



Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

УРОКИ ДЛЯ

# САМОГУБЦІВ

театр

*"Ми передбачуємо майбутнє, щоб таким чином його запобігти".*

Артур Кларк

В останні хвилини їхнього життя іде сніг: вони, самотні, нікому не потрібні, всіма забуті, сидять на холодній землі. Їхні змерзлі душі до всього байдужі, жодні пристрасті не хвилюють тіла, а мертві очі не помічають нічого довкола себе.

У казці про "Мерліна, або Спущеному країну" страшний, застиглий у вічному спокої фінал, до якого, від буфонадно-вульгарного клоунського прологу, веде неосяжно довга й миттєво коротка дорога життя. На відміну від розіграної на сцені - справжню історію людства неможливо стискати і розтягувати, мов балаганну гармоніку. В театрі ж початок умисне попереджує фінал, час фантастично конденсується, дістає здатність бути, а не тривати, перетікати в зворотніх напрямках. Що ж, Сергій Данченко здійснив метафізичну виставу.

Жодні версії появи в театрі ім.І.Франка колосальної притчі німецького драматурга Танкреда Дорста не прояснюють зміст Данченкового "Мерліна...". Текст Дорста щільний і конкретний, цілком залежний від брехтівського постекспресіонізму. Вистава С.Данченка ритуально-тягуча, розмита ліричними відступами, наче паризькі вулиці Каміля Піссарро. Особливу смислову місткість драматургії Т.Дорста Сергій Данченко свідомо перероджує. Актуальна для мешканців розполовиненої Німеччини ідея "краху утопії" в київській інтерпретації практично відсутня, й малознаний в Україні кельтський епос VI ст. про легендарного короля Артура уявляється постановникові матеріалом з казковою сюжетикою. Для нас (не німців) - це не приклади з історій, які нікому не навчили, а міфологічні вимисли, що моделюють майбутнє.

Київський "Мерлін..." - перша на українському кону вистава, яка цілком прочитується як театральна антиутопія. Тому, як будь-яка інша антиутопія, спектакль є абсолютною сценічною вигадкою і розігрується в театрі ім.І.Франка не очікувана інтелектуалами філософська притча, а своєрідна страшилка для дорослих.

На строкатому простирадлі Диявола народжується його дитя, чаклун і віщун Мерлін. У виконанні В.Коляди син Люципера виступає як статист, і можливо саме через це сценічні події розгортаються незалежно від його могутньої прозорливості. Втім, очевидний програш Мерліна сатанинському батькові є сенс пояснювати не лише значно виразнішою та пластичнішою грою В.Нечипоренка (Диявол). Говорячи про спектакль-антиутопію, зауважимо, що в подібних транскрипціях ані передбачення, ані знання самі по собі не мають вартості, бо нічого не обумовлюють. Крім того, глобальну антиномію диявольське - людське - Сатана - Мерлін точний Дорстівський текст розшифровує ще й за шіллеровою традицією: стосунки батьків у бюргерському родоводі. Але емоційно захоплені своїми жорстокими клоунськими витівками і цирковими трюками українські актори на іронічний пафос з приводу бюргерської життєвої системи ("дитя на смітнику"), уваги не звертають.

Невдало зіграні ті чи інші ролі не спростовують здогадки, що спорудження вистави починалося саме з виконавців, які добирались режисером за особливою "самогальною" схемою акторських іміджів. Можливо, знайшлась би талановита, вродлива, молода актриса на роль королеви Гінев-

ри, окрім Л.Кубюк. Але для Данченка-режисера мав значення романтичний шлейф вічної Моніки. Такій актрисі достатньо з'явитись у блакитній сукні на фоні янголят, аби глядач сприймав її як непорочну Мадонну кохання, а не королеву-перелюбку.

Для казкової оповіді фантастична невмотивованість, чарівна природа почуттів має принципове значення. В цьому сенсі "самогальний" статус "рожевого героя-коханця" О.Богдановича використовується режисером не менш оригінально. Із мозаїки його попередніх ролей сама собою складається постать романтичного красеня короля Артура, беззахисної великої дитини і сліпця. До цього йшлося, бо переважна більшість театральних і кіноролей, зіграних О.Богдановичем, - особи благородні, звитяжні, розумні, але не мудрі.

