

дыскурс

# Навошта нам гэта трэба?

Міжнародны форум тэатральнага мастацтва «Тэарт»

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

ФОТА АЛІКСАНДРА ДЗМІТРЬЕВА



«Гамлет» Уільяма Шэкспіра.  
ОКТ/Вільнюскі гарадскі тэатр  
(Літва).



«Дзядзька Ваня»  
Антана Чэхава.  
Кампанія Даніэля Веранезэ  
(Аргенціна).



«Кілбет» паводле трагедыі  
Уільяма Шэкспіра «Макбет».  
Тэатр «Плэй Фэктары Мабангзэн»  
(Рэспубліка Карэя).



Гэтай восенню наша тэатральная глеба была глыбока ўзарана. І пладаносныя зерні, якія ў яе кідалі з усіх бакоў, узыходзілі проста на нашых вачах. Небывалы ўраджай даводзілася збіраць тут жа, не марудзячы. Хто не паспеў, той, натуральна, нічога не атрымаў. І, пэўна, страціў яшчэ больш... Неверагодна, але ўражальны тэатральны марафон разгортаўся перад мінскай публікай цягам амаль двух месяцаў. І хоць фармальна ўсе гэтыя надзвычайныя падзеі не былі звязаны паміж сабой, а пэўным чынам нават размяжоўваліся, усё роўна Нацыянальная тэатральная прэмія, Міжнародны форум тэатральнага мастацтва «Тэарт», Міжнародны фестываль «Панарама» патрапілі ў агульную грамадскую і культурную прастору. Кожны з фестываў разлічваў на падтрымку Міністэрства культуры. У кожнага былі свае асаблівасці і праблемы. І, бадай што, ніводзін з арганізатараў так да канца і не вырашыў для сябе: для чаго ўсё гэта трэба?

Варта прызнаць: нямногія тэатральныя фестывалі ў Беларусі адразу выпрацоўваюць бездакорны фармат. Агульная канцэпцыя ўсталёўваецца некалькі гадоў, пры гэтым істотна ўдакладняецца або ўвогуле змяняецца. Падобнага роду «прыблізнасць» — своеасаблівая метка айчыннага тэатра. А таму і для фестываляў цалкам натуральная. Што маем, тое маем. І часта да канца не ўсведамляем, на што канкрэтна скіраваны агульны намаганні. Між тым, арганізатары «Тэарта» і «Панарамы» абапіраюцца на дасягненні тэатра сусветнага. І гэта для іх — найлепшы варыянт. Зарыентаванасць на сусветныя і еўрапейскія тэатральныя хіты абавязкова прыносіць плён. Варта ўсялякай падтрымкі. Але відавочна, што падобны фармат здатны працаваць толькі непрацяглы час, бо можа ператварыцца ў звычайны пракат замежных спектакляў. А гэта ўжо антрэпрыза, не фестываль. Падобныя асаблівасці і акалічнасці ў літаральным сэнсе дорага каштуюць. Ганарары калектываў на камерцыйных гастрольх павялічваюцца ў разы. Таму рана ці позна культурную скіраванасць фестываляў пацвердзіць дакладна. То-бок — пэўна адказаць на пытанні: дзеля чаго ладзіцца свята? ці ўяўляе яно культуралагічную і мастацкую каштоўнасць? якое значэнне мае абмен прафесійным вопытам? А мо гэта звычайны камерцыйны праект, свайго роду бізнес, дзе паперадзе адно толькі заробак грошай? Не апошняя меца ў гэтай справе адводзіцца здаровым амбіцыям арганізатараў. Іншымі словамі: любы фестываль паспяхова можа існаваць тады, калі ён жыццёва неабходны ягоным стваральнікам. Тут і азарт, і гульня, і чорная беспрасветная праца. Думаю, усё гэта ў пэўнай меры ўласціва арганізатарам «Тэарта».

Група энтузіястаў на чале з Анжалікай Крашэўскай, што адгалінавалася летась ад «Панарамы», здаецца, зрабіла неверагоднае. Быў заснаваны Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў, які паставіў перад сабой даволі амбіцыйныя і, з пункту гледжання многіх, недасягальныя мэты. Заручыўся падтрымкай Міністэрства культуры і «Белгазпрамбанка». Наладзіў супрацоўніцтва з польскім Інстытутам Адама Міцкевіча. Зрабіўся красамоўным прыкладам увасобленага дзяржаўна-прыватнага партнёрства. Нарэшце, Міжнародны форум тэатральнага мастацтва «Тэарт» на працягу кастрычніка бударажыў публіку і тэатральную грамадскую Мінска, прапануючы для прагляду «тэатральныя шэдэўры». Апошняе, безумоўна, вызначэнне пярэчыкаў. Але ж насамрэч удалося многае. Была сабрана якасная праграма, нягледзячы на тое, што сярод паказаных спектакляў значылася толькі некалькі прэм'ер. Ды тое, што ўпрыгожвала, да прыкладу, еўрапейскія падмосткі некалькі гадоў таму, паспяхова расквітнела цяпер на беларускіх. Адзнакі другаснасці пры гэтым адсутнічалі. Тым больш што галоўныя еўрапейскія

тэатральныя брэндывы на айчынных сцэнах пачалі з'яўляцца зусім нядаўна.

Існуе яшчэ адна акалічнасць, якую проста немагчыма абмінуць: колькасць паказаных увосень спектакляў відавочна перавысіла колькасць прэм'ер, што з'явіліся ў Мінску цягам каляндарнага года. Што ні кажы, атрымаўся масіраваны культурны ўдар, які паводле мастацкіх вартасцей асобных спектакляў быў здатны выклікаць культурны шок.

