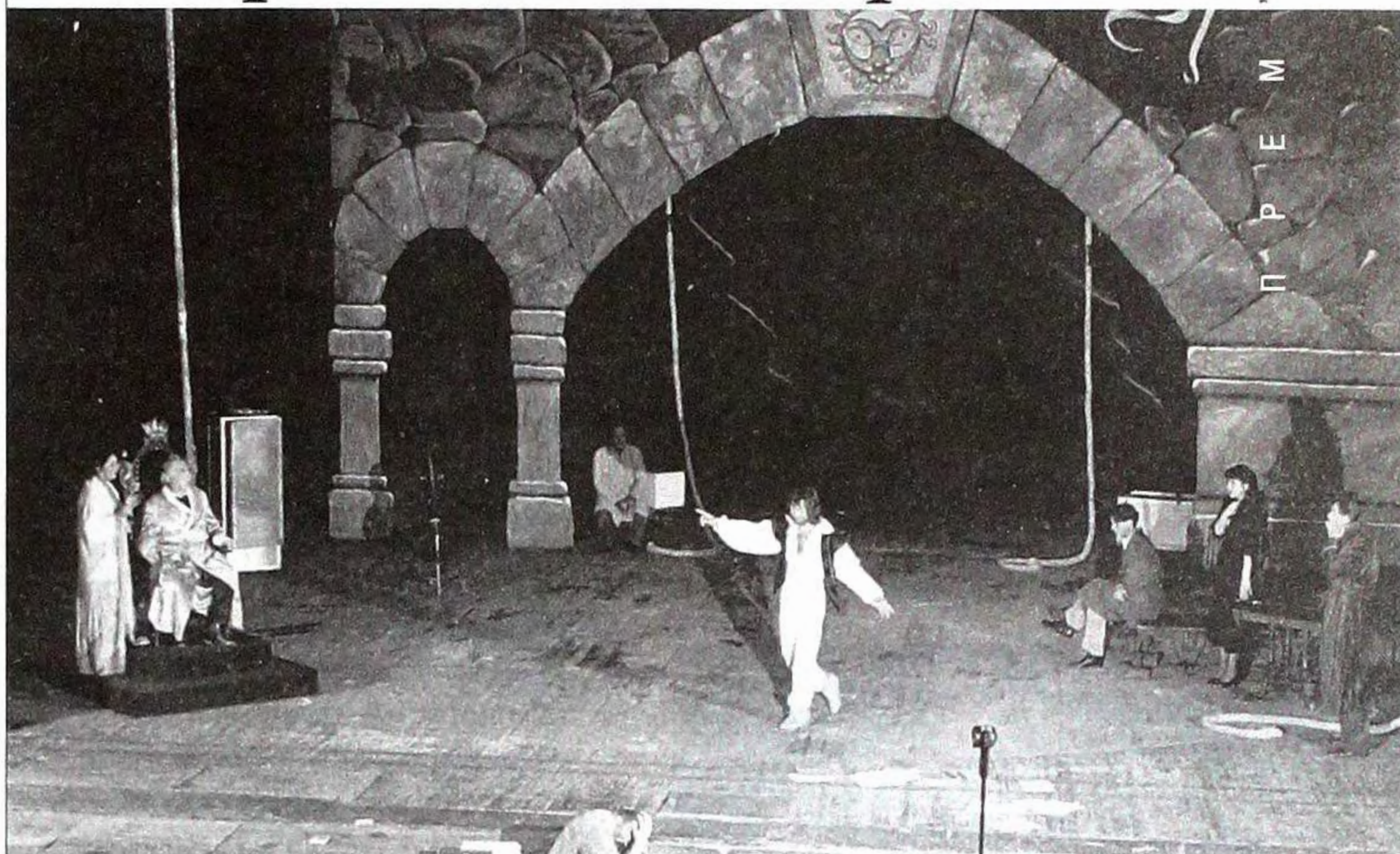


Колишній «Березіль» напередодні завтра



Театри мають свої долі — звичайні і незвичайні. За фотографіями зі стін Харківського академічного театру ім. Т.Шевченка — одного з таких незвичайних — можна вивчати історію українського театру — М.Садовський і П.Саксаганський, Г.Юра і, звичайно, Л.Курбас. Адже це єдиний театр, де Л.Курбас — не просто легенда, кумир, а й жива людина, у якої працювало старше покоління театру, людина, про яку навіть пам'ятають анекдоти... Але це й театр «із прокляттям» Курбаса, де продовжувалася традиція «зняття» головного режисера на творчому злеті. Принаймні так сталося і з попереднім головним Михайлом Борисом після вистави «Три сестри» за А.Чеховим...

