

кола доволі дрібної пластики й легкої гримаси, В.Мазур перетворює свого Крамарюка на філософа. Все залишається при ньому, забитому, нищому провінційному акторові, - метушлива хода, убогі, короткорукі жести, втягнута в плечі голова. Проте, зажмурені до часу, наче підсліпуваті очі розплющилися, дивляться без остраху, дражливе обличчя серйознішає, а інтонації стають камертоном для голосу й Івана Макаровича Барильченка. Потому, можливо, "і він цуценья перед талантом Івана Барильченка". Однак, коли С.Олексенко, слідом за Стьопочкою-В.Мазуром, пробує сповідати свій персонаж, він одверто фальшивить. Органічнішим С.Олексенко, як не дивно, виглядає саме тоді, коли його герой живе подвійним життям обманщика і двоєженця.

Останнє визначення, до речі, взяте із самої вистави, де воно фігурує як назва п'єси на афіші, що висить у гримерній Барильченка. Свідомо не говоритемим про оформлення (художник В.Лазарев), бо подібна сценографія не зробить честі жодному театрові, а розмова про нього й поготів. Але щодо "Двоєженця" зауважимо, що існує все-таки елементарна смакова межа в ілюстрації не безспірних постановочних постулатів, тим більше що твору з такою назвою в репертуарі українських труп не було.

Здавалося б, чому не відкрити С.Єфремова та не прочитати перші рядки нарису "Іван Тобілевич": "Бувають люди на світі, що всім своїм життям, усією істотою своєю являють величезний контраст до того кола громадського, в якому обертаються, що своїми вчинками справляють раз у раз дужий протест проти того людського осередка, з яким мають діло не день, не два, а цілі роки й десятиліття". І відразу все стало б на свої місця: море, життя, сім'я, театр - одне слово, багатовимірність авторського задуму. Не сприйняте через мозаїчність "Житейське море" в такій інтерпретації власне знову зупинило Франківську сцену на шляху до енциклопедичності та інтертекстуальності. Коли б зібраний на кону світ дозволив акторам і глядачам усвідомити себе спадкоємцями кращих культурних традицій, а одночасність проживання й переживання театрального твору стала реальністю, ми і справді опинилися б на березі "Житейського моря", створеного І.К.Карпенком-Карим.

театр

Роберт СТУРУА: “Я НЕ ДУЖЕ ДОБРЕ ГРАЮ” ДИКТАТОРА

Не так часто доводиться бачити живу класику театру, ще рідше щастить спілкуватися із автором цієї класики. Така нагода вже не вперше випадає київським театралам: йдеться про грузинського режисера Роберта Стуруа, який очолює Національний Тбіліський театр імені Шота Руставелі. Наша публіка чекала його з нетерпінням. Особливість цього візиту - перші великі гастролі після сумнозвісних політичних подій, після війни і лихоліть, а також розмаїтість представленого: від класичної вистави "Кавказьке крейдяне коло" - візитівки театру - до ризикованого експерименту "Євангеліє від Якова" - сценічного втілення... абетки. Мені довелося побувати на зустрічах з режисером і я спробую намалювати його портрет дещо по-драматургічному, якщо запозичити форму діалогу і єдність місця дії, хоча їх було три - театр імені І.Франка, КДІТМ та Міністерство культури і мистецтв.

Дійові особи: неанонімні: Р. Стуруа, його актори; анонімні: студенти (С), театральні діячі (ТД), не зовсім театральні діячі - преса (П), зовсім нетеатральні недіячі (ЗНН).

? *П: Роберте Робертовичу, розкажіть про себе, як ви стали режисером?*

РС: Що я можу сказати? Батько був художником, діди - революціонерами. Є у мене спорідненість і з Україною - тітка вийшла заміж за українця Пономаренка, до речі, вона викладала у вашому театральному інституті, щоправда марксизм-ленінізм (пожвавлена реакція залу). Чому в театрі? У школі грав Хлестакова в "Ревізорі" Гоголя... Невдовзі після закінчення Тбіліського театального інституту почав працювати в театрі Шота Руставелі, протягом 15 років - головний режисер цього театру, ще ставлю за кордоном.

