

АНДРІЙ ЖОЛДАК: БЕРЕЗІЛЬСЬКИЙ ДОСВІД ТЕАТРАЛЬНОГО ПОСТМОДЕРНУ

Аналізуються вистави режисера А. Жолдака на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка (2002-05).

Ключові слова: Харківський театр ім. Т. Шевченка («Березиль»), А. Жолдак, театральна культура України початку ХХІ ст., постмодернізм на театральній сцені.

Анализируются спектакли режиссера А. Жолдака на сцене Харьковского театра имени Т. Шевченко (2002-05).

Ключевые слова: Харьковский театр им. Т. Шевченко («Березиль»), А. Жолдак, театральная культура Украины начала ХХІ в., постмодернизм на театральной сцене.

The theatricals of stage-director A. Zholdak are analysed on the stage of the Kharkiv theatre named after T. Shevchenko (2002-05).

Key words: the Kharkiv theatre named after T. Shevchenko («Berezil»), A. Zholdak, theatrical culture of Ukraine of the beginning of ХХІ cen., post-modernism on the theatrical stage.

Сучасна критика та театрознавча наука відводять режисерові Андрію Жолдаку цілковито особливе місце в сучасному театральному процесі. Про це зокрема свідчать автори такого фундаментального дослідження, як «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття», виданого у 2006 р. Інститутом проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Проте імідж «найяскравішої та найскандальнішої мистецької постані вітчизняного театру» час остаточно скерувати в дослідницькому напрямі. Актуальність цієї статті автор убачає в тому, що режисерський досвід А. Жолдака ще не набув належного висвітлення в усій повноті його мистецького доробку й оцінки досягнень на посаді художнього керівника Харківського театру ім. Т. Шевченка у 2002–2005 рр. Хоча цей період був важливим не лише у творчій біографії митця, а й в історії театру та еволюції традицій «березильської доби» (тобто в усій «посткурбасівській» історії театру). Метою статті є пошук та систематизація художніх прийомів у виставах Жолдака «березильського» періоду, які б засвідчили його належність до постмодерністської естетики та відобразили етичний аспект творчого доробку режисера.

Творча біографія А. Жолдака (1962 р.н.) починалась у 1989 р. з постановки вистави «Момент» за В. Винниченком на малій сцені столичного театру ім. І. Франка. Тоді вона не була приголомшуюче радикальною, як більшість його пізніших вистав. Молодий випускник театральної майстерні А. Васильєва в Московському державному інституті театрального мистецтва дебютував майже водночас із іншими експериментаторами української сцени В. Більченком та

О. Липциним, які, подібно до Жолдака, були змушені згодом шукати собі роботу за кордоном. Кінець 1980-х рр. узагалі символізує виникнення у країні нової режисерської школи, яку тим чи іншим чином відбивала творчість О. Крижанівського, В. Кучинського, Р. Мархолія та ін.

Пошуки цієї школи, власне, спонукали створення нового, антиталітарного театру, який не був би зосереджений на ортодоксальних засадах радянської драматургії та взагалі лінійних принципах побудови театральної вистави. Можливо, саме це мала на увазі Н. Корнієнко, яка запропонувала своєрідне ставлення до театральної естетики Жолдака. Вона в монографії 2000 р. називала режисера «язичником», який «виливає свої потаємні комплекси й інтуїтивні спалахи (прекрасний об'єкт для психоаналізу) в логіці інтригуючих свідомість кумирів та ідолів поза будь-якою претензією на систему. Це – не докір, а звичайна ілюстрація факту, що в цьому разі живить творчість. Сплеск — найчастіше спонтанний. Режисера надихає не стільки знання, скільки свобода волі» [1, с. 76].

Проте першою ознакою таких бунтівних вчинків в українському театрі була не демонстрація язичницького світовідчуття режисера, а його ставлення до літературних текстів. Про це написала Г. Липківська в згаданій колективній монографії:

«Якщо решта режисерів України в ці роки шукала — та знаходила — нові точки перетину з літературними текстами (здебільшого, класичними), то Жолдак рухався в протилежному напрямку, тобто не «до», а «від» тексту. Перепробувавши, здається, всі можливі на сьогодні моделі створення та презентації вистав (комерційний антрепризний проект — разова постановка в державному репертуарному театрі — постановка на замовлення театрального фестивалю та показ у його рамках — керівництво державним репертуарним театром — контракт на декілька постановок із театром закордонним), Жолдак спробував не просто зберегти засади «театру деструкції тексту», а й поставити їхній розвиток та поглиблення на комерційні рейки».