Так було в семидесятих з Анатолієм Литком, хоча, подекуди, на його вистави квитки питали ще біля метро. Своє повернення до театру через двадцять років режисер розпочав із серйозної заявки — «Макбета» В.Шекспіра. Вона і стала приводом для запрошення його на посаду головного.

В театрі існує своєрідний «дискурс»: більш поміркований, схильний до серйозного психологічного театру головний режисер і такий, що тяжіє, насамперед, до зовнішньої естетики, черговий — Микола Яремків. В цьому є добре начало, бо коли немає різного, навіть конфліктного, немає й розвитку.

Нещодавно до театру прийшов новий директор — молода й енергійна Віра Погорелова. Нарешті театр «вибив» у міської влади кошти на завершення ремонту (нині фасад у риштуванні, і публіка заходить з чорного ходу).

Театр не оминає фестивального життя — на Міжнародний Щепкінський фестиваль у Белграді їздила вистава «Дама з камеліями» О.Дюма в постановці М.Яремківа, на «Золотий Лев» — «Любов до гробової дошки» А.Ніко-

лаї, режисер О.Балабан. «Сьома свіча» З.Сагалова запрошена на фестиваль сучасної драматургії в Одесі.

Пробує себе театр і в новій, проектній формі роботи, зокрема Євробанк затвердив фінансування «Вишневого саду» А.Чехова в постановці В.Кучинського (який до цього ставив практично лише в своєму Молодіжному театрі ім. Л.Курбаса у Львові) з А.Роговцевою в ролі Ранєвської. Серед наступних прем'єр «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра (в постановці М.Яремківа), нова для української сцени п'єси «Униз з гори Морган» А.Міллера (робота головного режисера). На жаль, зупинені репетиції «Лісової пісні» Л.Українки — варіант видовищного мюзиклу — через не виплату обіцяних коштів. У планах театру — відновлення лабораторної роботи майстер-класів... Та це вже з далекого майбутнього, повернімося до сьогодення театру. Прем'єра, якою відкрився новий сезон, — «Фортінбрас не прийде...» В.Гітіна — вже друга за останній рік постановка Анатолія Литка за п'єсами сучасних українських, зокрема харківських, драматургів. Театр запросив кореспондента нашого журналу на відкриття сезону, тож маємо рідкісну нагоду розповісти про виставу докладніше.

Коли не приходить Фортінбрас...

Чим відрізняється життя від театру? В житті є надія, а в театрі її немає — все відомо заздалегідь, і Фортінбрас приходить надто пізно, на гору трупів, чи не приходить взагалі. Таку

■ Сцена з вистави
«Фортінбрас не прийде...»
за п'єсою В.Гітіна.
Фото Ю.Лихацького.

■ Юрій Головін
і Сергій Бережко
у виставі
Фото Ю.Лихацького.

песимістичну думку висловлює героїня п'єси В.Гітіна «Фортінбрас не прийде...». Оця конфліктність двоїстості театр-життя, актори-люди стає тлом для виявлення нової міфології, міфології цього театру, цього міста, цієї країни. Її цінність у створенні оригінальної сучасної міфології, що має однак чимало паралелей зі світовими міфами.

Ця історія дуже реальна. Вона відбувається в стінах цього театру в 1919-му році, в час приходу радянської влади. Але водночас це універсальна історія, де діють абстрактні герої-маски (Герой, Злодій, Резонер, Субретка) і герої-типи (Комендант, Поручик), де місце дії — образ вічного театру, а час може бути і вчора, і сьогодні, і, не дай Боже, завтра (саме цю позачасовість підкреслюють постановники). Такий парадокс — відчуття сучасності, передане не буквально, а через реалії минулого і абстрагованого вічного.