? *П: А чому ви привезли саме ці вистави? І скільки їх в репертуарі?*

РС: В репертуарі театру дванадцять вистав, майже всі нові, тобто десь із 93-го року, ще чотири готуємо, ставлять їх молоді режисери. У зв'язку з ситуацією граємо лише тричі на тиждень, але на двох сценах. Чому саме ці вистави? Звичайно, ми відбирали найкраще, найхарактерніше для цього етапу театру. Із старих - лише "Кавказьке крейдяне коло" за Брехтом, але й ця вистава не лишилася без змін - досвід пережитого за ці трагічні роки вплинув на трактування, змістив акценти. Вистава стала більше трагікомічною, загострилися вічні проблеми, бо нині забуваються межі між добром і злом. Друга вистава - "Добрий чоловік із Сичуаня" важлива зараз своєю парадоксальністю: щоб робити добро, треба творити зло. Її головна проблема - чому людина може різко зійти з наміченого їй долею шляху? Але й носії зла не можуть бути щасливими: про це йдеться в "Макбеті". Наша вистава особлива: в ній герої молоді, що це так - зрозуміло з їхніх прагнень: старим більше потрібен спокій. Вони нагадують Ромео і Джульєтту, що поборалися. У виставі ми спостерігаємо, як їхня любов руйнується злочином, перетворюється у ненависть, і якраз це важливо... Працівник сцени якось сказав мені: одна вистава про те, що не можна жити, якщо робиш добро; друга - якщо робиш зло. Як же тоді жити? І я не зміг відповісти на це питання...

А четверта вистава - особлива. Сама ідея постановки першої книги - абетки - здавалася абсурдною. Власне, це поезія, і в ній є момент пізнання світу. Ми не знали, куди йдемо, але в цьому є дуже важливий рідкісний момент, коли всі сидять разом і пробують. Іноді я схоплювався: що я ставлю, Боже мій! (і це "Боже мій" звучало лайкою). Коли я готувався до постановки, був курйозний інцидент. Я всюди возив із собою всі можливі видання абетки, і на кордоні в мене питали, що везеш?



Апельсини? - Ні, абетки... Спершу не повірили, а коли пере-свідчилися, певно подумали, що я божевільний... А взагалі, для всіх нас це дуже важлива вистава, як спроба чогось зовсім іншого.

С: Який сучасний актор близький вам і який ви як режисер?

РС: Напевно, я буду банальним - мені потрібен універсальний актор, який може все. Наші вистави часто дуже насичені, і це важко для акторів, особливо коли вони грають кілька ролей, але такий театр більш ігровий. Як режисер я, напевно, диктатор. Взагалі, театр - це добровільна диктатура. Правда, я не дуже добре граю диктатора, а актори не дуже добре підкоряються. Як я знаходжу акторів? От із Ніно ми познайомились три роки тому, вона ще була студенткою, і наступного дня ми вже репетирували "Доброго чоловіка із Сичуаня". Це, так би мовити, класичний приклад... І ще дуже важливий контакт між акторами і режисером. Коли режисер іде, актори грають гірше, щось переривається. І це не я вигідав.

С: А чому у вас всі актори такі стрункі?

Економічна ситуація... І потім у нас глибока сцена - 30 метрів поки перетнуть з кінця в кінець, вже важко дихають...

С: А як ви взагалі репетируєте?

Всі збираються на авансцені, ми говоримо, потім актори починають грати, потім знову сходять-

ся - говоримо і розходимося грати. Ті, що давно працюють зі мною - розуміють з півслова, але і з молодими легко - вони ж ходили на вистави, бачили... Додам, що репетиційна мова для стороннього видається ідіотською. Одного разу репортер спробував записати - вийшов повний абсурд. З акторами ж не будеш говорити "інтелегентно", вони не філософи. Іноді достатньо одного слова... А взагалі, у кожного театру є свій репетиційний лексикон.

ТД: Роберте Робертвичу, а які режисери і системи вплинули на вас?

РС: Всі хороші театри впливають, хочемо ми цього чи ні... Із систем мені найближче театр Брехта і його учнів. Власне, епічний театр існував завжди, просто Брехт довів його з німецькою методичністю до піку, до стрункої теорії. Також близькі мені Любимов, Ефрос, і, звичайно, безпосередній вчитель - Туманішвілі.

ТД: Які у вас стосунки з театральним інститутом?

РС: Я навчався в Тбіліському театральному інституті. На першому курсі у нас викладав відомий режисер, але він навряд чи міг нам щось дати з професії, тож на другому курсі ми "збунтувалися" і почали вимагати Туманішвілі. Це справді чудовий педагог. Я теж взявся вести один режисерський курс в інституті, довів до кінця, але зрозумів, що не можу халтурити. По-перше, поїздки і театральні справи забирали багато часу, а по-друге, з мене поганий педагог - здається, більше я вчуся в учнів, ніж вони у мене. Але я знайшов інший метод - я даю можливість ставити в нашому театрі молодим режисерам, бо де ж вони навчаться, як не з хорошими акторами. За останній час спробували себе близько 10 режисерів.