Г. Липківська не вирішує дилеми, «чи є Жолдак геніальне, безпосереднє дитя, котре ставить, як дихає, чи він — гротескний чіткий, прагматичного розрахунку щодо «конвертованості» на міжнародному мистецькому ринкові тих чи інших ідей та прийомів», а формулює висновок: «максимально дистанціюючись від драматургії, він надалі все більше й більше цієї драматургії позбавлявся» [2, с. 928].

Ставлення до драматургії є тільки одним із чинників, притаманних театральному постмодернізму. Це явище влучно характеризує російська дослідниця Н. Маньківська, яка пише, що «постмодернізм багато в чому зобов'язаний своїм виникненням розвитку новітніх технічних засобів масових комунікацій — телебаченню, відеотехніці, інформатиці, комп'ютерній техніці. Виникнувши передусім як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі,

рекламі зосередився не на віддзеркаленні, а на моделюванні дійсності через експериментування зі штучною реальністю — відеокліпами, комп'ютерними іграми, диснейвськими атракціонами. Ці принципи роботи з «іншою дійсністю», тими знаками культури, які покрили світ панциром слів, поступово пронили і до інших сфер, захопивши у свою орбіту літературу, музику, балет і, звичайно, театральне мистецтво.

Поєднання ностальгійних настроїв з техніцистським прагматизмом, на думку дослідниці, породило той особливий колорит, який, у поєднанні з відкритою розважальністю, цікавістю до багатьох постмодерністських сюжетів, сприяв їх популярності серед масового глядача. Популістська орієнтація, що відкидає будь-які естетичні табу (підкреслення моє — В. М.), сприяла перетворенню всієї культури минулого водночас на музей та розплідник постмодерністської естетики.

Істотними ознаками постмодернізму в мистецтві Н. Маньківська називає розмитість опозицій між словом й екзистенцією, текстом і тілом. Дослідниця підкреслює, що «коли в такий спосіб відбувається заміна слова іншим текстом, ритмом, криком, ієрогліфом, жестом, тілом, то, на відміну від традиційного театру, життя тут не зображається, але проживається. Таким чином руйнується гуманістична межа класичного театру, деконструюється звична роль автора, знімаються опозиції автор — актор, актор — глядач. Перенесення уваги з раціонального змісту слова на його плоть повертає театр на довербальний рівень, відкриваючи шлях постмодерністській візуально-пластичній виразності» [3, с. 46].

Ці ознаки можна було спостерігати в антрепризному проекті «Кармен» (1997, згодом театр ім. І. Франка, або «Одруження» (Черкаський обласний музично-драматичний театр, 2001 р.), яке мало стосувалося твору М. Гоголя.

Взявши на себе художнє керівництво Харківським театром ім. Т. Г. Шевченка й маючи таким чином можливість послідовного розгортання цілісної програми в рамках одного колективу, Жолдак продовжував рухатися в цьому напрямі, випускаючи вистави, що так само розгорталися в царині культурних цитат та власних режисерських фантазій, маючи в тексті лише віддалений (навіть відносний) початковий імпульс.

Так «Гамлет» перетворився на «Гамлет. Сні» (2002), де сценічне дійство, прив'язане до шекспірівських мотивів, було лише назвою в програмці. Тому слухним здається спостереження театрознавця О. Чепалова, який написав після прем'єри, що «крізь магічний кристал гамлетівського питання нескладно побачити філософію героя та епохи відповідних часів, чи то декабристів, чи то колабораціоністів» [5, с. 11].

У першому показі свого «Гамлета» Андрій Жолдак запросив виконати головну роль свого часу дуже популярного на українській пісенній естраді А. Кравчука, чим відразу зняв серпанок таємничості зі своєї концепції. Позолочений, як Орфей у рок-опері О. Журбіна «Орфей та Еврідіка», Кравчук оголювався до останньої межі та навіть співав фрагменти пісень у власному виконанні: «Ти не вір мені, і собі не вір, тільки вір у мою любов, кохана!», ніби демонструючи «попсовий» варіант поезій Шекспіра.

Невідомо, справді Кравчук співав у прем'єрних виставах чи користувався фонограмою, але дивно те, що це робили драматичні актори, які іноді навіть не спілкувалися між собою в діалогах. Тільки реготали та вигукували вони без допомоги звукооператора. У цій ситуації було байдуже, хто з акторів кого грає. В. Спесівцева — Офелія — могла б легко помінятися роллю з О. Стеценко — Гертрудою, а В. Маляр — Клавдій — з Ю. Головіним — Полонієм. Суттєво у виставі нічого б не змінилося. У тому жорсткому кастингу, який влаштував для виконавців А. Жолдак, головним була, мабуть, не вдача актора, а його підпорядкованість «лялькареві».