На «Тэарце» паралельна фестывальным праглядам была разгорнута праграма адукацыйная, культуралагічная. Найперш скіраваная на калятэатральную публіку і студэнтаў. У яе рамках на базе Універсітэта культуры прайшлі майстар-класы і лекцыі пра сучаснае сцэнічнае мастацтва, было праведзена некалькі тэматычных прэс-канферэнцый, адбыліся чыткі п'ес сучасных польскіх драматургаў Міхала Вальчыка і Малгажаты Сікорскай-Мішчук, Міжнародная канферэнцыя «Тэарт у змяняючымся свеце». Пералік атрымліваецца даволі важкі, хоць арганізатарам яшчэ ёсць пра што падумаць. Найперш — вызначыць мэтавую аўдыторыю для кожнага мерапрыемства. Падобная культурна-тэатральная вакцинацыя зусім не распаўсюджаная ў Мінску. Каб пераканаць тэатральную грамадскую ў яе карыснасці і неабходнасці, трэба прыкласці шмат намаганняў. Зноў жа, дакладна ўсвадоміць — дзеля чаго? Тады і шлях у глядзельныя залы для многіх скароціцца ў разы.

## ПАРАЛЕЛЬНАЕ ІСНАВАННЕ

Спектаклі «Тэарта» выклікалі інтарэс. Захаплялі і завабілі, а галоўнае, стваралі адчуванне паралельнага існавання. Той, каму давялося глядзець усё запар, паступова пачынаў усведамляць, што патрапіў у нейкую ірэальную прастору, дзе, тым не менш, цалкам зямныя і пазнавальныя людзі штораза паглыбляюцца ў невырашальныя праблемы, кпяць, спрачаюцца, нараджаюцца і паміраюць, перажываюць войны і катаклізмы, радзей шчаслівыя імгненні. Пры гэтым ніхто з рэжысёраў нікога не адмаўляе, апантана нічога не даводзіць. У пярэстым строі сучаснага тэатра цікава тое, што пацвярджаецца якасным увасабленнем. Паперадзе — прафесійнасць. Бездакорны прадукт. Усё разам — нібы захапляльны вандроўка па эпохах і краінах, не прывязаная да канкрэтнага зямнога часу і аднойчы вызначанага месца. На «Тэарце» эмацыйнае ўзрушэнне кіравала гледачамі. Актывацыя пачуццяў адбывалася на ўзроўні свядомасці. У гэтым своеасаблівым інтэрнацыянальным «міксе» змешваліся разнастайныя інгрэдыенты. Галоўнымі былі сутнасныя вызначэнні і магчымасць аўтарскага выказвання. Ніхто не думаў пра тое, як ураўнаважыць пастановачныя элементы з акцёрскім выкананнем. І хто на сцэне ўладар: акцёр або рэжысёр? Менавіта раз'яднанне на складнікі ў сучасным тэатры выглядае састарэлым і правінцыйным.

Галоўнае пытанне — з чаго пачаць фестываль? — было вырашана элегантна. Нікому ў Беларусі не вядомая аргенцінская Кампанія Даніэля Веранезэ іграла чэхаўскага «Дзядзьку Ваню» з абуральнай для тэатральнага абывацеля другой назвай — «Сочачы за жанчынай, якая сама сябе забівае». Больш упэўненага разбурэння ўсіх існуючых для п'ес Чэхава правіл, рэкамендацый, перакананняў — гэтак можна, а гэтак нельга — бачыць не давялося. Таму што кожнаму штучна вынайздзенаму моманту, вынаходлівай мізансцэне, нахабанаму авангардызму іншых чэхаўскіх пастацовак аргенцінцы проціпаставілі толькі адно — надзвычайную, «нечалавечую» верагоднасць. Стопрацэнтную праўду існавання ў прапанаваных абставінах у свабодным і паралельным (у простым сэнсе, калі акцёры гавораць нешта адначасова) увасабленні. Знакамітыя — чэхаўскія — псіхалагічныя карункі не выпляталіся, рэжысёру больш даспадобы работа псіхалагічным скальпелем. Здавалася, што змештавая тканіна п'есы ўпэўнена рассякалася звышвострым інструментам. Гледачам заставалася смяяцца — або плакаць ад здзіўлення. У невялікім



пакоі з прыкметамі сціплага побыту, у сучасных касцюмах і сённяшніх рэаліях (бутэлька гарэлкі і гранёныя шклянкі на сталі, якія напаўняліся па меры неабходнасці), акцёры вымаўлялі класічны тэкст і агаліялі заўсёдня чалавечыя стасункі. Напачатку ўсё гэта нагадвала бразільскі серыял, «якаснае мыла»; неўзабаве, уцягнутыя ў вір перажыванняў, мы нібыта пачыналі ўсе сцэнічныя абставіны прымерваць на сябе. На аргенцінскую Соню з насмерць заплаканымі вачыма і распухлымі ад слёз вуснамі немагчыма было глядзець без спачування. Ад Алены Андрэеўны, вельмі падобнай да купалаўскай актрысы Святланы Анікей, немажліва было адвесці позірк... Але галоўнае, што па-над клубком пачуццяў і выбуховых страсцей адметна і вынаходліва быў накрэслены зусім іншы, тэатральны кантэкст. І тут уладарыла яе вялікасць ІГРА ўжо ў шэкспіраўскім разуменні, калі «ўвесь свет — тэатр», а прафесійны кантэнт быў напоўнены філасофскімі развагамі Серабракова. Ён паўставаў перад глядачамі паважным тэатразнаўцам. Але ж пакутамі творчасці, у сэнсе абсалютнага паглынання суб'екта самім аб'ектам мастацтва, былі напоўнены думкі ўсіх персанажаў. Варта адзначыць, што тэкст аргенцінскага спектакля таксама не быў кананічным. У бясконцай дыскусіі пра сцэнічнае мастацтва цытавалі Астроўскага — не Аляксандра, сусветна вядомага класіка, аўтара «Навальніцы» і «Беспасажніцы», а цалкам савецкага Мікалая, які вуснамі чэхаўскіх персанажаў распавядаў сучасным глядачам пра тое, што «самае дарагое ў чалавека — гэта жыццё, і пражыць яго трэба...» — далей па тэксце. Пазней акцёры нам патлумачылі, што гэта зусім не грубая памылка. Проста перакладчык п'есы Чэхава таксама мае прозвішча — Астроўскі.

Вядома ж, са спектакляў «Тэарта» склаўся спіс «выбранага». Апрача «Дзядзькі Вані» ў яго трапілі карэйскі «Кілбет», польскія «Сляпяны» і «Браты Карамазавы».

