

Мистецький світ як передмова Поетика і сенс режисури Дмитра Богомазова

Олександр Саква



Дмитро Рибалевський і Тетяна Міхіна у виставі «Украдене щастя». Режисер Дмитро Богомазов. Київський театр ім. Івана Франка.

Почну з висновку. Він може здатись парадоксом, а то й бажанням бути оригінальним. Та насправді він є підсумком осмислення художніх світів Дмитра Богомазова та Сергія Данченка, на схожість яких вказують знавці. Нехтувати цим спостереженням не доводилось, а вже уважний розгляд доробку обох митців привів до несподіваного, а відверто – приголомшливого результату. Бо справа виглядає так, що театр Дмитра Богомазова виступає *провісником* театру Сергія Данченка, його *передмовою*. Так в індустрії кіно є *пріквел* – фільм, що відтворює події, які передували екранізованій історії. Режисерська модель, звісно, незрівнянно складніша за перебіг сюжету, та аналогія чинна: мистецький світ Богомазова має розглядатися саме як переддень театру Сергія Данченка. Чому це так і що дає нам це дивне припущення, ми, крім іншого, й будемо з'ясовувати. Бо певен: воно з'явилося в аналізі не з мотивів авторської ексцентрики. Хоч треба погодитись: попередник *після* канону – ще той випадок!

Дмитро Богомазов – митець напрочуд цілісного світовипразу. Архітектоніка його вистав постає немов взята з соборів. Бо коли режисер зводить на сцені, умовно кажучи, «висотку», йому може не вистачити належного акторського матеріалу, аби «опори» певного поверху набули міці. Та

*Критик має описати митця, як ботанік – рослинний вид: визначити його, вказати місце в ряду інших.
О. Мандельштам*

можна не сумніватися – цей поверх в Богомазова виявить себе неодмінно – і в задумі, і в сприйнятті. Як кажуть матеріалісти, він буде даний нам у безпосередньому відчутті. І це не містика, а метафізика театру, його властивість сповіщати нашим почуттям про існування ідеального – при всій брутальності мистецтва сцени.

У спектаклях Дмитра Богомазова немає пропусків, як не буває прогалин у бджолиних стільниках. Системно мислячий режисер, він говорить з глядачем через художнє ціле. Воно слугує йому, аби найкращим чином донести в зал свої рефлексії з питань, що збуджують розум. А оскільки митець уникає прямих жестів – театр не для повчань, звернімося до вистав Богомазова, кожна з яких – саме завдяки цілісності поетики – несе всю повноту його світобачення. Тому достатньо «Коріолана» В. Шекспіра й «Украденого щастя» І. Франка.

«Коріолан» – спектакль великого візуального стилю з брехтівським карбом соціотипів, шекспірівською тяглістю подій. Пластика вистави вигадлива й змістовна, та відзначимо зразу її своєрідність, крім власних завдань, самохіть виявляє розбіжність з підходами Сергія Данченка. Скажімо, люд у Богомазова – мала, рухлива, членистонога «колонія» істот, що тримається купи, пересуваючись спазматично, мов гусінь. Її стадні реакції злі, осуд тих, хто поза нею, – питоме її заняття, плітки – її «духовне» життя. (В «Украденому щасті» взагалі немає селян, замість них – злегка вибілені «маски» дель арте в уніформі лісорубів та вбраннях для народних гулянь під час фарсових ігрищ. Цей гурт – теж єдиний організм.) «Масовка» ж Данченка – осібна, і чи сільська, чи міська – по-хутірському розмежована, де кожен – окремо. Відмінність світоглядна, та про неї далі. Є вислів: «У кепського прозаїка – піп лише піп, у Чехова він ще й людина, в Шекспіра – ще й представник тваринного світу, в Евріпіда – ще й матеріальне тіло». Так ось, у Богомазова герої вбирають всю суму іпостасей – з біотілом включно. І його Коріолан – передовсім *звитяжне тіло*, що й робить воїна непридатним до гібридних умов існування, що панують довкіл.