Актор-маріонетка — не винахід Жолдака. Про актора-надмаріонетку мріяв свого часу Гордон Крег. Проте якщо актори-маріонетки лише відволікають глядача від змісту драми «високої долі, заповітної звитяги» (Б. Пастернак), то пістрявий, ексцентричний, а часом неврастенічний натовп наближає до жанру, обраного режисером — сценічної фантазії, «снів», які не підпорядковуються законам раціональної свідомості.

«Жолдак, — писав про цю виставу О. Чепалов, — чудово знає важелі управління натовпом, масою на театральному кону. Він, як досвідчений політик, легко змушує людей у єдиному пориванні гніватися та сміятися, застигати в подиві й тупувато підкорятися. Він без церемоній, але й без особливої потреби змушує акторів та актрис поважного віку роздягатися майже догола й струшувати тілесами, немов у модному тепер «балеті дебелих», одному із «зойків» маскультури. Майже весь арсенал режисерських прийомів звідти ж.

Режисер постійно сигналізує в зал на якийсь тарабарський мові, іноді удавано примітивній, іноді естетські примхливій. Сигналізує й у прямому, й у переносному значеннях, змушуючи виконавиць із прапорцями імітувати морську азбуку морзе, а іноді використовуючи «сурдопереклад». Режисер нанизує сцени одну на одну, створюючи своєрідний «парад атракціонів» та змушуючи глядачів розгадувати при цьому хитрі загадки.

Поступово магія загадкових перетворень зникає, залишаються, за незначним винятком, трюки, механічна зміна епізодів. Можливо, у цьому калейдоскопі й приховано якийсь зміст, оскільки персонажі час від часу гучно кличуть Гамлета, аби він щось змінив у їхньому житті. А Гамлета все нема й нема. Тому фраза «Далі тиша»,

що звучить у фіналі п'єси, сприймається як логічний кінець вистави. Проте Жолдак вирішує інакше. Після звичайного фіналу він «вириває» власну магію, продовжуючи театральну фантазію, так би мовити, на «місцевому матеріалі». Прогулянку по власних сновидях режисер здійснює в серії «кліпів» з... чеховських часів. Блукання російського Гамлета серед цих героїв також безперспективні. Тобто все повторюється в цій історії, яка нічого не навчила героя та натовп...

Епатажні екзерсиси та рекламні акції, наслідування театральної моди, самоповторювання — не кращі ознаки в сучасному періоді творчості Жолдака, який претендує на роль вітчизняного театального лідера», — написав критик у 2002 році [5, с. 12]. Проте це було лише першим досвідом режисера, заявкою на майбутнє. І в кожній наступній виставі він відверто демонстрував своє ставлення не тільки до драматургії першоджерела, але й до глядача, якого дратував, утягував до провокаційних акцій, аби тільки справити на нього приголомшуюче враження.

«Один день Івана Денисовича» (2003), за Солженіциним, викликав суспільне невдоволення і різкі висловлювання про цю роботу самого письменника, авторські права якого були порушені. Ситуацію тоді почастило змінити. Але сьогодні наївно було б дорікати Жолдаку, як і іншим постановникам постмодерністської формації, що вони не дотримуються духу й букви авторського тексту. До того, що спектаклі за творами класиків побудовані як мозаїка німих стоп-кадрів, почали звикати навіть замшлі ортодокси. Визнаючи, що видовище чимось заворожує, глядацька аудиторія і переживала неоднорідні почуття... Одні чекали, що буде далі, інші — коли все це закінчиться.

«Місяць у селі» О. Тургенева став у Жолдака «Місяцем кохання» (2003), де, практично за відсутності тексту, перед глядачами розгорталися понад 300 «живих картинок», подеколи статичних, подеколи динамічних, «відбитих» одна від одної затемненнями. І це мерехтливе «слайд шоу», яке можна було б розпочати й припинити дивитися з будь — якого місця, оскільки розбірна наскрізна лінія розвитку не була передбачена, мало певний зв'язок із першоджерелом, мабуть, лише в уявленні режисера. Сам він у програмці прокоментував це так: «Я не хотів робити виставу сюжетною, не хотів робити ілюстрацію, коли б я йшов по тексту й ілюстрував сюжет. Наш Тургенев у Харкові — це виноски навколо п'єси Тургенева, яка щезла, але ми пам'ятаємо її сюжет» [2, с. 931].