Сустрача з аўтэнтчнымі тэатральнымі культурамі заўсёды чаканая. Асабліва, калі гэта Усход і далёкае замежжа. Нацыянальныя тэатральныя мадэлі абапіраюцца на адметныя архетыпы, а «калектыўнае несвядомае» выяўляецца праз ментальнасць, тэмперамент, рэакцыі, хуткасць мыслення, вонкавую выразнасць. Эпічная драма ў стылі action паводле трагедыі «Макбет» не столькі пашырала ўяўленні пра магчымасці сучаснага тэатра, колькі захапляла адрознай рэактыўнасцю, наіўнымі выбухамі неадольных страсцей, нечаканым развіццём намалёваных па класічнай шэкспіраўскай канве чалавечых стасункаў. Уласна кажучы, калі ў нас на абразлівыя словы суразмоўцы з прыхаванай крыўдай глядзяць у вочы, на Усходзе пускаюць у справу мячы. Масштабныя ўзоры сцэнічнага бою ў «Кілбеце» былі вартыя асобнай гаворкі. А вось наіўныя імгненныя рэакцыі персанажаў часам выклікалі ўсмешку. Вылучалася лэдзі Макбет: гратэскава-рэзкае аблічча, грубыя мужчынскія рукі і неўласцівая жанчынам пластика (натуральная, гэтую ролю выконваў акцёр). Усё разам складалася ў сумнае і бесперспектыўнае прароцтва, паводле якога нічога ў нашым зямным існаванні ніколі не зменіцца. А людзі будуць забіваць адно аднаго нават праз многія сотні гадоў. Самаўпэўнены погляд з боку быў афарбаваны рэжысёрскай іроніяй і падмацоўваўся філасофскімі развагамі пра тое, што «сума цэлага павінна быць аднолькавай».

Спектаклі «Сляпяны» кракаўскага Тэатра «КТО» і «Браты Карамазавы» люблінскага Тэатра «Правізорыум» пашырылі нашы далягляды. «Сляпяны» (пра гэты спектакль «Мастацтва» ўжо распавядала пасля леташняй «Белай Вежы») абрынуліся на публіку магутнай энергетыкай, акцёрскай эмацыянасцю, якая ў свабодным выяўленні ўвогуле не мае межаў. Такому выкананню падуладная любая ідэя, любая прастора. Невыпадкова «Сляпяны» разлічаны на пляцавыя паказы. Гэта не проста з'яднання разам рухі і словы, шматкроць узмоцненыя калектыўным выкананнем, але — змястоўная энергетычная плынь з выдатнай літаратурнай асновай паводле твора лаўрэата Нобелеўскай прэміі Жазэ Сарамагі.



«Браты Карамазавы» паводле Фёдора Дастаеўскага. Тэатр «Правізорыум» (Польшча).

Люблінскі Тэатр «Правізорыум» добра вядомы беларускім глядачам. Некалькі гадоў таму ягоны эпатажны спектакль «Фердыдурка» відавочна збянтэжыў нашых глядачоў сваімі фізіялагізмамі і моцнымі натуралістычнымі выкідамі. Калі б не выдатная літаратурная платформа — твор Вігольда Гамбровіча, — многія ўвогуле б не ведалі, як да гэтага паставіцца. «Браты Карамазавы» — іншая справа. Па-першае, адпаведна нашай тэатральнай практыцы, дагэтуль мала хто верыў, што па-за межамі сталіцы можна паўнакроўна і поўнамаштабна ўвасобіць Дастаеўскага. Па-другое, не многія верылі, што ўвасобіць Дастаеўскага ўвогуле магчыма. Але так сталася, што ў польскім Любліне гэта зрабіў Януш Апрыньскі, які лічыцца адным з лепшых у тэатральнай галіне спецыялістаў па ўвасабленні і адаптацыі тэкстаў сусветнай літаратуры. Рускай — у прыватнасці. Па бясконцым крузе жыцця, на няспынным тэатральным коле перад вачыма глядачоў праходзяць усе вядомыя персанажы. Сюжэтная спружына паступова сціскаецца ўсё мацней. А ўнутраная напружанасць думкі ў спектаклі даходзіць да мяжы. Здаецца, нас апантана паглыбляюць у багню разваг пра сутнасць чалавека, пра быццё і небыццё, пра рэлігію і філасофію злачыннасці. Мера, у якой развагі разбаўляюцца сюжэтам, вызначаецца рэжысёрам. Гэтая фабульная агранка дарагога варта, бо дазваляе ўдасталю налюбавацца і атрымаць асалоду ад акцёрскага выканання. Сярод акцёраў няма лепшых і горшых — усе годныя. Змрочныя наплывы суседнічаюць з вытанчанай элігантнасцю, страсць — з залётнай думкай. Усё ўраўнаважана. Дарэчы, цяжка прыгадаць іншы спектакль, дзе б гэтак неадступна і настойліва прымушала глядачоў разважаць над праблемамі чалавечай існасці і зямнога быцця.

### У ЯКАСЦІ ШЭДЭУРАЎ

Спектаклямі «Гук цішыні», «Гамлет» і «У нас усё добра» прэзентаваліся сусветна вядомыя рэжысёры Алвіс Херманіс, Оскар Каршунувас і Гжэгаж Яжына. З Херманісам і Кар-





«У нас усё добра» Дароты Маслоўскай.  
Тэатр «ТР-Варшава» (Польшча).

шуновасам беларускія гледачы знаёмыя не па чутках. Яжына быў прад'яўлены нашай публіцы ўпершыню. У кожным выпадку — вельмі карысны і адметны прафесійны вопыт, даведзенае да дасканаласці рамяство. Усе тры спектаклі былі паказаны на самых прэстыжных тэатральных фестывалях. І кожны мае ўласны шлейф захапленняў і поспеху.