Та біль не в тім, що чесноти, необхідні на війні, в мирному житті безсилі. Найогидніше – невдячність держави за здійснене воїном-пасіонарієм у лиху годину. Коріолан, уславлений у боях з ворогами країни, потерпає від байдужості Риму, погрузлого в політиканство. Ба більше: вирок звияжцо виносить юрба – темна, легкостравна, зрадлива. Для неї героїв не існує. В кращому разі вона творить кумирів, яких потім і побиває. Цей конфлікт, нездоланий і вічний, відтворюється в усіх часах – до українських добробатів включно.

Та Богомазов у «Коріолані» виходить за межі стосунків героя і маси – його цікавить, чи здатен герой здолати фальш ситуації, в яку потрапив, чим відповість він на нищість римлян. І ось що надважливо: Коріолан Богомазова не мститься – він, як Отелло, відновлює рівновагу світу. Цей воїн діє, повертаючи себе справжнього, керуючись природою натури, в якій немає місця підступу, де чорне і біле – не гра бажань. А шляхетність серця патриція Кая Марція веде до самопожертви: його принципи непорушні, та воля матері священна.

Чому Богомазова надить історія Коріолана? Митець розуміє: сучасне йому українське суспільство чекає на власного героя – видатну особу, здатну спрямувати поступ країни у правильному напрямку. Та знає: з огляду на стан нинішнього загалу й лукаву вправність демагогів, люди ще довго будуть жертвами своєї нерозбірливості. Що дає спільноті його знання? Ясне розуміння своїх завдань, що зовсім не мало. Зрештою, нагадував споборникам Герцен: «Ми не лікарі, ми – біль». А Богомазову, схоже, болять.

Як наслідок – він бачить далі, виявляючи вбивчу для мас обставину: плебсу герой, і справді, чужий. Його вищі мотиви «пересічним» незрозумілі й підозрілі. Тому й запиту на героя загал не формує. Герой і приходить самотійно, і гине з власного жеребу. Весь інший час правлять імітатори. «Йдуть голоси!» – в цій репліці про містян – ставлення до народу трибунів-маніпуляторів. Електорат – ім'я нікчеми, яку потрібно одурити, бо нічого іншого вона не заслуговує. Владна гідь руками спритників використовує і юрбу, і героїв – і витруїти її неможливо.

Ось тут переконуєшся остаточно: сценічні висновки постановника «Коріолана» формуються не внаслідок його спостережень за життям країни. Свій образний еквівалент вони, насамперед і переважно, знаходять у сфері думки й мистецтва. Театр Богомазова кореспондує своє тлумачення дійсності, послугуючись надбаннями культури і соціології, світової літератури, кінематографа, високих зразків театру. І, виявляється, це плідний хід, адже, приміром, концепції Ортегі-і-Гасета, Самуеля Гантінгтона та Ганни Аренд пояснюють суспільні явища XXI століття незрівнянно краще, ніж поточні спроби їх ідентифікації. Бо, що не кажи, а основне про «бунт мас», зло і владу, пряму демократію, природу авторитету й тоталітаризму вони сказали. А Орвелл, Кафка, Камю, Маркес, Брехт, Коппола, Скорсезе, Брук та Джорджо Стреллер передали у своїх творах весь негативний досвід віку минулого. (Я, звісно, достеменно не знаю, хто з митців та інтелектуалів



Сцена з вистави «Украдене щастя».

сучасності надихає режисуру Дмитра Богомазова, однак певен: його живильна криниця – в царині здійсненого світового пізнання, а зовсім не на особистому сприйнятті подій доби, що вже жахає своїм потенціалом.) І це найсуттєвіша відмінність в походженні сценічних вирішень Сергія Данченка і Дмитра Богомазова. У Данченка вони йшли від узагальнення життєвих вражень, у Богомазова – «родом» із художніх та літературно-мистецьких осягнень. Він творчо детонує не від того, що діється за межами його оселі, митця спонукає до вислову осмислене видатними постатями часу.

Ще відчутніша природа творчого методу Богомазова в «Украденому щасті». Ситуація наруги від найближчих (у Франка – братів Анни) вкрай поширена – що в житті, що в мистецтві – і сама по собі ще не означає нічого. Це засіб виявлення більш ємних і значних тем, бачення певної проблематики. У виставі Богомазов пропонує свій погляд на одну з найдражливіших ідей XX століття.

