

Театральний Львів прощається з минулим сторіччям яскраво й вишукано. Львівська опера — святковими вечорами з нагоди власного столітнього ювілею. Театр імені М.Заньковецької — реквієм «Андрей» В.Герасимчука до 135-річчя з дня народження митрополита Андрея Шептицького. «Діотом» Ф.Достоевського і чеховським «Дядею Ванею» на камерній сцені. Молодіжний імені Курбаса грає «Діалоги» Платона. У «Воскресінні» йдуть «Гірські велетні» Л.Піранделло. В цій добірній театральній афіші міста належне місце посідає прем'єра кінця 1999 року — «Загадкові варіації» Е.Шмідта. Організаторами події стали Львівське міжбласне відділення Спілки театральних діячів України, Львівський академічний театр імені М.Заньковецької, Молодіжний театр імені Леся Курбаса, Французький культурний центр у Львові, Посольство Франції в Україні, МФ «Відродження», Львівський «Медіа-клуб». Сценічне першопрочитання в Україні популярного твору сучасного французького драматурга зібрало в роботі на камерній сцені заньківчан сузір'я театральних імен: акторів Богдана Козака й Олега Стефанова, режисера Вадима Сікорського, сценографа Олександра Оверчука, художника з костюмів Ольгу Боклан, автора перекладу Мирона Якуб'яка. У незвичному ще для Львова міжтеатральному проєкті спільними зусиллями створено цілісне самостійне прочитання твору, яке, за свідченнями очевидців, могло б успішно конкурувати із паризькою прапрем'єрою 1996 року за участю «самого» Алена Делона, на котрого, власне, й писалася п'єса...

«Кого любимо, коли любимо?»

Майя Ілюк

Виставу «Загадкові варіації» дивіться щонайменше двічі. Оскільки спершу вас примусять здійснити карколомний спуск сюжетом. Після цього, вдруге, вам пощастить відчутти найтонші відтінки акторської гри, насолодитись майстерно вибудованою перспективою образів і конфлікту, почути дивовижний за органікою внутрішній діалог фіналу із кожною миттю сценічної дії, крізь імпровізаційно-безпосереднє спілкування акторів відчутти жорстку партитуру вистави. Рецензент вимушений піти тим же шляхом, аби роз'єднати первісне сприйняття й аналіз, текст і контекст.

Отже, ви займаєте місце в ряді крісел по периметру великого килима сценічного майданчика, з'ясовуючи, що опинилися всередині «чорного кабінету». Трансформований художником у такий спосіб глядачевий зал творить замкнений, умовний, відгороджений від зовнішнього світу простір «чистого» експерименту. Звучання класичної музики уривається гучним пострілом — як на старті чи, може, дуелі? До письменника, лауреата Нобелівської премії Абея Знорка прибуває гість, молодий журналіст містечкової газети Ерік Ларсен. Ексклюзивне інтерв'ю з приводу останньої і найпопулярнішої книги — роману в листах — поступово переходить у філософський двобій. Під натиском журналіста Знорко «продає» таємницю літературної посвяти Г.М. — Гелена Метернах і в довгій сповіді відкриває історію їхнього кохання: п'ятнадцятирічне листування, якому передувала коротка шалена пристрасть і свідомий розрив задля збереження духовного зв'язку й Творчості. Несподіваний вибух гніву Ларсена закінчується убив-

чим освідченням: Гелена Метернах вже дванадцять років — Гелена Ларсен, його дружина. А далі, мов у страшному сні: вона померла від раку в нього на руках другої весни по їхньому одруженні. Усі ці десять років листування від імені Гелени вів він, Ларсен, аби продовжити її життя бодай в уяві Абея. На острів його привело питання: чому Знорко видав листування, тим самим убивши Гелену вдруге.

Ось таке несподіване вирішення любовного трикутника. Така дивовижна історія про ката й жертву, що стали найближчими людьми, про відносність абсолютних істин й правду, в якій — як у жінки — одразу кілька облич. Історія про приреченість нас одне для одного — адже, тільки існуючи в житті іншого, ми живемо...

За динамікою вистава може посперечатися з найкрутішим детективом. У цьому вічному, як світ, чоловічому поєдинку шаленіє діалектичний вихор. Наче всемогутній «джин», він «крутить» ситуаціями (кожна з них заперечує попередню, щоб бути знищеною наступною), філософськими сентенціями (з кожним із учасників суперечки ми погоджуємося, щоб потім перейти на бік його опонента). Діалектика драматургії продовжується сценічною: у дієвому освоєнні простору (верх-низ, ліве-праве, центр-периферія), траєкторіях руху (зустрічний, а не паралельний), мізансцена (незліченні й винахідливі варіації на тему візаві), у костюмах героїв, тканинах і фактурах (чорний — білий, холодна синтетика й «тепла» бавовна), у доборі дуєту акторів, різних способів їхнього існування, створених образах.