Смислове значення у виставі отриманого у посаг королем Артуром величезного магічного стола, що, за сценографією С.Коштелянчука, мов жива істота рухається, піднімається, здригається і падає, також не варто переобтяжувати філософією. Справді, на цей предмет можна дивитись і утопічно, мов Артур, сприймаючи його як унікальну модель всесвіту, або жорстоко, іронічно, йдучи за драматургом, для якого він - плаха, лобне місце. Для Сергія Данченка стіл - річ у собі. Раптом, ні для чого режисер ставить на нього східну танцівницю в білому, чий пластичні вправи символізують що завгодно - залежно від обраної вами системи умовностей. Для постановника, слід думати, це всього лише показовий театральний прийом, мініатюрне "Мікадо", яке привертає



увагу акторів-чоловіків, водночас еднаючи їх.

Присутність довкола столу майже всієї еліти чоловічої труп театру С.Данченко використовує як момент унікального вияву людських особистостей. Актори В.Абазопуло, В.Горобей, М.Задніпровський, М.Крамар, В.Розстальний, О.Ступка та інші, відповідаючи один одному короткими репліками, проявляють свої виняткові артистичні індивідуальності. Участь у лицарському братстві - це свого роду карт-бланш, що видається режисером кожному виконавцеві, однак не кожним повною мірою використовується. Логіка театального пасьянсу підказує, що час від часу треба було б перетасовувати ролі, тим самим пропонуючи акторам і глядачам різноманітні ігрові ситуації.

Риторичність Данченкових режисерських малюнків, їхня ілюзійна абстрактність, невизначеність умисне протиставляється чіткості й ясності 400-сторінкового "Мерліна...". Режисер ніби навмисне обминає доконаність і з'ясованість тексту, проте самостійно виводить ті ж самі формули життя і духу, що й Танкред Дорст. У сценічній редакції театру ім.І.Франка дуже важливого для драматурга міфу про Парсифаля немає зовсім. Мотив "минули, минули роки, як стріла, життя, ти наснилось чи дійсність була?" С.Данченко подається ескізно, через фарсове посередництво розбещених лицарів Персана та Бофаса. Власне, представлена на кшталт циркового трюку сцена раптового старіння Бофаса стає квінтесенцією Данченкової антиутопії, і досить безхитрісно вирішений режисером епізод перетворюється на кульмінаційний.

Спостерігаючи, як міниться на заднику від небесно-голубого до мертвяно-чорного кольору небо, як вальсує на сцені стіл і досхочу блазнюють Б.Бенюк та М.Герасименко, спадає на думку, що постановник користується певним мінімалістським підходом у режисурі. В той час, коли на лівому березі Дніпра відверто бешкетує режисерська фронда, а направо від Хрещатика тримає позиції



Сцена з вистави "Мерлін, або Спустошена країна" за п'єсою Т.Дорста (за участю І.Елер). Королева Гіневра - Любов Кубюк, Король Артур - Олексій Богданович. Фото М.Бориска.

гіперреалістичний театр Києва, Данченкова манера "інфантильної" режисури забезпечує йому виняткову центристську позицію. Вистави його витворюються ніби самі собою, в них ніхто не витягує себе за волосся з води і не потопує в трясовині душевних пристрастей.

Мінімалістське кредо дозволяє режисерові вирішувати деякі фрагменти цілком епічно. Зі сцени оповідають жакливу історію дівчини, що без взаємності кохала сера Ланселота Озерного (арт. А.Тимошенко) і розітнула собі тіло ножицями. Трагічні події залишаються без будь-яких коментарів, а носієм драматизму стає королева Гіневра, яка, здається, докоряє Ланселотові, лише інстинктивно ревнуючи. Сам Ланселот фігура мовчазна, бездіяльна й безтілесна, хоча від нього народжуються діти й через нього гинуть жінки. Дякуючи Арсенові Тимошенку, молодому і власне "невизначеному" акторові, Сергій

Данченко проводить один із головних мотивів антиутопії - позірність, примарність постаті знаменитого лицаря. Ланселотова немічність і безпорадність у цій сцені свідчить про ірреальність сюжетотворчого стрижня кельтської міфології навіть більше, ніж досить ігровий попередній епізод Ланселотової втечі й самозречення.