У виставі Жолдака «Гольдоні. Венеція» (2004) відрив від авторського тексту, жанру та стилю, здається, був максимальним. Використовуючи навіть не самі мотиви, добуті з надр п'єси, а вже, так би мовити, «похідне від мотивів» та фактично чіпляючись лише за потенційно змісто- та формотворчу зв'язку «Венеція — маски», Жолдак знову звернувся до живих картинок, але максимально динамізував їх, розгорнувши пластичні екзерсиси і на сцені, і на всіх

ярусх глядацької зали, розміщуючи публіку то на кону, то в партері... «Кажуть, що невдовзі море може поглинути Венецію..., — значала програмка. — Стародавня культура згасає, кохання й краса вироджуються. Замість живої мови чуємо її замітник, де в кожного слова є відповідник — цифра... Злива ніколи не вщухне, це дощ світового потопу...». До програмки навіть додано було словник — украї іронічний, хоча й не без вишуканості жест, оскільки в метушливому вигукуванні зі сцени в цих безкінечних цифрах навіть зі словником не розібратися, тож те, що 5 означає «любов», 6 — «риба», 7 — «скло», 33 — «смерть», 45 — «пеніс», 63 — «мить», 64 — «тиждень», 75 — «мара», а 88 — «потоп», стало не адекватною заміною словам, а лише елементами тонового ряду вистави. Сама ж вистава, позбавлена «якоря», вільно ширяла хвилями асоціацій, і глядачі — разом з нею, якщо не захлинались у тих хвилях.

Нарешті, у виставі «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» (2005 р.), яка стала останньою постановкою Жолдака в Харкові, приголомшували вже не прийоми постмодерністського театру, до яких поступово почали звикати, а саме відсутність етичних критеріїв. Тобто порушувалися не естетичні, а етичні правила спілкування з глядачем, що Жолдак робив навмисно, з провокаційною метою.

Еволюція творчості режисера була передбачуваною. Спектаклі він підпорядковував довільним, майже невмотивованим асоціаціям, схожим на уривки снів. У них легко проглядалися аналогії з творчістю європейських знаменитостей Піни Бауш, Боба Уїлсона. Про це Жолдак не любив говорити, намагаючись непорушно тримати титул незнаного українського новатора. Сьогодні рівні за авторитетом джерела називають його й «режисером майбутнього», і театральним «затирником», тобто скупником крадених ідей і прийомів.

Інший критик гострозоро помічає в програмці жанрове визначення вистави «Гольдоні. Венеція» «театр перетворення» й слухно коментує: «Отже, Жолдак орієнтується на принципи поетичного театру, розроблені класиком української режисури Лесем Курбасом» [4, с. 50]. Роль «нового Курбаса» влаштувала Жолдака на всі сто відсотків, і він відразу ж став боротися за те, щоб повернути театру назву «Березіль», а ім'я Т. Шевченка зняти з афіші. За три роки він розпрощався з досягненнями попередників, натомість показавши трупку на європейських театральних фестивалях зі своїми новими роботами.

Можна погодитися з думкою О. Чепалова, коли він, шукаючи обов'язкові умови, що визначають характер будь-якого видовища, насамперед називає його моральний результат. «Суть тут не в приємному чи дратівливому спогляданні, не в доступності чи заумності (тобто в естетиці), а в етиці (тобто в моралі). Театральний спектакль не повинен принижувати людську гідність глядачів і акторів (авторів п'єс — тим більше). У Жолдака це траплялось у найбільш

«вишуканих» спектаклях. Але «Ромео і Джульєтта» перевершив усі мислимі норми і межі.

Основний склад трупи (а це близько тридцяти чоловіків і жінок різного віку й статури) зняли із себе весь одяг і понад годину в такому вигляді здійснювали різноманітні «еволюції» на сцені. У «Гамлеті» Жолдак роздягнув артистів до купальників і плавок, наклеїв деяким жінкам пластир на соски. В останній постановці було відсутнє й це. Спочатку актори рухалися дрібними приставними кроками спиною до глядача. Потім, хором скандуючи слова прологу «Ромео і Джульєтти», шеренгами й рядами продовжували гарцювати й тупцювати, підстрибувати й бігати, як нудисти, котрі граються на природі.

Далі на сцену витягли два унітази, й оголені артисти, посилено тужачись і підтираючись туалетним папером, зображували процес дефекації, робили вигляд, що спорожнюють сечовий міхур. На цьому тлі блювання вареними яйцями і витяжка газів із заднього проходу в трилітрову банку («Один день Івана Денисовича») згадувалися як дитячі пустощі й примха театрального потішника. Особливо коли актори, «наповнивши» до краю унітази, стали з наснагою і видимим мазохістським задоволенням натирати один одного коричневою рідиною. Так, власне, й закінчилася перша дія «Ромео і Джульєтти»...