Да Алвіса Херманіса наша публіка (у прыватнасці, тэатральная), ужо знаёмая з ягоным спектаклем «Соня», паставілася насцярожана. Дыяпазон ацэнак — ад захаплення да адмаўлення. Шкада, калі некаму гэта перашкодзіла паглядзець «Гук цішыні» Новага рыжскага тэатра. Алвіс Херманіс прапануе гледачам уласны «іншы тэатр», заснаваны на бязмежным даверы чалавека чалавеку і на фізічна дакладным дотыку да жыцця. Згадкі пра савецкае мінулае ў спектаклі маюць трывалую платформу, канкрэтныя абставіны і ўнікальнае гістарычнае суправаджэнне. Атрымліваецца нешта накшталт машыны часу. На сцэне ўсе артэфакты сапраўдныя, здаецца, перад намі не дэкарацыя і ўвасобленыя персанажы — адноўленыя імгненні жыцця. Выцягнутая па гарызанталі сцэнічная прастора падзелена на сегменты пакояў, у кожным з якім пульсуе жыццё — то па чарзе, то адначасова. Пашарпаня батарэі, кавалкі старых шпалераў і пажоўклых газет, радыёпрыёмнік канца 1960-х. Чатырнаццаць акцёраў: юнакі ў кашулях з доўгімі каўнярамі і ў штанах-клеш, дзяўчынкі ў крымпленавых міні з велізарнымі начосамі на галовах. Бесперапынная стужка існавання разгортваецца перад гледачамі цягам амаль трох гадзін: усё новае і новае сітуацыі, падзеі і іх дакладныя адбіткі. Імпульсіўнае пражыванне без слоў. Інтанацыі дабрны і чалавечай чысціні. Не ведаю, якім чынам нараджаецца менавіта такое пачуццё, як яно вынікае з няпростых і зусім не стэрыльных побытавых сітуацый, узноўленых на сцэне. Але ж узнікае менавіта адчуванне чысціні. Улюбёнасць у прамінулую эпоху без налёту сентыментальнасці, рамантызму і настальгіі. Бадай што ў кожнай эпохі свая праўда і свая паэзія. Спектакль — вынік

калектыўнай творчасці, ён нараджаўся з бясконцай чарады акцёрскіх эцюдаў шляхам строгага і пакутлівага адбору. Нічога надзвычайнага ў ім, здаецца, няма, але ж тое, што варта запатэнтаваць, спачатку неабходна вынайсці.

«Гамлет» у пастаноўцы літоўскага рэжысёра Оскараса Каршуноваса (ОКТ/Вільнюскі гарадскі тэатр) пакінуў моцнае ўражанне. Ягоня бела-чырвона-чорныя акцэнтны ўрэзваюцца ў зрокавую памяць разам з прамавугольнымі сегментамі дэкарацыі. Усё дзеянне адбываецца за кулісамі, дзе акцёры рыхтуюцца да выхаду на сцэну за грымёрнымі столікамі. Інтуітыўна і імпульсіўна пачынаюць разыгрываць шэкспіраўскую трагедыю, пражываючы яе з мажлівай сілай і накіраванасцю сучаснага чалавека, які зрабіўся вымушаным сведкам няспынай чарады смярцей. Свет зменшыўся да велічыні пакойчыка ў шматпавярхоўцы. І цалкам верагодна, што ён змяшчаецца ў звычайнай грымёрцы. Проста шляхам невялікіх трансфармацый змяняецца сцэнічная прастора. І акцёры прымаюць на сябе бязлітасныя выклікі часу. Яны — нашы сучаснікі, яны пазнавальныя, іх учынкi і рэакцыя зразумелыя. «Сёння ніхто не гаворыць аб неабходнасці перамен — толькі аб неабходнасці стабільнасці. Наша пакаленне жыве нібы за заслонай, і гэтую заслону неабходна сарваць, таму што ілюзорны свет і стабільнасць могуць быць вельмі небяспечнымі. Нам востра неабходны бязлітасны самааналіз, каб мы змаглі зразумець свет, у якім жывем, і свае ўчынкi», — зазначае рэжысёр.

Вытанчаным сцэнічным відовішчам, сучаснымі тэхналогіямi, глыбокім зместам і незабыўным акцёрскім выкананнем захапіў спектакль Гжэгажа Яжыны па п'есе Дароты Маслоўскай «У нас усё добра» (Тэатр «ТР-Варшава»). «Тэарт» прэзентаваў мінскай публіцы сустрэчы з маладым і славутым рэжысёрам. Напрыканцы фестывалю яны ўспрымаліся як жаданая і важная неабходнасць. На хвіліну падалося, што і мы ўваходзім у бязмежнае і бурлівае мора сусветнага тэатра. Варта ўвайсці. ▲

# Экзотыка і стыль

Гранды еўрапейскага тэатра. Гжэгаж Яжына

НИНА МАЗУР

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЭМПРЬЕВА



## ГАЛАВАКРУЖНАЯ КАР'ЕРА



Ён яшчэ малады і вельмі знакаміты. Носіць мехавую шапку ў «рускім» стылі. Містыфікатар. Час ад часу выпускае спектаклі пад псеўданімамі, мудрагелістымі ці ўвогуле жаночымі (ягонае ўласнае прозвішча ў перакладзе азначае «гародніна»).

Узлёт польскага рэжысёра, які нарадзіўся ў 1968 годзе, насамрэч імклівы. У 1995-м ён ужо асіціраваў свайму настаўніку Крысціяну Люпу, падчас пастаноўкі «Лунацікаў» Германа Броха ў «Старым тэатры» Кракава, у 1997-м паставіў свой першы спектакль — «Трапічнае вар'яцтва», у 30 гадоў стаў мастацкім кіраўніком Тэатра «Размаітошчы», цяпер самага папулярнага ў краіне сярод моладзі. За кароткі тэрмін атрымаў некалькі Гран-пры на прэстыжных фестывалях.

