

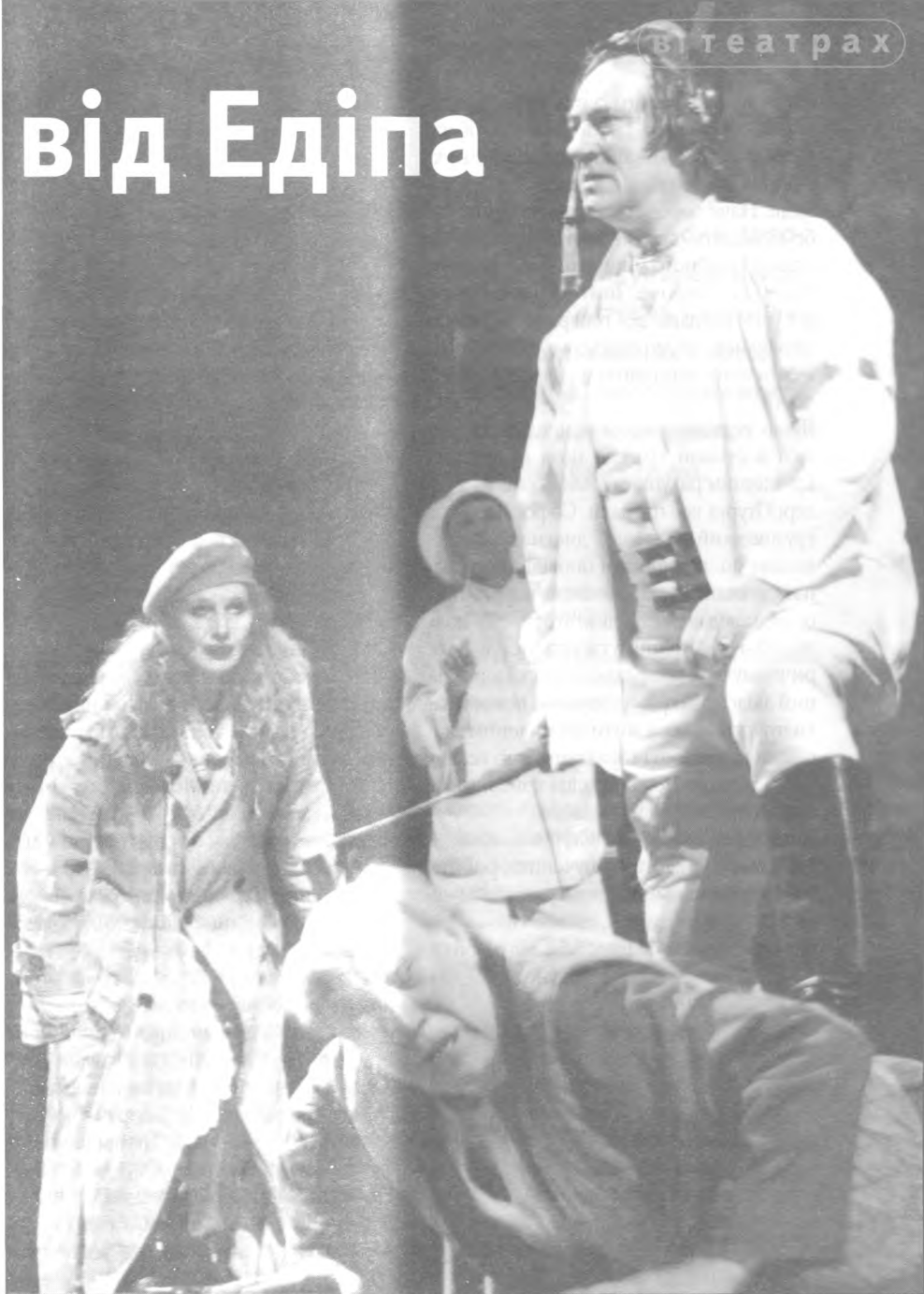
Диктатура від Едіпа

Ганна Веселовська

У міфологічній свідомості тривалість людського життя дорівнює миті: її заколисує фатум, несе на руках доля, а потім опускає у прірву. У повсякденному уявленні життєвий шлях, який людина проходить швидкими чи повільними кроками, видається нескінченно довгим, власний кінець несила передбачити, хоча фінальна крапка ставиться остаточно і назавжди, й лише міфологічне буття зберігає щось навечно у пам'яті поколінь.