У цьому вічному,
як світ,
чоловічому поєдинку
шаленіє
діалектичний
вихор. 11

■ Богдан Козак
у виставі
«Загадкові варіації»
за п'єсою
Е.Шмідта.
Режисер Вадим
Сікорський.
Львівський театр
ім.М.Заньковецької.
1999.

■ Олег Стефанов
у виставі
«Загадкові варіації».



*У світі
Знорка все
очищене:
творчість —
від сім'ї,
кохання —
від шлюбу,
секс —
від кохання*

Герой Богдана Козака представляє егосцентричну модель світу. У творчій ретроспективі це матеріал, освоєний ним у Яго і Макбеті, Тартюфі і Кнурові, Арбеніні й Пилаті. Від них — генеза нового героя: потужне енергетичне поле, владне володіння життєвим простором, агресія, жорстокість, здатність домінувати над суперником, пластика хижака. Але, на відміну від шекспірівських «злих геніїв», цього разу «его» героя вмотивовано надзвичайно точно — його непересічною творчою особистістю. Абель Знорко — інтелектуальний герой ХХ сторіччя: філософ, естет-самітник. Богдан Козак всерйоз грає його літературний талант, поважаючи його самопосвяту Літературі, маніфестуючи разом з героєм власне розуміння творчості як польоту уяви, думки.

Абель Знорко живе на північному безлюдному острові, у власній системі відліку, у світі істин, що для нього — і для нас — спершу беззаперечні. Перша з них — його письменницький геній, що дозволяє Абелью відчувати себе вибраним, винятковим. Друга — глибоке знання людського світу, що дає йому право на цинізм, зверхність. Третя — Кохання, Жінка, яка «забезпечує» йому впевненість у своїй непересічності й дарує безцінний духовний зв'язок. У світі Знорка все очищене: творчість — від сім'ї, кохання — від шлюбу, секс — від кохання. Його острів відокремлений від цивілізації, час позбавлений «ідіотського» перебігу дня й ночі, дім — метушні й гостей, кімната — банального побуту. Сірий килим. Вертикалі чудернацьких акустичних колонок. Вішак у вигляді велетенського підсвічника. Стільці віденського силуету з металу й сидіннями-решітками. Дивний світ, в центрі якого — втомлений самотній чоловік у вільному, орієнтального крою вбранні із ковзкої холодної тканини. Актор озброює його майстерним самозахистом: страх перед невідомим Знорко маскує ексцентрикою, розгубленість і образу — самоіронією. Кілька разів він виходить в центр килима з дистанційним пультом у долоні. Змах руки угору — владний деміургічний, диригентський — раптом видається мовчазним і беззахисним пластичним криком, який тоне у класичній гармонії «Загадкових варіацій» Ельгара: «Що ми чуємо, коли слухаємо? Кого любимо, коли любимо? Кому говоримо: «Кохай»? Дарую тобі цю музику, і ти дума-

тимеш про це завжди...» Так сказала вона в день їхнього освідчення. Але виявилось, що не тільки йому відомі ці слова, не лише він вслухається у загадкову мелодію, заховану у плетиві варіацій. Є ще Ерік Ларсен.

Ерік Ларсен Олега Стефанова — абсолютна протилежність Знорка — Козака. В усьому — від світогляду до дрібниць, до манери тримати у руці той самий пульт і слухати музику. Зовнішність дивакуватого юнака, вибілений (часом? дощами?) полотняний одяг пілігрима, шокуюча щирість і природність поводження за найнесприятливіших обставин, які нав'язує гостеві господар. При цьому — повна відсутність агресії. Знорка Ларсен спершу дратує — своєю простотою і безбарвністю. Згодом дивує — несподіваним почуттям власної гідності. Потім викликає повагу — самостійністю мислення. Але «за живе» зачіпає іншим: незрозуміло-дивною формулою життя — не мати себе за виняток. Ерік має відвагу бути «таким, як усі», не вважати себе втіленням всього чоловічого, в коханій дружині бачити друга, займатися сексом, не вимикаючи світла, і найнезбагненніше — розуміти, що в коханій жінці живе одночасно кілька жінок, з яких лише одна поруч із тобою, а інші — з такою ж щирістю — кохатимуть або кохали інших... Знорка виводить з рівноваги це спокійне прийняття власної минулості, неповноти. Не як убогості — як спонуки до чину: оберігати, захищати, піклуватись, рятувати, просто жити щодня поруч із коханою людиною... То хто ж із них істинно мужній, сильний, зрілий? Кому дано осягнути глибинний сенс буття? Невже цьому невдасі-простакові, від якого «тхне квашеною капустою і пантофлями», з його примітивним скарбом співчуття і добротою, що «смердить, наче пес після дощу»?..