Перш чым стаць рэжысёрам Яжына працаваў турыстычным ідэам у краінах Акіяніі і цяпер ахвотна выкарыстоўвае азіяцкую музыку ў сваіх спектаклях. Ён вывучаў філасофію ў Ягелонскім універсітэце, рэжысуру ў Вышэйшай тэатральнай школе Кракава — культурнай сталіцы Польшчы. Усе спектаклі Яжыны маюць велізарны поспех у публікі і высока ацэньваюцца крытыкай. Моцна ўразлілі «Трапічнае вар'яцтва» Станіслава Віткевіча, «Івона, прынцэса Бургундская» Вітольда Гамбровіча, «Князь Мышкін» паводле Фёдара Дастаеўскага і «Доктар Фаустус» паводле Томаса Мана. Сярод апошніх работ — «Урачыстасць» (сцэнічная версія фільма Томаса Вінтэрберга) і «4.48. Псіхоз» па п'есе Сары Кейн. Замест прозвішча рэжысёра ў афішы «Урачыстасці» стаіць таямнічае N7, а «Псіхоз» падпісаны знакам +.

## СКЛАДАННЕ АБО АДНІМАННЕ?

Не, галоўнае ў «Псіхозе» не складанне (арыфметычнае дзеянне, выяўленае знакам +), хоць рэжысёр падпісаўся менавіта так, а адніман-

не. Манатонны, пазбаўлены эмоцый голас дыктара цягам спектакля перыядычна раняе лічбы: «100, 93, 86...» — і гэтак далей, да двух. Кожная наступная лічба на сем меней за папярэднюю. Такого роду адніманне — тэст, які праводзіцца ў клініцы для душэўнахворых. Чым лягчэй пацыент можа здзейсніць адваротны лік, тым больш у яго шанцаў на вяртанне да нармальнага існавання. Аднак убываючая паслядоўнасць лічбаў у «Псіхозе» вядзе гераіню не да выздараўлення, а да смерці. Гэта само жыццё меншае, выцякае ў нікуды. Працэс няўмольны і немінучы.

Часам лічбы праектуюцца на экран. Іх бясконца пльнь сцякае па сцяне — уніз, уніз, у пустату — неверагодна жудаснае і прыцягальнае відовішча.

Яжына ўзяў для пастаноўкі складаны тэкст: трагічны дзённік палыбленна чалавечай душы ў багню вар'яцтва. Усё — на мяжы, на апошняй рысе, усё — боль і адчай. Тэкст здаецца бязладным, гэта пльнь хворай свядомасці, пакутлівы ўнутраны маналог. Майстэрскай рукой Яжына ператварае яго ў дасканалы сцэнічны твор.

У цэпры слаба высвечваецца твар, падобны на маску; ён прыгожы і жудасны адначасова, ён палюхае некантралюемым напорам эмоцый, што рвуцца вонкі. Не адвесці позірк, не схвацца...

Яжына дае гераіні суразмоўцаў: нечакана матэрыялізуецца яе сябар, каханка, урачы, як выспы рэальнасці ў акіяне трызнення... Ёсць яшчэ два персанажы, таксама прыдуманых аўтарам спектакля: гэта дваінікі гераіні — маленькая хворая дзяўчынка і старая хворая жанчына. Дзяўчынка з'яўляецца на сцэне, калі гераіня жменямі глытае таблеткі, запіваючы іх балгарскім віном. Яны сядзяць разам на шкляннай падлозе, у якой усё адбіваецца, як у люстэрку, абедзве ў белых дзіцячых маечках з вішанькамі, вакол раскіданыя таблеткі. Нездзе бестурботна спявае Мэрылін Манро, мелодыя паступова аддаляецца, яна нібы сціхае ў адурманенай свядомасці. Дзяўчынка потым прыйдзе яшчэ раз — усё ў тым жа адзенні, але з забінтаванай галавой.

Старая жанчына ідзе па калідоры і моўчкі сядзе на крэсла. Сівізна, акуляры, недарэчна ружовы стары халат, бальнічныя пантофлі... Яна стамілася і пакарылася лёсу, яна ўжо нічога не адчувае. У фінале маладая гераіня кідаецца ў істэрыку, заходзіцца крыкам, а аголеная маўклівая старая павольна праходзіць уздоўж сцен, нібыта так ідуць у газавую камеру. (У тэксце Сары Кейн ёсць сцвярджэнне, што гэта менавіта яна душыла яўрэяў газам, — жудаснае, непазбыўнае пачуццё віны за ўсе жахі, здзейсненыя людзьмі). Спакутаная, напуганая, у крыві, са слядамі парэзаў на руках дзяўчына (актрыса Магдалена Чэлецка) мітусіцца па краі сцэны і бясконца паўтарае перадсмяротную просьбу:

*Пацвердзі мяне  
Падмацуй мяне  
Убач мяне  
Кахай мяне*

Запальваецца святло, голас дыктара ўсё цішэй і цішэй вымаўляе апошняю лічбу: «Два... два... два... два...».

Яшчэ адна дэталь: акцёры не выходзяць на паклоны.

## СТЫЛІЗАЦЫЯ МІНУЛАГА

Гжэгаж Яжына ўдачлівы ва ўсім, але быць модным яўна не імкнецца. Тонкае пачуццё стылю дазваляе рэжысёру з аднолькавым бляскам звяртацца як да дня сённяшняга, так і да мінулых эпох. П'еса класіка польскага авангарда Станіслава Віткевіча «Містар Прайс, або Трапічны бзік» (1920, у сааўтарстве з Яўгеніяй Дунін-Баркоўскай)



цалкам можа быць аднесена да лёгкага жанру. Мастак Сідні Прайс у імкненні заняцца каланіяльным бізнесам звязваецца з буйнымі дзялкамі, але яго спакушае і атручвае проста ў ложку жонка боса. Потым Прайс уваскрасае, усведамляе марнасць страстці да грошай і знікае ў ночы. Спектакль «Трапічнае вар'яцтва» (2003) унікальны не толькі з тэхналагічнага боку, які забяспечвае сцэнічныя эфекты, але і па стылі, і па акцёрскім існаванні.

Яына валодае рэдкім дарам — падпарадкоўваць акцёрскую прыроду стылістыцы спектакля. Акцёры лёгка і ўпэўнена існуюць у гэтай экзатычнай пародыі на меладраму і містэрыю. Вось жанчына-



«Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т.»  
паводле фільма П'ера Паола Пазаліні.  
Тэатр «ТР-Варшава» (Польшча).

вам, манерная і каетлівая, яна напаказ сексуальна. Ёй дазволена ўсё, і яна можа ўсё. Або містар Прайс, які балансуе на мяжы здаровага розуму і вар'яцтва, ягоныя твар і жэсты дакладна перадаюць гэтую штораазовую «разбалансаванасць» свядомасці...