ЗНН: Що ви думаєте про кризу в театрі, чи існує вона зараз?

РС: Мені важко говорити про світовий театр, хоча я чимало їздив - на постановки й гастролі - але мало бачив. Проте мені здається, що процеси паралельні - всюди майже однаково. А криза - це відносна річ: виходить хороша вистава - і всі в театрі щасливі, виходить погана - і з'являється відчуття кризи. По-моєму, криза - це стан між останньою роботою і новою, це не криза, а замирання в очікуванні, як у жінки, що чекає дитину.

П: Ви даєте змогу працювати молодим режисерам і акторам, а як із молодими драматургами? Чи є у Грузії зараз драматургія, близька вам?

РС: В якомусь розумінні режисер - сам драматург. На жаль, графоманія не обминула і нас, зокрема я теж пробував писати і кожного разу повторював: більше не буду, бо це не моє. Про спілкування з драматургами скажу, що з живими працювати добре, але з мертвими краще... А якщо серйозно, то зараз дуже важко осмислити події, і тому складно з високою драматургією. Зараз ми ставимо одну п'єсу сучасного драматурга - Шаманадзе, але справжньої нової драматургії ми ще не знайшли.

ЗНН: А чи хотіли б ви поставити щось з української драматургії і що ви думаєте про український театр?

РС: Звичайно, я погано знаю українську драматургію, але колись хотів поставити п'єсу "Годинник і курка" Кочерги, шукав первісний, не спотворений цензурою варіант, може, ще здійсню цей проект в майбутньому... Щодо театру, то я мало бачив, зараз ми більше 20 годин проводимо на сцені. Та я люблю і поважаю Сергія Данченка і з радістю запросив би його і театр імені Франка до нас у Тбілісі.

С: Як переживає театр сучасну ситуацію в Грузії?

РС: Хоча зараз уже не стріляють ночами, ситуація дуже складна. Я радий, що на Україні цього немає, і, напевно, не буде. Грузини ненормальніші. Коли імперія рухнула, з'явилася якась надія, але потім вона потонула в глибокій депресії. Мені було страшно дивитися в очі молодих - художників, композиторів, режисерів, які приходили до нас - це були очі, повні безнадії. І я зрозумів, що треба рятувати їх і самому рятуватися. Ми зачинилися в театрі і працювали: ми не брали участі у всіх цих шарварках. Я сказав своїм людям, які хотіли йти воювати: "Якщо ви поїдете, ви не повернетесь до театру. Я не хочу мати в театрі вбивць". І ніхто не поїхав. Фактично, я взяв на себе їхню совість. Правда деякі їхали за кордон. Один актор поїхав до Москви, в нього нічого не вийшло і він повернувся, але з'являтися в театрі вже було соромно. Особливо гостро відчуваю втрату художника...

С: А чому ви залишились у Грузії?

РС: Я взагалі не можу надовго залишати свій театр, бо він змінюється, і я не встигаю за цими змінами. А за цей час з усім грузинським народом відбувалося щось дуже важливе, таке, що не можна пропускати. Найбільша трагедія Грузії в тому, що лідер

Анжела МАТЮЩЕНКО

Парасолька

Роберта Стуруа



Сцена з вистави "Кавказьке крейдяне коло" за Б. Брехтом. Тбіліський театр ім. Шота Руставелі.

перетворив його в натовп. Я не навиджу натовп, в ньому є щось сатанинське... Раніше в мене була ілюзія, що у нас це неможливо.

? *ТД: Є версія, що в "Макбеті" є щось містичне - він погано впливає на виконавців і приносить нещастя, чи було щось із вами?*

РС: Справді, я спостерігав різні нещасні випадки, такі як обвал декорацій і раптова хвороба актора - "кров має пролитися" на генеральній репетиції. Нас поки Бог милував, найбільший інцидент стався тут - на актора, що грає Макдуфа, впало скло і порізало руку.

? *П: Які у вас плани на майбутнє?*

РС: Невдовзі я їду до Фінляндії ставити "Міру за міру" Шекспіра. У нашому театрі планується постановка п'єси про американську революцію. Вона обнадіює: якщо така велика країна переживала таку кризу, то і маленька Грузія переживе це. Молоді режисери будуть ставити "Чайку" і "Тру в джін". А взагалі, збираюся поставити веселу комедію, тільки ще не вибрав, яку саме. Часи лихоліть змусили нас звернутися до естетики лаконічного, "бідного" театру, але тепер хочеться яскравої, багато костюмованої, карнавальної вистави. Ми втомилися від війни і хочемо свята. Період самоізоляції був жахливим, зараз ми знову шукаємо друзів. І ці гастролі, наші перші великі гастролі після всіх страшних подій - це перший крок до повернення у світ.

