики стали хлібом психотерапевтів. Знаючи витоки театру, просто дивуєшся «новим» лікарським психотехнікам на зразок психосинтезу, які з чисто американською фаст-фудівською простотою навчають хворого звести всі свої «я» під контроль одного і стати просто «персоною», тобто людиною-функцією давньогрецького театру, найбільш вдало осмисленою через актантну модель теорії театрознавства [5].

Якщо якась зі стихій остаточно бере під контроль інші, то людина стає сильнішою за рахунок своєї обмеженості. Звірячі маски, які стали суттю персонажа і яких зазвичай вважають породженням літературного прийому, «езопівською мовою» автора, найчастіше виявляються «харями», змальованими з натури.

Отакими персонажами-харями з натури, не обов'язково злими, але обов'язково нелюдськими й переповнена молода німецька драма. Незалежно від теми, драматурги зазвичай зображають пізньобуржуазних політкоректних представників середнього класу, які вибрали для себе базову соціальну роль, або екстремалів, яких терзають різні «Я», вони в пошуку такої ролі. В класицизмі боротьба теж відбувається між масками соціуму, але якщо там діють герої, які ієрархічно стоять тільки на сходинку нижче від богів, то в суспільстві де «бог помер» діють «типові представники». Цим молода німецька драматургія дивним чином нагадує добре знайомий всім нам соцреалізм, тільки з відчутним присмаком кляйнівсько-гофманівського, не ґотевського романтизму.

Візьмемо для прикладу «Пуш ап 1–3» Роланда Шіммельпфеніґа, яку переклав львів'янин Юрко Прохасько. Ця п'єса-калейдоскоп чиновників-функцій, де є свої «премудры пескари» (добре знайомий тип російської літератури), майже казкові їжачки, постійно дратівливі анекдотичні маленькі собачки і т.д. Під час сценічних читань, а фактично ескізних постановок п'єс молодих німецьких

авторів, 2002 р. в приміщенні Театру Російської драми вдалою виявилася ідея Дмитра Богомазова обіграти недовивчені тексти в руках акторів. Папери стали невід'ємною частиною персонажів. Назва п'єси означає щось на зразок трампліна в кар'єрі, а тому перетасовування папірців у руслі цієї теми — одна з напівмагічних дій, що веде до вищої сходинки. В даному разі — директорської посади філіалу європейської фірми в Делі, після якої «світить» шефський поверх центрального офісу. Цікаво, що після сцени кохання, єдиної в п'єсі, актор Дмитро Лаленков у ролі одного з папероносців-службовців переплутав сторінки тексту, і це стало точним акцентом вистави. Наратив п'єси про життя солдатів економіки, закутих в уніформи, виявився сумним, адже єдине, що дозволено вибрати гвинтику в механізмі ієрархічної піраміди, — один на все життя колір форми, який личить. Аби не витратити на зовнішній вигляд дорогоцінну енергію та час, потрібні для роботи. Персонажі цієї п'єси чимось нагадують воїнів: то гончих псів, таких собі аскетичних лицарів, які заради економічної війни не жаліють себе аж настільки, що в мисливській гонитві забувають про ланч; то зубастих річкових хижачок, готових видерти вигідне завдання-проект навіть з чужих зубів; то лінових жирних щурів в коморі багатія, тобто в закапелку великої корпорації, де завжди знайдеться місце для людини, поведеної на віртуальній реальності. Жерці і жриці якогось неусвідомленого ними самими ідола, службовці великої фірми, одягнувши кожен накинуту долею маску, віддаються цьому ідолові сповна, перетворивши багатство життя в механістичні ритуали. Релігія функціонерів, мрія перетворитися з маленької рибки на велику у багатьох навіть витісняє тілесність кохання в поодинокі випадки сексу, а його духовність — у рекламні ролики продукції фірми, де чоловік переносить жінку через велику калюжу в одному з парків Західної Європи чи США. Про таке романтичне кохання мріє Вона (у виставі актриса Наталя Доля), про більш реальне мріє Він (Дмитро Лаленков), але посварилися вони не як коханці, а як службовці-конкуренти рекламного відділу. І перемогла Вона. В «Пуш ап» (в перекладі з англійської «трамплін у кар'єрі») взагалі перемагають жінки, а чоловіки виступають в основному ліновими тваринами, диваками-невдахами. Одного з них Дмитро Богомазов у своїй виставі навіть відважився повісити, хоча в п'єсі такого фіналу немає. Він використав зізнання єдиної тут людини — вахтерки (Тетяна Шеліга) про страх перед верхніми поверхами офісу, де можна натрапити вночі на чергового вішалника, що не хотів іти на пенсію і знайшов більш оптимістичний вихід. А куди втекти рибі з акваріуму? Тема обмеженої ролі одного «Я» зазвучала в інтерпретації режисера значно гостріше, ніж заявлена у п'єсі. В постановці цього твору на знаменитій берлінській сцені «Шаубюне» підкреслено зовсім інше — свіжість третього світу, світу Делі, куди прагнуть всі німецькі чиновники. Прагнуть не стільки задля кар'єри, скільки заради того, аби вир-