Мізансцэны змяняюцца вытанчана і таямніча, як у наркатычным нападзе. Хтосьці сядзіць за сталікам, хтосьці ўваходзіць і выходзіць, недзе размаўляюць, але ўхапіць словы немагчыма, хоць здаецца, што гэта вельмі важна... Наступная «карцінка», яшчэ адна... Яына выбудовае на сцэне новую рэальнасць, нейкі паралельны свет, надзвычай падобны да рэальнага, але ўсё ж у нечым няўлоўным зусім іншы (успомнім фільмы Дэвіда Лінча). Ірацыянальнасць, сатканая з паветра звычайнага жыцця...

«Тэатр павінен быць адначасова прадуктам і мастацтвам. Інакш ён губляе сэнс, — кажа Яына. — Для мяне тэатр — месца, дзе сустракаюцца ўсе галіны чалавечай думкі. Гэта цудоўны кіпячы гаршчок. Задача — знайсці добрага кухара, які спалучыць інгрэдыенты і прыгатуе смачную страву. Як кухар, я магу прапанаваць крышачку радыскі, крышачку капусты і шмат іншых смачных рэчаў».

## УСЁ ДОБРА, ЦУДОЎНАЯ МАРКІЗА...

Старая сядзіць у інвалідным крэсле і слухае радыёпрыёмнік. Адтуль ліецца: «Даўным-даўно, калі свет жыў па боскіх законах, на свеце былі адны палякі. Палякі ў Францыі, палякі ў Германіі і ў Бразіліі... Потым у нас аднялі Францыю, Бразілію, Германію, Амерыку. Апошняя аднялі Расію і навучылі яе насельніцтва такой дзіўнай мове, каб мы яе не разумелі...» У старой жанчыны ёсць дачка і ўнучка, яны жывуць у аднапакаёвай кватэры са старой мэбляй — практычна на звалцы — і ўсім задаволены. Дачка варыць суп «з кашака», чытае мінулагодні часопіс са сметніцы (яна стаіць тут жа, у куце сцэны). Унучка носіць гэтакія ж белыя парык з коскамі, які і бабулька. А старая чакае, што вось-

вось пачнецца Другая сусветная вайна, і згадвае, як у парку з ёю пазнаёміўся нейкі ветлівы немец па прозвішчы Альцгеймер...

Гэты бліскучы спектакль па п'есе Дароты Маслоўскай «У нас усё добра» Гжэгаж Яына паставіў у Тэатры «ТР-Варшава» (2009). Кожны новы паварот тэсту моцна сціскае спружыну спектакля і шырока рассоўвае яго рамкі: тут і ўся Польшча, і больш за... Нарэшце на сцэну ўрываецца «глядачка»: «Я рада, што ёсць хтосьці, каму жывецца горш, чым мне!..»

Белыя сцены пакоя становяцца экранамі: на іх узнікаюць то кадры ваеннай хронікі, то бягучы конь... Гратэск нарастае, часам ператвараецца ў абсурд. Акцёр, які дае інтэрв'ю, проста ў кадры нюхае какаін; красоўкі ўнучкі набываюць кольцы... І, нарэшце, унучка заяўляе: «Я не полька, я еўрапейка!» Яна засвоіла, што палякамі быць сорамна.

І тут... пачынаецца тая самая Другая сусветная, пра якую гэтак часта згадвае бабулька. Дачка, што не паспела трапіць у бамбасховішча, гіне, і толькі яе адбітак застрае ў люстэрку, а ўнучка на каленях просіць у бабулькі кавалак хлеба.

Кажуць, смяцца з сябе — адзнака мудрасці і жыццёвай сілы...

Прынамсі, Яыну хапіла для гэтага смеласці і таленту.

## «ТЭАРЭМА» БЕЗ ДОКАЗУ

Фільм класіка італьянскага кіно Паола Пазаліні выйшаў на экраны якраз у тым годзе, калі Гжэгаж Яына нарадзіўся, — у 1968-м. А спектакль «Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т.» паводле фільма быў створаны ў Тэатры «ТР-Варшава» роўна праз сорак гадоў, у 2008-м. Сюжэт застаўся ранейшым, але ссоўванне акцэнтаў змяніла ўсё. Замест клічніка з'явілася шматкрогіе.

Вось два водгукі на спектакль заходніх рэцэнзентаў. На думку Хэлен Шоу (часопіс «Time Out New York»), «на Яыну ўплывае кінематограф у шырокім дыяпазоне: у прэсе ён згадвае "Бягучага па лязу брытвы"; перанасычаныя колеры спектакля нагадваюць Піцера Грынуэя; гіганцкі трус-галюцынацыя — прывітанне ад "Доні Дарка", а элітарны эстэці хорар — чыстай вады Гільерма дэль Тора». Софі Горман у газеце «The Irish Independent» адзначае: «Гэты спектакль часам захапляльна цудоўны, часам дзіўным чынам спакуслівы, а часам напоўнены нечаканым гумарам. У спектаклі ёсць некалькі рэдкіх момантаў, калі акцэнт на стылі крыху адсоўвае канцэпцыю ў цень, а ідэя надта "ператрыманая". Але гэтыя моманты амаль незаўважныя ў рабоце, што зачароўвае як сваёй мэтай, так і спосабам яе дасягнення».

У элігантнай буржуазнай гасцінай 1960-х з'яўляецца загадкавы незнаёмец. Ён надзвычайна сексуальны і таямніча прывабны, і гэта адчуваюць усе члены сям'і. Спакушэнне непазбежнае, і яно змяняе кожнага. Сын становіцца мастаком, дачка страчвае цнатлівасць, маці купляе маладых каханкаў, а галава сям'і аддае сваю фабрыку рабочым і сыходзіць. Незнаёмы знікае, пакінуўшы пасля сябе руіны калісьці добрапрыстойнай сям'і.