Давня прихильність театру імені Шота Руставелі до Бертольда Брехта знайшла сьогодні своє історичне виправдання. Як і ми, Грузія переживає епоху соціальних катаклізмів, й чи не найадекватнішим її драматургічним втіленням здається саме творчість німецького класика. Якщо Юрій Шерех, побачивши двадцять років тому "Кавказьке крейдяне коло" Брехта-Стуруа, відзначив насамперед вічний мотив материнства та алюзії з "Марії" Шевченка*, то сьогодні вистава вражала дещо іншим ракурсом центральної ідеї. Любити не лише дитину, а й свою землю - означає не шматувати її, а берегти, віддавати, а не брати. Водночас суддя Аздак у виконанні незамінно-легендарного Рамаза Чхиквадзе, як і решта персонажів "Кола", на тлі замериканізованої пострадянської дійсності виростили до національних архетипів. Їхня гротескова примітивність у поєднанні з наївною поетичністю нагадувала образи Піросмані - відблиски зникаючої патріархальної атлантиди.

Здавалося б, іще більше проєкцій на сучасність повинна б мати нова робота театру за Брехтом - "Добра людина із Сичуаня" (1994). Але Стуруа не спокусився дешевим успіхом, що досягається через подразнення глядацької уяви легкопізнаваними рисами реальності. Лавки, долари, жебраки, бездомні й голодні утворювали лише поверховий смисловий код вистави, за яким відкривався глибинний, філософський. Йдучи за драматургом, режисер наголошував не стільки на соціальній несправедливості в світі, скільки на неможливості у ньому справедливості взагалі, принаймні, без божественного втручання. Мотив незахищеності та унікальності істинної доброти виникав у виставі - великою мірою - завдяки виконавиці головної ролі двадцятирічної Ніно Касрадзе. В її Шен Те було прекрасне все - обличчя, жести, постава, слова й діла. Рідкісне сполучення вишуканої зовнішності з емоційною жвавістю та природністю перетворювало героїню Касрадзе на позачасове уособлення людської досконалості й доброти як єдиного способу існування. І, можливо, за контрастом двійник Шен Те - її жорстокий брат Шуй Та у виконанні тієї ж актриси виглядав значно блідішим. Із закритим маскою обличчям та чорним смокінгом, лише модуляціями голосу та різкою пластикою неможливо було з тією ж переконливістю передати всю своєрідність зла.

Вихід через реальне, історичне та соціальне до філософського й поетичного - безсумнівна риса класичного театру. Ще одна риса, притаманна грузинській трупі, - це підпорядкованість матеріальних художніх засобів - костюму, декорації, світла, звуку - нематеріальним. На відміну, скажімо, від театру Е.Некрюшюса, де предмет рівноправний із персонажем, предметний символ, гра з яким є альфою і омегою режисерського стилю. Так, червоний акцент в оформленні "Доброї людини із Сичуаня" - деталі реквізиту, одягу та обстави - на загальному жовто-сірому тлі лише нагадував рідкісні вкраплення добра в суцільній життєвій мряці. Разом із тим, якщо, наприклад, у театрі Р.Віктюка слово майже зайве й неподільно панує пластика, у Стуруа слово, пластика й рух утворюють гармонію, яка слугує головному - вияву емоції. Акторська гра - те, з чого власне народився театр, - ось домінанта режисури Стуруа. Від першого до останнього моменту його вистав усі персонажі існують на найвищій точці емоційного збудження. Бурхливий грузинський темперамент, виключаючи психологічний підтекст, визначає стиль Роберта Стуруа - експресивний реалізм, що межує з гротеском. І якщо режисер ритмічно організує всю виставу, то перебіг кожної сцени визначається акторським емоційним ритмом, в якому авторське втручання майже непомітне. І актор при цьому не засіб, не елемент цілого, не маріонетка, а особистість.

Звідси, мабуть, оригінальність нової постановки "Макбета". Беручись 1995-го року за вічно-кривавий сюжет, трупа знову ж таки могла зіграти - й

*Шерех Ю. Зустріч з "Березолем"/Третя сторожа. Література, мистецтво, ідеологія. - К.: Дніпро, 1993.