ватися з кола функцій однієї маски і просто жити. Драматичні твори першого зі збірників п'єс, виданих Гете-Інститутом, принципово «чорнушні». Втім, перекладачка на російську «Гостей» Олівера Буковскі, «Клариних зв'язків» Деа Лорера та «Коси» Вернера Фрітша і один з координаторів проекту Алла Рибікова зауважила, що вибрані твори найменш апокаліптичні з існуючих у цій країні. Особливо вражає переконливий колорит «глибинки» в сюрреалістичного гротеску Олівера Буковскі «Гості».

Німецькі автори експериментують в напрямку стилізації звичайної побутової мови чи під поетичний ритмізований шум великого міста («Леголанд» Дірка Добброва), чи під неоромантичну символістську патетику («Позначений вогнем» Маріуса фон Майєнбурга), чи під сюрреалістичну поетичність біблійних одкровень («Коса» Вернера Фрітша). В будь-якому випадку відчувається перейнята з давніх традицій схема містерії, де говорять, нехай білими, але віршами люди-маски. Українські режисери та актори ці авторські експерименти зі словом, з умовною ритмікою мови під час сценічних читань відкинули, працювали в звичній манері, коли ритм вірша відверто ламається на догоду життєвій вірогідності. В цьому немає нічого дивного, адже впродовж усіх років студіювання сценічної мови українських артистів учать нівечити поетичні розміри, пристосовуючи їх до побутових інтонацій. Задавнена боротьба з класичною традицією декламації зайшла у нас так далеко, що стала помітною рисою

акторської школи, яка дуже часто перешкоджає зрозуміти сучасну європейську драму, що сміливо використовує особливості різних театральних напрямків, шкіл, національних традицій. Але що стосується, власне, німецької молодшої драми, то над нею нависає потужна сценічна, режисерська традиція і відчувається, що текст завжди йде ніби на крок позаду від сценічної форми. В сучасному німецькому театрі вироблено щось на зразок нового великого стилю, рафінованого, холодного, естецького, де персонажі вже не маски, а всього лише знаки. Все, що дозволено людині-знакові на сцені — це мати певну пластичну і словесну тему й тятти її, не розвиваючи, а просто сплітаючи з іншими темами, — до завершення вистави. Кожен зі знаків має свою манеру рухатися, говорити, мімікувати, а тому вже дуже далекий навіть від якогось одного звірячого інстинкту і нагадує тільки мінімалістський знак риби, чи знак слона. Персонаж-маска, на відміну від персонажа-характера, не розвивається, а тільки демонструє свої небагаті деталі; знак же навіть деталей не має. Це вже сценічний першоелемент, який не може розкластися хоча б ще на одне «я». Коли театр з Гамбургу «Талія» в рамках Днів німецької культури в Україні у 2003 р. показав виставу «Флірт» за Артуром Шніцлером, то в спеціальному збірнику відгуків на сайті Німецького культурного центру українські критики в один голос зауважили особливість випрацьованого німецького стилю. «У цій виставі ми бачимо мертвий світ, де люди існують як знаки, де важливі почуття, те ж кохання, лише декларуються, лише позначаються, а насправді не існують. Мені вистава не відповіла на одну проблему, (але ця проблема ширша за виставу), — чи мусить театр про холодний мертвий світ ставити холодні естецькі вистави?» — зауважила Ганна Липківська. Ганна Веселовська звернула увагу на роль технічних засобів в цій рафінованій сценічній культурі: «Те, що раніше актори намагалися вирішити тільки за допомогою акторських засобів, — відбувається через укрупнення візуального ряду, через фотографії, слайди, через статику, якої дуже багато у виставі. Актори весь час ніби завмирають. Але тільки для того, щоб підкреслити зрушення і подальшу експресію. Це незвично для ока українського глядача і для нашого театру взагалі, а тому стає корисним». «Я розумію, наскільки важливо було привезти не імітацію бетону, а справжню фактуру», — підкреслила значення в такому театрі душі неживого предмету, та фетишизм такого театру Наталя Владімірова. «Мені здалося, що це приклад стандартного якісного, мінімалістичного європейського театру. Це тенденція» — підсумувала Ольга Острроверх. І з цим важко не погодитись.