Лише злегка пульсує на поверхні глибинна внутрішня напруга вистави, тоді як відсутність динамічної дії та безкінечні блукання одними й тими ж коридорами свідомості роблять її монотонною та важкою для сприйняття. Зрозуміло, що С.Данченко, як і Т.Дорст, не збирався загравати з публікою, тішити її інтригою. Часом здається, що все необхідне режисер для реалізації задуму антиутопії здійснив. Однак актори, прерогативою яких стає комунікація із глядачем, далеко не все-сильні в "дотягуванні" доленосних ролей. Сценічний простір ви-



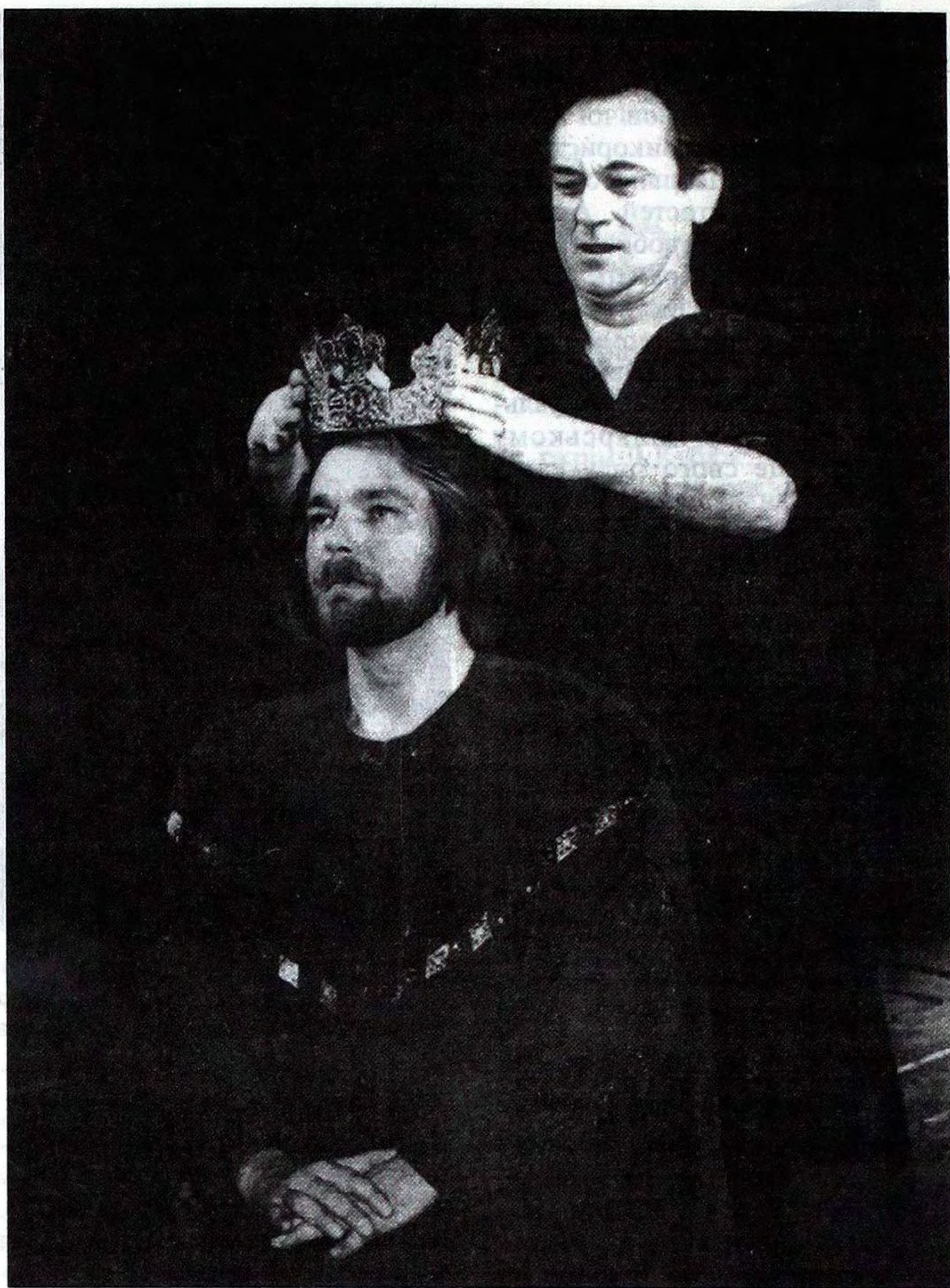
являється енергетично порожнім, і де вже говорити про взаєморозуміння виконавців та глядачів, коли і на кону втрачена неперервність дійства, цілісність якого, щоправда, інколи відновлюється "рухливим" столом С.Коштелянчука та репризними виступами Б.Бенюка.