Як видно з вистави, п'єса — один із найцікавіших поставлених нині творів сучасної української драматургії. Складна структура (часом увага починає губитися в шаленстві нашарувань масок і смислів), гострі, деякі аж до афористичності, драматичні ситуації, перетворення характерів, подекуди з витонченим аналізом мотивацій. Мало кому вдається витворити новий міф, так доволіно цитуючи класичні тексти, і мало кому вистачає сміливості взятися за таке. Твір виглядає досить зрілим для маловідомого автора, але драматург намагався так багато вкласти в один твір, що мимоволі переобтяжив його. Тож п'єсі бракувало ретельної постановочно-редакторської обробки: є задовгі філософські розмови, які гальмують дію, затягнутий фінал, ніби автор ніяк не може розрубати всі зав'язані вузлики і махає сокирою і вдруге, і втретє...

Сюжет п'єси досить складний. Дія відбувається в театрі у Харкові напередодні наступу більшовиків (їхній прихід в особі Коменданта і його німого воїнства майже позбавлений конкретних реалій, це наступ Антихриста). Актори, що нагадують команду тонучого корабля, опиняються перед вибором: їхати (і таким чином ставати просто людьми) чи залишатися акторами, митцями, але невідомо, яку ціну доведеться заплатити за це. Припинення, зрада, гвалт, смерть? Випадок позбавляє їх вибору — поява пораненого Поручика відступаючої армії, якого не можна ні везти, ні залишати. Незважаючи на всю демонстративну цинічність сценів, трупа намагається зберігати

своєрідний кодекс честі, закони театральної традиції, уособленої в парі Благородний батько та Королева-мати. Проявлене благородство стає фатальним — переховування бійця загрожує всім розстрілом. Комендант поступово нищить театр, провокуючи, граючись акторами, ніби маріонетками. Перша провокація — наказ прийти за продовольчими картками для Інженю, яка розігрує ображену невинність і звинувачує всіх у сутенерстві. Картки приносить принижена, спустошена Субретка, і це був ще один крок до її самогубства. Останнім стає арешт колись коханого Поручика. Повішена Субретка — сигнал для «полювання на відьом» у стінах театру. В пошуках того, хто видав пораненого, підбурюваний Комендантом Злодій помилково вбиває невинного Резонера. Актори не хочуть тримати в себе вбивцю. Вигнаний пропонує побитися об заклад, чи є серед них зрадник. У заклад ставиться життя... Виграє Злодій, коли з'ясується, що зрадником був бездарний Суфлер (а можливо, і вбивцею Субретки), якого нова влада призначає директором. Але правити агонізуючим театром довго неможливо. Вірні даному слову, ті хто залишилися накладають на себе руки. Фортінбрас, як і обіцяли, не прийшов...

Жанр вистави — трагіфарс. Роль фарсу виконує «Гамлет»... Репетиції уривків з нього стають своєрідними міфічними прологами реальних подій (як і Офелія, гине Субретка, у такий же спосіб, як Полонія, заколото Резонера, подібно до Гамлета, одержимий помстою Злодій). Можливо, це свідчення на користь містичного взаємозв'язку творчості і долі митця? Легка іронія подачі фрагментів автором посилюється у виставі відвертим блазнюванням. З класичного твору вибирається своя лінія. Міфологічною персоною стає Фортінбрас. Проте сюжет п'єси не дублює Гамлета, хоча й має перетини. Тут присутні і біблійні міфи: іудівська зрада (перетворення Суфлера), диявольська спокуса продажу душі, якою перевіряється кожен персонаж (лінія Коменданта). Лейтмотив примарного чекання на особу, яка так і не з'являється, нагадує «У чеканні Годо» Беккета, а образ знахабнілого щура як передвісника катастрофи відсилає до «Чуми» Камю. Новий контекст змінює зміст цих запозичень. Скоріше, це прийом цитати, властивий постмодерній літературі.