Мені видається важливим для нашого театрознавства та й мистецтвознавства взагалі прослідкувати спорідненість цієї гротескної і, разом з тим, якоїсь вихолощеної декоративної німецької традиції, замішаної на візуалізованій міфотфорчості у німецькому театрі з подібним явищем у сучасному україн-

ському образотворчому мистецтві. І тут і там структура міфу просто світить ребрами, немов різнокольорові скелети або знакові схеми, поєднані найпростішими тріадами зв'язків у художника Віктора Іваніва. Що стосується української літератури, то порівнювати цей сучасний великий стиль німецького сценічного мистецтва можна в першу чергу з Бі-Ба-Бу, а особливо з Юрієм Андруховичем. Останній проект Молодого театру тільки підкреслює це твердження. Це спільний проект з Дюссельдорфським драматичним театром з Німеччини та Палермським театром Гарібальді з Італії. Німецький режисер Анна Бадора зуміла витягти з роману «Перверзія» неймовірно яскраві візуальні фантазії, які втілилися в майже бездоганні акторські роботи, може й не такі славні, — але для слов'янського театру важливі пластичною відшліфованістю. У виставі немає жодної зайвої деталі. А розтрощення головного персонажа Нелегала Орфейського ще раз нагадало про неактуальність тільки двійництва. У виставі «Нелегал Орфейський» третє, об'єднує «Я» з цієї уже неокласичної тріади поряд зі Станіславом Бокланом та Міхаелем Фуксом зіграв сам Андрухович.

Персонажі-маски Ігоря Бауершими, який, до речі, за освітою архітектор, дуже нагадують персонажі-знаки згаданого Іваніва з його диптихами на зразок «Адам і Єва», інсталяцією в дереві «Гріхопадіння», численними композиціями пар. У п'єсі «Norway. Today», постановка якої відбулася у театрі Російської драми ім. Лесі Українки, тінейджери, що зібралися на пару покінчити життя самогубством на диво нагадують біблійних Адама і Єву перед гріхопадінням. Правда, ритуальний стрибок дівчини і юнака в прірву все таки не відбувається. І це зрозуміло, чому. Персонажі тільки грають у бурхливій пристрасності різних «Я», які розривають їм душу. Насправді кожен з них уже давно маленька рибка в акваріумі якоїсь корпорації. Вони будуть відкривати роти, коли час їсти, пересувати плавничками-кистями папери, а якщо пощастить вирвуться у відрядження в Делі, Київ чи Токіо і щось почують про дзен-буддизм чи помаранчеву революцію. Звичайно, зовсім не йдеться про красу чи геройство самогубства. Йдеться про популярність у сучасному світі інших міфологічних схем, не романтичних, йдеться про прагнення сучасної людини через загравання з танатосом і еросом, через гру в суїцид, через легкий доторк до забороненого плоду



зачарувати «трагедію доли» (так літературознавці визначають жанр багатьох драм Кляйнста). Через ритуал псевдовбивства і псевдосповіді перед відеокамерою сучасна людина прагне призупинити наростання панічного страху і перед життям, і перед смертю. Німецькі драматурги та багато хто з сучасних українських митців підкреслюють саме ці інфантильні магічні ритуали сучасної урбанізованої людини, яка не здатна звільнитися, попри всю свою награну раціональність від банальних міфотворчих схем юної, первісної людини.

Що стосується української сценічної практики, то вона поки що не здатна звільнитися від особливого українського псевдопсихологізму аж настільки, щоб усвідомити персонажів саме як знаки, а не як характери.

Особливість школи реалістичного театру якраз і завадила режисерові зі Львова Володимирі Борисяку під час одних із сценічних читань розібратися в такій урбаністичній поемі німецького молодого автора як «Леголандія», ідея якої — продемонструвати кічеву, нав'язливу, однотипну поп-музичність спального масиву, владу його дахів і підвалів над психікою підлітків. Сірі вертикалі й перпендикуляри псевдоархітектури, складеної з мільйонів однакових деталей, як от леґо, — їхня мала батьківщина, яку важко любити. Образ «Лего-ланду» (або «Леголандії», варіант перекладу), виявляється філософсько-естетичним кодом майже всіх представлених п'єс. Режисер Андрій Приходько намагався прочитати «Позначеного вогнем» (у вишуканому перекладі українською Євгена Поповича), як складну музичну партитуру; він навіть посадив акторів за пюпітри, але, на жаль, хороша ідея не знайшла вправної реалізації.

На сцені театру російської драми також із успіхом іде «Емілія Галотті» Лессінґа в постановці молодого німецького режисера Еліаса Перріґа, яка приносить на нашу сцену цю німецьку доміную персонажа-маски, персонажа-знаку, найбільш розвинуту в стилістиці театру «Талія» з Гамбургу, в керівника якого певний час навчався Перріґ. Отже, у цій виставі поєдналася наша акторська школа з одним із найсильніших сучасних напрямків німецької режисури і вони не самознищилися, виявилися взаємодоповнюючими.