Пазаліні спачуваў камунізму і лічыў, што буржуа ніколі не мае рацыі, якія б добрыя намеры ні кіравалі ім... Для Яыны камуністычныя ідэалы — не цудоўная будучыня, а смутнае мінулае. Таму галоўны герой (вядомы польскі акцёр Ян Энглерт) на пачатку спектакля ўпэўнена адказвае на пытанні залы аб грамадстве, маральнасці і рэлігіі, а ў канцы не можа адказаць ні на адно.

Прыгожаму, стыльнаму спектаклю дадатковую фарбу дадае той факт, што незнаёмец іграе Себасц'ян Паўляк — Хрыстос з «Вавілона» Май Клячэўскай. Зрэшты, для Яыны, здаецца, зусім неістотна, кім пасланы нячысты спакушальнік — сіламі добра ці зла.

Адказаў на галоўныя пытанні сёння няма — вось што важна. ▲

# НОВЫЯ ЭМОЦЫІ Ў СТАРЫХ ТЭКСТАХ

Гутарка ў антракце

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА



Дзяржаўна-прыватнае партнёрства, пра якое шмат гаварылі сёлета, мела канкрэтнае ўвасабленне на Міжнародным форуме тэатральнага мастацтва «Тэарт». Нядаўна створанаму Цэнтру візуальных і выканальніцкіх мастацтваў руку дапамогі працягнулі з двух бакоў. Міністэрства культуры падтрымала ініцыятыву групы апантаных тэатрам людзей, «Белгазпрамбанк» паспрыяў здзяйсненню задумы. Падобны вопыт пакуль не надта распаўсюджаны ў нашай краіне. Да таго ж, варта падкрэсліць, з камерцыйнымі мэтамі ён найпрост не злучаны. Ды толькі пяты па ліку тэатральны сезон аквечаны падзеямі нешараговымі. А магчымасць паглядзець на мінскіх падмостках шэдэўры сусветнага тэатральнага мастацтва звязана і з творчым клопатам старшыні праўлення «Белгазпрамбанка» Віктара Бабарыкі. Пра асаблівае такога роду стасункі мы з ім гутарылі, калі яшчэ не аціхлі тэатральныя страсці, што віравалі на сталічных сцэнічных пляцоўках цягам кастрычніка.

Віктар Дзмітрыевіч, здаецца, вы не толькі зрабіліся зайнятым тэатрам — усё больш упэўнена набываеце статус тэатральнага дзеяча. Кожная восень для вас цяпер асветлена тэатрам. А якія спектаклі пры гэтым даводзіцца глядзець? Магчыма, варта падумаць пра пэўныя вынікі, пра плён вашых намаганняў?

— Цягам пяці гадоў, як мы займаемся тэатрам, ідуць пошукі фестывальнага фармату. Але ж упэўненасці ў тым, што ён абраны правільна, дагэтуль няма. Мы спрабавалі рабіць тэматычныя паказы, разам з «Белгазпрамбанкам» «Глядзелі Шэкспіра», потым Чэхава. Двойчы прымалі ўдзел у «Панараме». Шукалі кропкі судакранання з расійскай «Залатой маскай». І штораз фестываль меў свае плюсы і мінусы. Сёлета быў зроблены яшчэ адзін адметны крок.



Асноўным арганізатарам «Тэарта» стаў Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў, створаны пры ўдзеле Міністэрства культуры і з нашай дапамогай. Па сутнасці, была ажыццёўлена спроба зрабіць свайго роду інстытут, дзе прапагандай і распаўсюджваннем тэатральнага мастацтва займаюцца прафесіяналы. Вядома, усё гэта было звязана з пэўнымі рызыкамі. Але ж мяне найбольш хвалявалі пытанні, ці не стоміцца публіка глядзець спектаклі цягам трох тыдняў, ці ўспрыме такі аб'ём інфармацыі. А як будучы напаўняцца глядзельныя залы? Вядома, праблемы існавалі. І гэта натуральна. Аднак плён сёлета тэатральнага калейдаскопа таксама відавочны: мы насамрэч паказалі шэраг цікавых наватарскіх спектакляў, прадставілі сцэнічныя накірункі, пра якія ў нас маюць даволі слабае ўяўленне.



На мой погляд, нам не хапіла выразна акцэнтаванай зваротнай сувязі з усімі — з глядачамі, прафесіяналамі, крытыкамі. Хочацца сістэмна абагульніць досвед нашага ўдзелу ў тэатральнай справе. Але ж, безумоўна, рухацца ёсць куды. Можна дамагацца, каб на гэтым фестывалі адбываліся еўрапейскія або сусветныя прэм'еры, каб новыя спектаклі даходзілі да Беларусі максімальна хутка. Нам цікава ўбачыць і зразумець рэакцыю публікі. Магчыма, дзеля гэтага варта адкрыць дыскусійную пляцоўку ў рамках форуму. Вельмі спадзяюся, што неўзабаве Цэнтр упэўнена стане на ногі. Хоць пакуль яшчэ незразумела, якім чынам ён увойдзе ў сістэму беларускага тэатральнага жыцця. І наколькі трывалым будзе дзяржаўна-прыватнае партнёрства.

Такім чынам, галоўным аб'ектам вашай увагі з'яўляецца публіка, а намаганні маюць адукацыйную і культуралагічную скіраванасць?

— Нам важна, каб беларускія глядзельныя залы былі сугучнымі сусветным, еўрапейскім. Каб фестывальныя спектаклі прываблівалі публіку, а хадзіць у тэатр было модна. Бо гэта самы блізкі чалавеку від мастацтва, здатнасць думаць і суперажываць з'яўляецца неабходнай патрэбай розуму і душы чалавечай. Мы хочам гранічна пашырыць глядзельную залу для «сярэдняга класа», таму што ягонае фарміраванне і развіццё павінна вызначацца не толькі ў тэрмінах эканамічных, але і як сукупнасць духоўных і інтэлектуальных уласцівасцей і якасцей. Паказаныя на фестывалі спектаклі гэтым мэтам адпавядалі. Да таго ж частка глядачоў ужо пэўным чынам выхаваная. Спачатку глядзелі спектаклі «Панарамы», Тэатральных тыдняў, потым хадзіць у тэатр зрабілася неабходнасцю. І гэта цудоўна! Яны натуральна апынуліся ў цэнтры падзей, сочаць за развіццём сцэнічнага мастацтва. Успрымаюць яго як нейкую дзёю, што ўтрымлівае элементы цікавасці і навізны. Уласна кажучы, жаданнем пашыраць глядацкае кола, узбагачаць і развіваць публіку жывіцца наша асноўная ідэя.