Невипадково Жолдак готував свідомість глядача до шокуючих сцен, примушуючи акторів перед спектаклем прямо в залі несамовито терти пластиковий подіум, а потім щосили бити по ньому палицями. Напевно, режисер сподівався таким чином підвищити емоційний градус спектаклю? У цьому судомливому, нервовому й зовсім не еротичному стриптизі вже літніх людей відчувалась якась відчайдушна, хвацька бравада: а що, можемо і так! Авторіві рецензії все це нагадало парі, що Жолдак привезе на новий фестиваль те, чого Європа ще дійсно не бачила. Воно й зрозуміло.

Відмившись під час антракту, чоловіки й жінки, з милостивого дозволу режисера, одягли трусики, шкарпетки й гетри, але не відступили від подальших доведень того, що ми жили, живемо й будемо жити в лайні. Додатковими доказами цього стали кадри телевізійної хроніки, які натякали на те, що клани Монтеккі й Капулетті — це претенденти на трон правителя, іншими словами, на... президентську посаду.

Але театр суспільно-політичний — не стихія А.Жолдака, що довела друга дія «Ромео і Джульєтти». Звичайні для режисера «вишукані» стоп-кадри на сцені перемежовувалися з погано змонтованими документальними відеофрагментами на екрані, нібито актуальними текстами. Але в усьому тому, що миготіло й звучало, відчувалася не злоба дня, а тривіальна, причому безсила, злість.

Жолдак, мабуть, небайдужий до слави іншого скандаліста в українському мистецтві, Леся Подерв'янського, з деякими його п'єсами, присмаченими матюками. Але те, що в Подерв'янського дотепне

й веселе, як у листі запорожців до султана, у Жолдака натужне, нервово й цинічне. Але харківський глядач сидів сумирно й не скористався провокаційною порадою самого Жолдака кричати «Ганьба!», свистіти й тупотіти ногами в місцях, які обурюють. Думаю, не тільки з делікатності, а тому що видовище це, в кінцевому результаті, мало кого зачепило за живе. Воно епатує, але обтяжує. І, врешті-решт, нагадує непристойний жест гостя, який знає, що до цього будинку він уже не повернеться.

Скандали до певного часу йшли режисеру на користь. Хвала і хула для нього були однаково солодкими. Жолдак розумів, що шлях до популярності не обов'язково пов'язаний із позитивним впливом на людей. Він украй рідко роздавав харківським глядачам і колегам компліменти, радше демонстрував презирливість і тому залишався ці три роки в місті «своїм серед чужих, чужим серед своїх». Багато артистів стояли за нього горою, і це цілком зрозуміло. За три роки вони об'їздили всю Європу, купалися в променях слави. А тепер скупалися у... вмісті унітаза. І, здається, даремно. Що не кажіть, а сцена повторює всі моделі нашого життя...» [6].

Досвід Жолдака вкотре довів, що «Березіль» — театр із дивною і драматичною історією. Скалічені життя попередніх керівників колективу (починаючи з Курбаса) збереглися в його генетичній пам'яті. «Інд�льгенція» на будь-яку постановку призвела до того, що Жолдак не тільки надав трупі «європейського» лоску, а багато в чому спалював долю конкретного театального колективу, традиції шевченківців як частини загальнонаціональної культури, невідвладної постмодерністській моді.

Подальші дослідження цієї теми можуть розширити уявлення про постмодерністський досвід А. Жолдака під час постановки вистав у інших театрах і долю його сценічних експериментів у творчому доробку мистецького колективу театру ім. Т. Шевченка в контексті розвитку театральної культури України початку ХХІ ст.

Список літератури

1. Корнієнко Неллі. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Жартини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз.) / Неллі Корнієнко. — К. : Факт, 2000. — 160 с.
2. Липківська Ганна. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму молодого театру рубежу 1980 — 1990-х років до демократичних цінностей сьогодення / Г. Липківська // Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.
3. Маньковская Н. Б. Париж со змеями: введение в эстетику постмодернизма / Н. Б. Маньковская; Ин-т философии Рос. акад. наук. — М., 2000. — 290 с.
4. Песочинский Н. Конструктор застывших мгновений / Н. Песочинский // Петербургский театальный журнал. — 2004. — № 38. — С. 50.

5. Чепалов О. Сеанс чорної магії з наступним її викриттям / О. І. Чепалов // Кіно-Театр. — 2002. — № 6. — С. 11—12.
6. Чепалов О. По кому дзвонить телефон Жолдака? / Олександр Чепалов // Дзеркало тижня, 2005. — 24 вересня.

Надійшла до редколегії 13.09.2012 р.