Загальновідомо, що режисерська та акторська школи в Україні базуються на системі Станіславського, однієї з найпотужніших театральних систем психологічного театру. Але ця система у нас поєднана з українською театральною практикою, яка не стільки зафіксована на папері, скільки передається майстрами з рук до рук. В цій українській практичній традиції злилися два потоки — напрям побутово-психологічний з елементами романтизму, що йде від «заспівувачів» професійного театру дев'ятнадцятого століття та реформаторський напрям модерного театру Леся Курбаса, в основі якого лежать пошуки західноєвропейського театру рубежів дев'ятнадцятого-двадцятого століть.



Отже, український театр, крім психологічної складової, несе в собі потужну візуальну експресію, що споріднює його з німецьким. Лесь Курбас в своїх революційних містеріях часто користувався текстуальними та візуальними знахідками німецьких експресіоністів. З його театром пов'язані потужні українські мистецькі авангардні рухи, зокрема творчість Петрицького, Екстер, Бурлюка, Малевича та інших українських всесвітньовідомих художників. Коли розпався Союз, то українська, непсихологічна складова театру дуже посилилася. Шкода тільки, що декоративно-яскрава, ексцентрична, бурлескна формотворчість наших акторів та режисерів, притаманна усім без винятку режисерам молодших поколінь, базується на легких темах, на легкій драматургії. І більше того, коли український сучасний театр береться за Шекспіра чи Гете — він змінює жанр. Трагедії стають комедіями. Так само виходить з Бертольдом Брехтом. В новоствореному театрі «Атель'є 16» «Тригрошова опера» у постановці молодого режисера Талалаєвського перетворилася на оспівування, естетизацію бандитської теми. Але при вихолощенні з Брехта всіх соціально-політичних мотивів, прийоми брехтівської театральної системи переймаються українськими молодими режисерами досить вдало. У акторів стало популярним відчужувати себе від персонажа, аналізувати його збоку, демонструючи при цьому свою позицію, відмінну від позиції персонажа, або від внутрішньої боротьби його різних «я». В контексті все більшої театралізації українського

цирку (кафедра режисури цирку кілька років існує в КДУ імені І. Карпенка-Карого) пластична та візуальна складові, зовнішній малюнок ролі, думаю, будуть поповнюватися через синтетичне поєднання цирку і театру. Акробатично-пластична натренованість артистів цирку по мірі ознайомлення наших режисерів із різновидами пластичних театрів у Західній Європі будуть використовуватись українськими театральними режисерами для розвитку пластичного театру, театру танцю, які в Україні мало розвинені. Український театр зараз віднаходить свою ідентичність. А первісний театральний інстинкт українця далейкий від психологізму вологодських мережив. У нашого народу не було звичок до хитросплетінь, які проглядаються у російському красному письменстві та психологічному театрі. У північного сусіда це береться від лісового засніженого ландшафту з його сплетіннями крон вгорі та коріння вниз, від постійного спостереження густих морозяних візерунків на вікнах. Спосіб мислення українця відбувається без віх, без дрібних деталей. У просторі степу з'являються якісь окремі вагомні предмети-знаки, зазвичай декоративні, примітивні, магічні. Недаремно у нас так сильно розвинуті саме візуальні мистецтва та складові: мультиплікаційні фільми, сценографія, операторське мистецтво (роботи українських операторів, особливо всілякого роду їхні технічні вигадки вже неодноразово отримували технічного, тихого «Оскара»), живопис, фото. Найцікавіше те, що навіть стовп психологічного театру в Україні — театр російської драми вже давно перетворився на буржуазний красивий театр високої проби із своїми візуально-декоративними традиціями, але продовжує себе позиціонувати як територію російського психологізму. У контексті все більшої технізації, візуалізації сучасного українського мистецтва, його все тісніша дружба з німецькою драматургією та режисурою, де психологічна складова вже давно пройшла від романтичної боротьби «Я» до його роздрібнення у психоаналізі та його перекомплектування у психосинтезі 70-х рр. ХХ ст. — виглядає аж ніяк не випадковою.

1. *Найден О.* Олег Голосій: Есхатологія живопису // Українське мистецтво. — 2004. — № 3.

2. *Берковський Н. Я.* Клейст // *Клейст Г. фон.* Обручення на Сан-Доминго. — СПб, 2000. — С. 406.

3. Там само. — С. 380.

4. Див., напр.: *Уотс Аллан.* Путь дзен. — К., 1993, або: *Петров В. В.* Дзен-буддизм. Минск, 2003.

5. Див., наприклад, для ознайомлення з поняттям психосинтезу: *Таланов В. А., Малкина-Пых И.* Справочник практического психолога. — СПб; М., 2004.