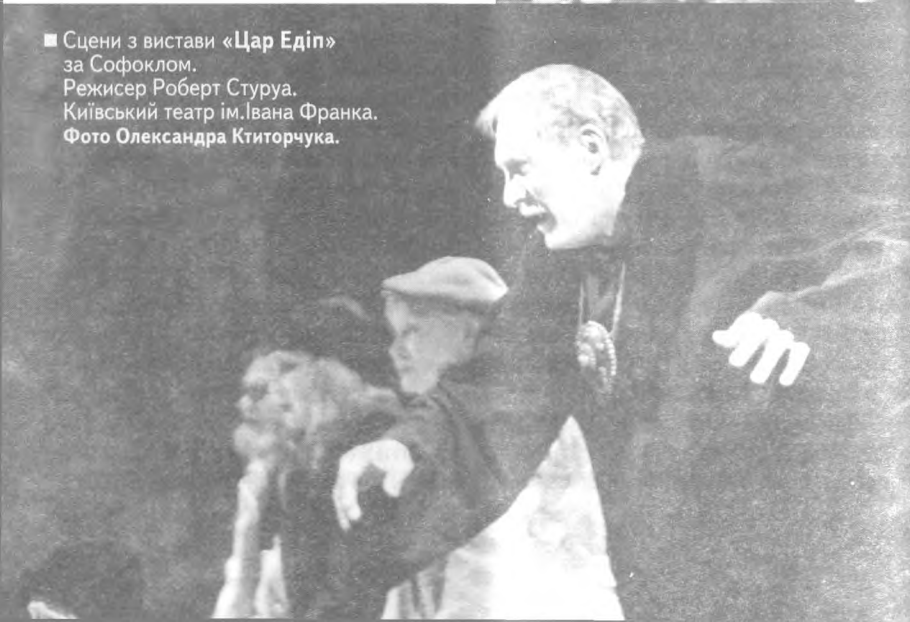
Пересічній людині не спаде на думку розглядати й оцінювати своє буденне життя як фрагмент міфа. Єдине, на що вона здатна, це уявити себе учасником якоїсь історії, що вже потім, через покоління, можливо, перетвориться на міф. Ймовірно, думаючи про те, що вічність складається з окремих історій і тільки з них, Роберт Стура практично ніколи не намагався подати зі сцени міф. Хоч би яку драматургію він обирав – «Макбет», «Гамлет», «Король Лір», твори Брехта, Софокла, – кожного разу на кону з'являлася цілком конкретна, дещо іронічна оповідь про звичайні земні створіння, але настільки гостра й захоплююча, що кожен відчував себе причетним до неї.

■ Сцени з вистави «Цар Едіп» за Софоклом.
Режисер Роберт Стура.
Київський театр ім. Івана Франка.
Фото Олександра Ктиорчука.



Самі ж бо його вистави – примхливі дійства з геометризОВАНИМИ мізансценами, парасолями без дощу, хисткими посталями струнких чоловіків у довгих пальтах й білих кашне і неодмінними летючими жіночими граціями, – перетворювалися на театральний міф.

Отож, виставу про міфологічного Едіпа на сцені Київського театру ім. І. Франка, мав поставити міфологізований свідомістю театрального бомонду протягом останніх двадцяти років режисер, для якого трагедійна притча стала жанром принциповим і мало не монопольним у його арсеналі. В історії вітчизняного театру згадується чи не єдиний вдалий



спектакль подібного світобачення — геніальна «Маклена Граса» Леся Курбаса 1933 року, всі ж інші притчі-історії в українців переважно обертаються на комедії. Наче сором і жалість до самих себе відводять творчі наміри показувати трагедії власного минулого й сьогодення відверто і болуче. Тому-то, практично всі, від Богдана до генерала Ватутіна, з'являлися на українському кону монументально заціпенілі у власній рішучості.

Якщо українці звикли осмислювати минулі й сучасні трагедії поза особистим критичним рахунком самим собі, то в театрі Стуруа все навпаки. Софоклів текст грузинський режисер дистилює і мінімалізує до конкретної оповіді про тирана і слухняний, переляканий народ, про безвідповідальність диктатора за долі людей і прагнення утвердитися в історичному часі лише самому, про колосальний людський гріх не бачити і не відчувати чужого болю, а жити засліпленим власними радощами і гараздами, про те, що час будь-якого можновладця конечний, а вічність для любові і радощів.

Деміфологізуючи міф, Стуруа позбавляє Едіпа ореолу жертви й мученика, робить його самовпевненим розпорядником чужих дол, правителем, свідомо винним у нещастях інших. Тому, аби відтворити хтивого, пихатого і засліпленого славою грецького царя, режисерові знадобилася саме груба відвертість, пружність і потужність акторського виконання Богдана Ступки. Для такої історії йому не потрібен був витончений страдник чи мислитель-філософ Едіп, його влаштовувало акторське хизування й поза, жорсткість пластичного малюнка і деяка механістичність виконання, які б засвідчили відсутність сумнівів у новоявленій надлюдині.

Як акцентована режисура Стуруа перетворює античний міф на жорстоку історію про тирана XX століття і про його збомбований народ, так і виконавська міць Богдана Ступки переконує глядача-неофіта, який ледве щось чув про фіванський міф, що цей грубий, у рипучих військових черевиках Едіп, який прогулюється сценою, немов полями своїх перемог, і є єдино можливий варіант грецького царя. Богдан Ступка доволі вдало абсорбує риси багатьох тиранів XX століття, а парадокс нетривіального існування цієї сценічної постаті виникає з того, що актор практично не користується масками, а маніпулює личинами різних диктаторів. Вільному режи-

мові гри Ступки не заважає навіть надмірна режисерська визначеність завдань. У жорсткому пластичному малюнку актор, наче жонглюючи, творить такий собі джем-сейшн, граючи джазово, синкопами, ескападами і вільними позачасовими соло.