Чаго вы чакаеце ад сустрэчы з тэатральным мастацтвам?

— Перакананы, што тэатральнае мастацтва скарачае адлегласць паміж думкамі і эмоцыямі. Адбываецца вельмі ярка





ОСТА АЛКСАНДРА ДЕМПРЬЕВА.

«Гук цішыні».  
Новы рыжскі тэатр (Латвія).

першая рэакцыя. Эмацыйны складнік больш моцны, чым, напрыклад, пры чытанні кнігі. Эмоцыя паступова пераходзіць у аналіз, а потым здараюцца змешаваны і сэнсавыя неспадзеўкі. Чакаў, што будзе так, а тут зусім іначай... Гэты момант для мяне вельмі важны, іншае ўспрыманне, інакшая трактоўка ў тэатры нашмат каштоўней, чым мае ўласныя. Адрозніе ўзнікае жаданне зразумець: чаму так сталася, чаму так адбылося? Адметныя эмацыйныя адценні, таксама адрозныя ад звыклых чаканняў. Цікава, калі герой паўстае носьбітам уласнай ідэалогіі, сваёй ідэі. Моцныя асобы рэдка бываюць спрэс белымі або спрэс чорнымі. Дый убачыць новую эмоцыю ў старым тэксе нашмат карысней, чым проста пацвердзіць ранейшае ўспрыманне. Лепш зірнуць на звыклых рэчы па-іншаму, з акцэнтамі, набліжанымі да сённяшняга дня. Галоўнае, каб эмоцыі і новы сэнс суправаджаліся мастацкімі ўзрушэннямі. Усім нам важна яшчэ раз пераканацца, што сучасны свет шырокі, разнастайны, а мы з'яўляемся ягонай часткай. Але ж каб усвядоміць сябе «часткай», трэба ўзняцца ўгару і агледзець цэлае. Дарэчы, гэта таксама і з'яўляецца асноўнай мэтай і задачай нашых фестываляў.

#### У тэатры для вас галоўнае — эмоцыя?

— Эмацыйны інтэлект, галоўны складнік любога інтэлекту, закладваецца ў дзяцінстве. Адпаведна — тут, на гэтай тэрыторыі, нашымі людзьмі, прыродай. Адною з мэтай фестывалю можа быць развіццё і фарміраванне гэтага самага інтэлекту. Закладзены зараз, ён сфарміруецца і раскрыецца праз дзесяць гадоў. Я пра тое, што проста зрабіць камерцыйна паспяхова праект, мабыць, не вельмі цікава.

Калі ставіце задачу ўзняцца «над» матэрыяльнай рэчаіснасцю, гэта абнадзейвае. Таму што ў наш час менавіта ў судакрананні з камерцыйнасцю мастацтва для многіх заканчваецца. — У нашых колах часта дыскусію пытанне: варта казаць пра дабрачыннасць уголас або не варта? Але я да гэтага падыходжу зусім з іншага боку. Калі дзяржава хоча, каб была дабрачыннасць, каб у грамадстве існавалі свае Савы Марозавы, трэба зрабіць так, каб яны існавалі. І проста неабходна думаць, як іх дзеля гэтага зматываваць. А мы спрабуем пад-

крэсліваць, што дабрачыннасць заўсёды скіраваная вонкі, і толькі. Але ж дзеля таго, каб прапіраць банк, не трэба нічога ствараць, фінансаваць. Бо на фестывальныя грошы мы флерамі здатны заклеіць увесь Мінск. Выдаткі несупастаўныя. Насамрэч, што нам трэба? Прыкра, калі ўсё зводзіцца да таварна-грашовых адносін. Калі прапанава: давайце зробім што-небудзь вялікае, прыгожае, істотнае для мастацтва, — выклікае падазронасць. Потым прывозім спектакль на фестываль, дык нам яшчэ за арэнду даводзіцца плаціць. Нехта на гэтым таксама хоча грошы зарабіць. Парадокс.

Каб існавалі «дабрачынныя пляцоўкі», усе павінны зразумець, што робяць карысную для грамадства і для глядачоў справу. Цікава, што гэта больш хвалюе вас і менш — тэатральную грамадскасць.

— Так. Не звязаныя сацыяльнай адказнасцю, мы забываем, дзеля каго гэта робіцца. Важна, каб арганізатары любога праекта думалі не толькі пра ўласны дабрабыт, пра ўласны тэатр, але і пра спажываўцоў. На самай справе любы від мастацтва мае тры абавязковыя складнікі: аўтара, сам прадмет мастацтва і глядачоў. Перакананы, калі хтосьці гаворыць: «Я ствараю для сябе», — гэта няпраўда. Не бывае мастацтва «для сябе». Калі б такое існавала, дык, пэўна, змяшчалася б у галаве асобнага чалавека. А калі ствараеш, абавязкова маеш на ўвазе некага. Калі хтосьці потым кажа: «Я зрабіў, і мне напляваць на рэакцыю публікі», — гэта таксама няпраўда. Проста рэакцыя бывае не такая, на якую разлічваеш. Так і нам не трэба забывацца: тое, што робім, — ва ўсіх праектах, — распаўсюджваецца звонку. Прамень мастацтва скіраваны на глядачоў. Чым больш цікавага і адметнага можна ўбачыць на сцэне, тым больш цікавымі і прыгожымі будучы ў зале глядачы. Мы не з'яўляемся часткай тэатральнага асяродка і не ставім мэту «ў адзін крок», магчыма таму нам лёгка засяродзіцца на публіцы.

Дарэчы, у нашай эканамічнай праграме пазначана: «садейнічанне развіццю сярэдняга класа». У стасунках з тэатрам задача можа быць сфармулявана наступным чынам: «садейнічанне развіццю культурнага асяродка». І гэта насамерч для нас вельмі важна. ▲