«Сонячний удар», що отримує Анна від появи Гурмана, його шал і рішучість змінюють її фізіологічно. Анна без Михайла *конає* до тілесних спазм. Вона себе «відпустила» й безсоромно раює. Мораль скасована – в коханні гріха немає: Анна плазує, обнявши ногу Михайла. Його вбивають у вищій точці її жіночого вивільнення. Та він пробудив в Анні не хіть – жагу вищого життя. Вона воскресає й згасає разом з ним, бо втрачає все.

Але й для демонічного Гурмана (що нагадує Командора) нехтування приписами загалу смертельне. Бо він стинається не з Миколою і не з ворожим селом, він повстає проти устрою світу, а це вірна згуба – знаряддя знайдеться. Готовності ж Михайла «скрутити всі голови» за своє з Анною щастя замало – недоля пильно слідує, аби в скривджених не зріли надії повернути вкрадене. «В кого багато – тому додасться, в кого замало – поменшає». Закон буття тому й закон, що винятків не робить.

Так у виставі проступає провідна тема режисури Дмитра Богомазова – приреченість *надлюдини* (звідси й укрупнення Коріолана та Гурмана) в умовах нового часу. Надсильний індивід може здобути перемогу в нішових двобоях, та він



Тетяна Міхіна і Дмитро Рибалевський у виставі «Украдене щастя».

не може впокорити долю, здолати абсурд життя. (Це, хоч як дивно, більше до снаги людині середніх душевних сил.) І причини поразки надлюдини поза нею, вони – в природі доби, неухильній тенденції на здрібнення і деградацію (матриця «Піраміди» Л. Леонова). Це, власне, і є відповідь Богомазова на ідею Ніцше та його послідовників – її, вважає митець, «власноруч» спростував історичний плин.

Для порівняння. Наскрізна тема творчості Сергія Данченка – драматизм людського існування в потоці незворотного часу, неприйняття особою його невблаганної стрімкості. А тому боротьба триває.

Царина Богомазова – «зупинений час»; рапірне уповільнення дії – його фірмовий засіб: все відбувається востаннє, і треба його розгледіти й зрозуміти, доки триває. Данченко у своїх виставах запитував дійсність, Богомазов знає напевне. І ця його правота несподівано поетична і зовсім не нудна. В Дмитра Богомазова є *естетичні* ідеали, та відсутня *ідеологія*. І це добре, бо режисер вільний від примату улюбленої думки, що й довів фінал «Украденого щастя». В останній яві спектаклю режисер на німій сцені вводить запис цього ж епізоду з радіовистави за участю Н. Ужвій, А. Бучми, В. Добровольського та М. Яковченка. «Анно, успокойся, хіба ти не маєш для кого жити?» Вишнєвський, Богомазов, водночас, відніс той театр в царину пам'яток культури: всяка естетика належить своєму часу – з ним і відходить. Та чи полегшує цей слухний висновок становище сучасного митця?

Якоїсь миті при зміні картин, а головню – у фіналі вистави, режисер уподібнив сцену велетенському телеекрану часів аналогового ТБ за відсутності мовлення. Весь її темний обшар при цьому шеретується електронним зерном, що прочитується як настання Кінця, буттєвого Ніщо. Я здригнувся, згадавши розповідь Сергія Данченка про те, як він проводив самотні вечори в готелі посольства України в Москві, коли ставив у МХАТ «Вишневий сад». Сергій Володимирович дивився телевизор, доки не розумів, що спить перед шиплячим маревом екрану, бо всі програми скінчились. Тож прийом Богомазова я сприйняв як маніфест. Режисер немов прощався з «аналоговим» театром,

що вичерпав свій контент. Та відкланятись не вдалося: для цього потрібен радикально новий концепт людини, а його у світі ідей ще немає. Нема його і в Богомазова.

Тепер з'ясуємо сурядність двох театрів – Сергія Данченка і Дмитра Богомазова. Єднає їх дедуктивний спосіб творення. Вихідний замір кожної з робіт цих майстрів відразу був якщо не грандіозним, то значимим, бо йому належало «опускатись» до постановочних «низин», на рівень художніх засобів. Адже вистави цих митців фіксують, як безособові всезагальні тенденції прокладають собі шляхи через долі людей. Вони обидва – кожен у свій спосіб – свідчать, що могутня богиня на ім'я Закономірність жодним чином не рахується з людськими бажаннями. Тож в обох це завжди хід від загального до окремого – за всієї різності експонованих світів. Спектаклі Данченка й Богомазова передовсім досліджують, чи може особа звільнитись від владної дії зовнішніх сил і наскільки це взагалі можливо.