Власне, унікальна режисерська манера Стуруа при чіткій визначеності основної теми завжди передбачала певну джазову свободу. Інша річ — пристосованість до такого способу сценічного існування українських акторів. І тут постає не стільки ментальна проблема самоусвідомлення себе в історії поза міфом відверто й об'єктивно, скільки тягар виконавських традицій, звичок та інертності. Здається, що, обираючи на роль Йокасти — матері й дружини Едіпа — молоду і потенційно темпераментну Наталю Корпан, Роберт Стуруа підсвідомо шукав серед українських артисток такої ж граціозної витонченості, пластичності й пристрасності, які притаманні кращим грузинським актрисам. Судячи з ролей, зіграних Н.Корпан на сцені Молодого театру і в «Сузір'ї», режисер був на правильному шляху. Але в «Едіпі» Корпан постає монументальною, малорухливою мотроною. Її гра зі свічками, придумана режисером, щоб у глядача виникла поетична алюзія між тонкою мерехтливою свічкою і гнучким жіночим станом, надто груба і тому позбавлена сенсу, а миттєве, без внутрішнього зламу і розпачу, перетворення на стару жінку — буквально і плакатне.

Заразом, нарочитість як засіб сценічного існування виявляється доречною у виконанні ролі Креонта Ступкою-молодшим. Ковзка пластика Остапа Ступки, його схильність до гротеску та гримас і надмірний притиск окремих слів і поз, а зрештою й нотки фальцету — усе це стає придатним для Креонта, який, за задумом Стуруа, політик більш одвертий і правдивий, оскільки не носить личин, а про наміри оголошує прямо і цинічно.

Поза вдалим і невдалим окремими акторськими роботами, українське втілення задуму грузинського режисера марковане зайвою акторською кантиленністю і намаганням зіграти трагедію умоглядно, поза конкретною власною історією. Розхитування структури спектаклю переживальницькою гойдалкою учасників хору виявилось несумісним із чітко вираженою, стрункою режисерською композицією Стуруа. З другого боку, всі запропоновані Стуруа в київському «Едіпі» режисерські прийоми, до речі, театрам добре знайомі, акторам-франківцям не-

обхідно було вчасно і точно вкласти у визначені заздалегідь постановником окремі чарунки цього дійства, скласти і оживити своєрідні схеми-пазли, досить раціонально придумані постановником. Хор, зібраний Стуруа з провідних актрис театру, де кожна постать не просто індивідуальність, а окремий символ розпачу, туги, безпорадності, безвиході, мав би підтримувати смислову множинність вистави. Але ця група жінок виявилась найбільш безпорадною саме як хор, оскільки не стала єдиним цілим. А самі по собі знаки вистави, як-то 1-й Челядинець — сірий кардинал диктатора (актор О.Білозуб), металева конструкція сценографії (чимось нагадує охоронну вежу), мідні, розпечені, мов яєчня, струмливі сонця обабіч кону, золотаві величезні кулі, неодмінні чорні й білі парасолі, зрештою, арпеджіальні акорди Гії Канчелі, без узагальнення і додаткового акцентування хором, постають надто прозоро й недвозначно. І один знак, наприклад, автомобіль-привид, на якому доправляють Тіресія до міста Фів, сам по собі лише ефектний, іронічний, але доволі безпорадний фрагмент театрального дійства. Остаточо розмагнічують спектакль, позбавляють перебіг подій хвилюючої динаміки і запропонованого режисером темпу окремі виконавці ролей так званого другого ешелону: в свідомості режисера вони є лише допоміжними фігурантами в історії про диктатора і народ, а у власній свідомості артистів — вони самодостатні виконавці чільних ролей. Ці пристрасно зроблені ролі настільки невлучні у геометризованому раціональному світі Стуруа, що здаються віднайденіми серед старих запасів театру ім.І.Франка епохи О.Корнійчука, а не на театральній кухні сучасної режисури.

Природно, що щеплення, зроблене українському театрові грузинським режисером, не дало відразу очікуваних плодів: замість звичних грушок і яблук, виноград і айва не вирости. А ще один маленький міф, придуманий цього разу театальною тусовкою, про те, як приїде геній і поруч з ним все стане само по собі геніальним, був спростований. Якби ж то задум і втілення, бажання і реалізація, намагання і традиції узгоджувалися так просто й безболісно, то франківці, набравши повітря, зіцпивши зуби, одним махом здолали б той рівчак, який протягом довгих років оперізує їхній театр. Але, вочевидь, так не буває: треба довго зводити мости, наводити понтонні переправи, аби надії здійснювалися.