Енергетика раціональної, сумлінної тривоги, що мала б поступово передаватись нам, гігантській когорті самогубців, які панічно бояться армагеддонних дат і лякаються майбутнього, на зал практично не поширюється. Можна лише співчувати акторам, залишеним без реальної допомоги постановника. Не в змозі здолати власну психофізичну обмеженість, свою наснагу, вони в кращому випадку відсилають зі стовпом пилу під стелю, в гіршому - душевно спустошені та виснажені, формально дограють виставу.

Таким чином, трагедія утопічного замкненого кола, "солодких слів й рожевих снів", яку мав би відслідковувати спектакль-попередження, поступово стає його власною якісною рисою. Деформовані уявлення про абсолют, якими оперують антиутопії, частково переводять певні сценічні епізоди, зокрема драматичне зіткнення між Артуром та його сином сером Модредом (арт.О.Ступка), в розряд побутових розбірок. Непокутуваний людський гріх Артура, що робить вельми сумнівним його моральне право на закладення наріжного каменю Утопії, трактується в спектаклі не більше, ніж людська вада.

Артурів стіл дедалі більше й більше вростає в катастрофічну будучину. Жахливою гіньольною сценою брутального вбивства матері Модредом постановник проводить межу між історією людства та нелюдства. Власне, все, що буде потім - це епілог, записи на скрижалях для неіснуючих нащадків.

Антиутопію, що за законами жанру, як правило, закінчується відкритим фіналом, С.Данченко програмно завершує естетською театральністю. В особі сера Галаата, відчуженого сина Ланселота Озерного, з'являється і посідає почесне місце поруч із королем Ар-



Сцена з вистави "Мерлін, або Спустошена країна". Король Артур - Олексій Богданович, Мерлін - Богдан Ступка. Фото М.Бориска.

туром Дух. Коло замикається, з'єднуються кровними зв'язками Артур-Гіневра-Ланселот-Галаат, парадоксальність антиутопії дозволяє оволодіти майбутнім формальному маргіналові, аутсайдерові.

Для пафосного, піднесеного вирішення Галаатового вторгнення у виставу екстравагантний та витончений тип акторської індивідуальності В.Савчука виявився ідеальним. Одна з перших, зіграних на сцені театру ім.І.Франка ролей, очікувала саме на цього виконавця. "Догравання", досі не властиве вихованцям театру С.Данченка, В.Савчуком сприй-

мається як даність. Не маючи вигідних ігрових моментів, а лише скупий, як для демонстраторів одягу, прохід та суху проповідь, Галаат Савчука зупиняє інтелектуальне гальмування київського "Мерліна". Йому невимовно боляче ступати по спустошеній країні, а в сумних очах страждання за всіх нас, звучить трохи надтріснутий голос, м'які, пластичні руки простягаються вперед, перепиняючи загальнолюдський суїцид.

На цей раз у білому приходить не смерть, а рятунок. Сергій Данченко поставив метафізичну виставу, а потім піде крижаний сніг.