Споріднює обох митців і *смак* – як чинник відбору, формування і здійснення художнього твору. Смак у роботах цих режисерів не лише «урівнює таланти», а й не дозволяє жодному засобу виразності – навіть його величності Актору, перебирати на себе функції цілого. В них все гармонійно, а надмір захищений власним законом.

Тим часом водорозділ між митцями найпомітніше виражений в особистості стилю. Данченко – епік, що споглядає дійсність, Богомазов – інтелектуал, що переводить дискурс в образну даність. При цьому громадський темперамент обох розчинений у художній формі. Зміст у Данченка – висхідний: від нуля до нескінченності, в Богомазова – «горизонтальний» і улягає чіткій концепції твору. Показова деталь. Аби надати подіям «Украденого щастя» масштаб античного (вселенського) штибу, Богомазову доводиться викочувати в небо неохопний місяць уповні. А ось космізм Данченка подібних уточнень не потребує: це був його вимір, стан духовного засягу.

Норма театру Дмитра Богомазова – завершеність і неуперечливість вислову, неспростовна остаточність присуду. Театр Сергія Данченка – царина амбівалентності, борні позицій без надання переваги жодній із них – при непохитності морального закону.

Богомазов моделює дійсність, Данченко давав життю статися. Особа у Богомазова діє і чинить, людина Данченка сповідується перед Творцем, оскаржуючи безжальність долі. Про марність людських надій у Дмитра Богомазова сповіщають всі засоби виразності: режисер не має жодних ілюзій щодо людства. Сергій Данченко до останньої миті підтримував віру в світ, у якому, за Кафкою, «навіть кроти сподіваються». І шанс людині Данченко лишив завжди – навіть у «Мерліні». Та не ступінь оптимістичності дає підстави говорити про зворотну порядковість мистецьких світів Данченка й Богомазова. Тоді що ж?

Те, що здійснює себе у виставах Богомазова, належить Культурі. Те, що відбувалося в спектаклях Данченка, походило з Буття. Тому режисерська система Сергія Данченка була відкритою, а в Дмитра Богомазова вона замкнута, суворо достатня. Мистецький світ Данченка – це

«Фата моргана»: помічати найістотніше

полеміка, Богомазова – узгодження, резюме (на щастя, не доктрина). Що й зрозуміло: перший отримував імпульс із власних життєвих перцепцій, «інтимного переживання проблематики епохи», другий – з «ноосфери», інтелектуального й художнього спадку доби.

До слова: тут немає й натяку на «первинність» якогось з цих методів: обидва митці – виразно самобутні творці з власним баченням світу й природи театру. Та жереб у тому, що режисура Дмитра Богомазова своєю природою покликана «знімати» назрілі суспільні й екзистенційні питання, «закривати» тему, а отже пропонує глядачеві сценічні вирішення, що змушують його приймати побачене як остаточно стале. А цей вектор означає зупинку розвитку, кінець поступу.

Це стається тому, що увага Богомазова природою його поетики зосереджена на дії соціальних механізмів, а в епоху скону мультикультуралізму й тріумфу перевертнів демократії просвітку для людства дійсно немає – воно вперто йде до самознищення. В цій площині діагноз митця безпомилковий (хоч після нього бери простирадло й крокуй на цвинтар). А вже останній цвях у домовину агонізуючої цивілізації вбиває *антропоморфізм* режисера: в його очах Коріолан, Гурман, а почасти, й Анна, – з одного боку, а сільська громада чи міський набрид – з іншого, це абсолютно відмінні й несумісні один з іншим *роди* людства. Їм на одній планеті не ужитися. Бо доки збита в зграю мерзота нищить одинака-героя, чи чуже щастя – ще півбіди. Повна клямка настане, коли люти антагоністи (народи, конфесії, нації) підуть стінка на стінку. І перші прояви Апокаліпсису ми вже спостерігаємо. Однак з цього кута зору в людства немає майбутнього. І ради на те в Дмитра Богомазова немає.