Режисер спільно з художником (Т.Медвідь) створили на кону стан постійної мінливої двоїстості. Сце-

нографія презентує два стани театрального буття: «репетиційну» сцену з випадковими меблями і оголеною механікою в глибині та підкреслено «бутафорську» декорацію з «Гамлета» (арка старовинного замку з королівським тронем). Додатково грає і авансцена перед закритою завісою, обернене закулісся, в площині якого відбуваються найризикованіші епізоди: зваблення, масове самогубство. Та ж подвійність і в костюмах: побутові і сценічні, у стриманій кольоровій гамі, зроблені скоріше за асоціативним, ніж смисловим принципом («акторський» халат Героя, чорно-білий костюм «а ля Гамлет» Злодія, чорна шкірянка Коменданта тощо). З самого початку створюється атмосфера тривоги, передчуття лиха: розхристана сцена, броунівський рух акторів, музика, що «б'є по нервах», нав'язливо червоне світло виходу, висячі мотузки, які чатують на повішеного... Ця напруженість переростає у відвертий страх і відчай, хоча ближче до фіналу музика підбирається більш спокійна, але від того не менш моторошна. Постійне відчуття присутності смерті дуже важливе, але режисер намагається уникати її відвертого показу. Повішена просто окреслюється силуетом удалині, Поручика виводять, Резонера заколюють крізь завісу-дзеркало, а під час масового самогубства за опущеною завісою чується постріли. Фінальний кадр — трупа у такому ж розташуванні грає свою останню роль дзвонарів (оті нав'язливі мотузки, що недоречно звисали на початку, виявляються мотузками від дзвонів). Звичний образ — раптом незамулений і пронизливий. Сам текст пропонує різні типи гри: гра в грі і ще раз у грі. Амплуа акторів зовсім не відповідають їхнім справжнім натурам (Злодій виявляється Героєм, Герой ніяким не героєм). Тому й сама вистава презентує кілька шарів: психологічний театр, поетичний, іронічна буфонада. Потрібно віддати належне віртуозності режисерів і акторів, що спробували діяти в таких умовах. Адже після гострого скепсису романтична піднесеність вже не звучить... Постановник схильний до психологічного театру. Тож головний акцент — у роботі з актором, у нюансах гри, саме в цьому сила вистави і її слабкість, бо коли щось не дотягується, то ховатися немає за що. Зокрема, це стосується «інтимних» сцен: між Субреткою і Поручиком — надто патетична, а сцена Інженю з Суфлером, яка мала б гратися на тонких нюансах

чуттєвості, майже позбавлена еротичності, закладеної автором. У виставі створено цікаві різнопланові образи. Складна іронічно-трагічна партитура ролі Злодія зіграна Сергієм Бережко. Отруйно-іронічний чоловічок в чорних окулярах, що прийшов по душі людей, — майстерно виконана роль Юрія Головіна. Одна з найвдаліших постатей вистави — Суфлер (Петро Рачинський). Бездарний, непомітний, закоханий в театр та в Інженю на початку вистави, він поступово долає в собі ці пристрасті, перетворюється на монстра. Зваблює і принижує своє кохання, переступає через власну моральність і, нарешті, блазнює, знущається над театром, рабом якого він був. Головні жіночі ролі (Субретка — Майя Струннікова та Інженю — Тетяна Гриник) вдалися авторів гірше за чоловічі. Сумнівно вмотивовані вчинки грати важко — і актриси часом ховаються у перегравання, зайву істеричність. Актуальний міф про вмирання театру, з його своєрідною шляхетністю, генетично зараженого вірусом зради, театру, що йде на будь-яке приниження заради права займатися своїм фахом; театру, в якому до влади приходить «суфлер», — відчутно реалізований у виставі. Не має значення, хто стає ініціатором знищення — влада руками театру чи театр руками влади. Важливий сам факт приреченості. Адже в театрі все відомо заздалегідь, театр сам себе програмує тим, що він ставить, тим, як. Виставу можна сприйняти і як виставу-покаяння-очищення самого театру (посіяне колись зерно жертвування кимось заради примарного порятунку резонує по цей день), і як виставу-попередження театрові взагалі. Звичайно, я зовсім не пропоную буквального розуміння. Адже в ній і міф самого Харкова, який став столицею ціною зради своєї країни, і міф країни, що постійно ставить людей на коліна перед вибором — їхати чи залишатися, і рідко милує тих, хто залишається... Це розповідь про всіх нас, розчарованих, скептичних, що вже не вірять ні в кого, навіть у Фортінбраса, який приходить надто пізно. А можливо, ця історія про те, що досить чекати Фортінбрасів і жити в пошуках винного?... Може, цей час минув, і ми мусимо стати на сходинку вище і роздивитися всі ці ходіння по колах пекла, розтинаючи їх водночас пристрасним і холодним ножом іронічного аналізу? Стільки питань і можливостей, але жодної відповіді...



Надія Мірошниченко