Механізм доказів — факти, і вони діють із бездоганністю гільйотини. Як тільки Знорко осягає несподівану ситуацію — його провалюють у наступну, ще жахливішу правду. Спершу весільні фотографії подружжя Ларсенів позбавляють його ролі героя-коханця, єдиного й незамінного. Як тільки він перемагає розгубленість і викрикує у вічі Еріку адресовані Гелені нищівні слова, шпурляє листами, по-дитячому втоптуючи їх у килим, його убивають її смертю. Біль безмірної утрати нестерпніший утричі через неспростовну правоту і силу то-

го, хто був з нею поруч останні дні й хвилини життя. Але коли до Знорка приходить усвідомлення власної неспроможності й ницості, настає час наступного прозріння. Його унікальний талант виявився не вищим за талант Ларсена, що під іменем Гелени десять років був найближчим порадником і другом Знорка. Так руйнується світ Знорка, втрачає звичну логіку, перевірені критерії і зручні координати. Театр розгортає це падіння як своєрідний «парад жанрів»: від філософського диспуту через іронічну комедію до драми й гротеску. Психологічний театр демонструє в цьому можливість транспортувати дію у різні тональності, збагачуючи життєподібну модель (п'єса створена за аристотелівським принципом єдності часу, простору й дії) загостреною художньою формою. Поведінка Знорка в першій сцені, доведена до блазнювання, ліричний монолог, виголошений... на спинці крісла — усе це елементи «здиблення», активного конструювання мистецької реальності. Зміст кожної психологічно розробленої сцени конденсується у знак-підсумок, знак-віху. Їх декілька і вони залишаються в пам'яті. Настромлені на вістря вішака-підсвічника сторінки листування — знищення пам'яті про Гелену.

Знорко, загорнений у білий плащ Ларсена, — в лихоманці страшною звістки про смерть Гелени. Повалені на підлогу стільці, дивний пам'ятник-надгробок своєму минулому, споруджений Знорком у фіналі з вішака, стільців, плаща і... мештів. А перед тим — майстерно знайдена актором пластична і знакова кульмінація ролі вистави: після того, як Ларсен пішов, він лягає на килим, згорнувшись у «первісний зародок». Настає довга мовчазна і самотня тиша — абсолютний нуль, небуття. Щось апокаліптичне є в цьому завмиранні життя — якийсь зворотній відлік часу, бунт проти власного існування. Але повертається Ларсен і лягає поруч. «Інь» і «Янь». Діалог продовжується, життя триває. «Я напишу вам», — обіймає, прощаючись з Ларсеном, Знорко...

Відомий французький філософ ХХ сторіччя Емануель Левінас говорить про можливість пізнання Сущого через феномен «згущення буття». Це, здається, найточніше визначення естетичного й філософського ладу вистави. На основі математично точного психологізму вона творить світ особли-

вого художнього насичення, вишуканої театральності і філософського заглиблення. В цьому русі «утлиб» явищ органічно поєднуються гротеск і психологізм, умовність і безпосередній енергетичний контакт, експресивне курбасівське «перетворення» і невидима «четверта стіна» Станіславського, відкритий сценічний майданчик і замкнений «чорний кабінет». У виставі справді багате коріння, що живить її сучасне обличчя.

Ім'я Левінаса в цьому контексті найближче. Власне, йдеться про театр, інспірований філософією. Автор твору, драматург Е.Е.Шмідт — філософ за фахом і учень Левінаса. Етична концепція учителя лягла в основу п'єси й визначила її конфлікт, образи, схему розвитку. Буття — за Левінасом — виявляє себе у Зустрічі. Зустрічі Я й Іншого — коли Я сягає краю самотності, а Інший, знімаючи з себе культурні покрови, постає у злиденності й вбогості свого лиця. Це — «приниженість з висоти», крізь обличчя Іншого промовляє Сущє. Воно кличе до єдино істинної дії — відповідальності за Іншого. Тільки в акті самопосвяти людина реалізує себе і творить світ інтелігібельним. Максимальна етична напруга, несподівана дисиметрія, дивовижний відцентровий рух — блискучий драматургічний і сценічний матеріал. Він цікавий сучасному театрові не лише тим, що дозволяє будувати потужні образи й конфлікти, а й тим, що мовою театру говорить про найгостріші проблеми зміни світоглядів.

Мабуть, особлива її сила полягає ще й у тому, що в акторському ансамблі парадоксально узгоджено різні способи існування. Визначимо їх, скориставшись термінологією Левінаса, як «репрезентацію» й «присутність», віртуозне відтворення вибудованої моделі у Б.Козака й заглиблення у щоразу нове існування О.Стефанова. Актори із різними методами вирушають назустріч один одному й на наших очах відбувається їхня Зустріч. З кожною виставою в ній дедалі тоншою стає гармонія цілого. Герой Стефанова набирає гротескових барв, герой Козака проживає на наших очах хвилини глибокого страждання. Це — технологія, що сягає етичного виміру. Доказ людської і професійної чесності митців перед матеріалом і глядачем.

Львів

...з його
добротою,
що
«смердить»,
наче
пес
після
дощу»...