А в Сергія Данченка – є. Він досліджував не суспільство, а окрему особу. І показав: людина, що іманентна собі, може бути і божеством, і нелюдом. В неї проблем більше, і вони захопливо гостріші, ніж у людства в цілому. Але людина – на відміну від цивілізації – ще може себе врятувати. А разом з собою врятувати світ. Все вирішується – і вирішиться! – через окрему людину, вважав митець. Трюїзм: людська душа – поле битви сил Світла і Темряви, для Данченка був світоглядним опертям. Він не обіцяв особі легкого життя – лише бій із власною природою. Але це давало людству сенс і перспективу, а митцю – надзавдання життя і творчості. І ця віра дісталась нам від нього у спадок. І тому Сергій Володимирович Данченко – як творчий і людський заповіт, як натхнення і програма дій – попереду нас.

Театр Дмитра Богомазова – актуально важливий, бо виявляє вселюдські загрози, що не мають розв'язання у власних межах. Однак театр, що сумлінно відповідає на питання, і сам накопичив вдосталь нових, і вони нездоланні. Так виникає нагальна потреба в зміні мистецької оптики. Як наслідок: театр Дмитра Богомазова, ясна річ, не зумовлює появу театру Сергія Данченка, але *онтологічно* передбачає і знаменує його.

...І ще про цінність *Передмови*. Коли її дочитуєш, постає *Текст*.

Ювілей досить поважний: фільму 90 років. Поставив його учень Леся Курбаса Борис Тягно, який працював у театрі «Березиль». Прийшовши на Одеську кінофабрику пізніше за інших «березильців», до розгрому українського кіно встиг створити усього три фільми: «Охоронець музею», «Фата моргана» та «Вирішальний старт».

На початках доби тоталітаризму, коли в радянському кіно запанували теми ударництва, індустріалізації та викриття ворогів, поява стрічки за твором української літератури стала можливою завдяки відповідній даті – 25-річчю революції 1905–1907 років. У повісті, побудованій на основі дійсних фактів, з підзаголовком «З сільських настроїв», якраз про це йдеться. Іван Франко підкреслював «ясний погляд на життя» Михайла Коцюбинського. І справді, у його творі, де події розгортаються від назрівання до завершення селянських повстань, правдивим є все – і селянський побут, і характери, і думки селян, і психологія головних персонажів – Андрія Волика, його дружини Маланки та їх доньки Гафійки, а також їхніх односельців – озлобленого погромника Хоми Гудзя, багатія Підпари, мислячого і чесного Прокопа Кандзуби і його дядька Пана. В цих персонажах – найвиразніші вектори селянських устремлінь: від мрій про землю, від некерованого гніву погромників до невинуватого знищення найкращого серед селян його ж таки дядьком, який пояснив Прокопові, що той мусить принести себе в жертву заради спокутування перед владою вини всієї сільської громади. Колишній панський пастух Хома Гудзь, який підбурював селян, в момент самосуду рятується втечею. Невблаганна жорстокість сцени самосуду нині сприймається як провіщення усіх прийдешніх бід ХХ століття з більшовицькою революцією, війнами і репресіями. Соціальну тему подано в морально-етичному ракурсі.

Фільм «Фата моргана» (сценарій Юрія Яновського) вийшов на Київській кінофабриці. До його створення долучилися найкращі оператори Данило Демуцький і Олексій Панкрат'єв, художники Юрій Хомаза, Володимир Баллюзек і В. Обознянський. У головних ролях знялися провідні українські актори: Семен Свашенко, Іван Мар'яненко (Підпара), Степан Шкурят, Амвросій Бучма (Хома Гудзь), Сергій Карпенко, Микола Пальников, Дмитро Мілютенко, Олександр Подорожний. Правда, яку знав і за якою ішов Коцюбинський, а вслід за ним Тягно, не зовсім влаштовувала. Як написав Євген Адельгейм, «селяни в Бориса Тягна – це лише руйнуюча стихія»¹. Не виключено, що режисер хотів показати слабкість стихійного бунту, який

привів
вони о
Борис
стоїть
разі, м
про ф
свідко
ви дея
ув'язн
риса Х
контр
ганіза
Справа
мене я
кіноре
більше

² Тягно

¹ Адельгейм Є. Режисер Тягно // Кіно. – 1932. – № 9–10.