

усіх «перемагати») залишається зверхня краса та жіноча принадність – давні як світ та радикально несумісні з фемінізмом поняття.

Україна у Венеції цього року була представлена в паралельних програмах двома стрічками: напівдокументальною «Фотофобією» режисерів і волонтерів Івана Остроховського та Павола Пекарчика в програмі «Giornate degli autori» та ігровою «Назавжди-назавжди» Ганни Бурячкової в «Orizzonti Extra».

В першій – чесько-словацькій стрічці за участі України – початок російського вторгнення, внаслідок якого багато родин змушені були ховатися в харківському метро. Денне світло для 12-річного Микити і його 11-річної подруги Віки, що блукають тунелями й покинутими вагонами, – синонім смертельної небезпеки. Але бажання відчутти на своєму обличчі сонячні промені перемагає, й діти намагаються вийти з укриття. Фільм отримав нагороду Europa Cinemas Label Award.

В українсько-нідерландській стрічці «Назавжди-назавжди» Ганни Бурячкової дія відбувається в 1990-х роках у Києві. Школярка переїжджає в інший район і знаходить нових друзів. Її переслідує минуле, й стрічка наповнюється масовими побійками підлітків. Фільм піддає ревізії, за словами режисерки, один із головних наративів радянської епохи, котрий стверджує: для того, аби людина почувалась щасливою, хтось її повинен любити. Результатом омани стало те, що всі людські сили йшли на безперспективні пошуки любові. Саме ця ілюзія любові, якої нібито не існує, стала причиною того, що ціле покоління нічого не домоглося в своєму житті, – вважає авторка фільму. Емансипація й індивідуалістичне відродження головної героїні в цьому брутальному світі проходить пришвидшеними темпами, що цілком відповідає сьогоdnішній культурній парадигмі. «Єдина любов, яка нам потрібна, – це наша власна», – радикально стверджує режисерка, котра перемістилася на кіномайданчик після виготовлення кліпів. Наскільки логіка маскульту відповідає духовним запитам нового покоління – дізнаємося через двадцять років. Значно цікавіші роздуми про «кінець світу» у своїй першій за останні 20 років ігровій картині «Порядок часу», показаній поза конкурсом, представила патріарх італійського кіно 90-річна Ліліан Кавані. На відміну від 90-річного Романа Поланського, який теж продемонстрував на фестивалі позаконкурсний «Палац» (примітивний фарс із нуворишами, які в дорогому швейцарському готелі очікують прихід 2000 року, а з ним і Апокаліпсису), Кавані залишилася вірною високим традиціям європейського кінематографу, яким всі знали його в добу розквіту. Інтелектуальна еліта збирається на віллі біля моря, аби відзначити день народження й вирішити непросту екзистенційну проблему: до Землі з шаленою швидкістю несеться величезний метеорит. Тон цього італійського «кінця світу» – уповільнено-елегійний, а вирок цивілізації – виправданий. Тож інтелектуалам можна розслабитись, тим більш, що поряд море.

Венеція – Барселона

Явище Богдановича

Олександр Саква



Олексій Богданович у виставі «Сірано де Бержерак» Ростана. Режисер Юрій Одинокій. Національний театр ім. І. Франка.

*Відкрий себе, як щось небачене!
Педагогічна порада*

Переглядаючи ролі Олексія Богдановича в репертуарі франківців, я брав на вистави польовий бінокль, щоб не схибити у сприйнятті і висновках. А є постулат: сцена актора випробовує *безперфвеністю*. Так ось, Богданович витримує крупний план впродовж безмежно тривалого часу! Він не «вимикається» з дії ні на мить. Акторська техніка? Може, й техніка, та яка філігранна, наснажена, внутрішня. І яка жертвна виконавська сумлінність! А завдяки їй в зал невпинно еманується найцінніше, що є в театрі, – *життя людського духу*. Ні очей, ні серця не відвести. Мета статті – розкрити *неповторність* сценічної постаті Олексія Богдановича. Вона ж полягає в *тотальному* значенні акторського *фаху* для здійснення його особистості, більш того – місії митця. *Унікальність* його хисту стверджує себе *інструментально й охотно* – всі причини, ефекти і наслідки художньої дієвості створених ним образів неухильно-єдино походять з *винятковості* його акторської вдачі, й найперше – *способу фахової реалізації* як похідної *сценічної природи* Олексія. Він свою мистецьку *структуру* виявляє як функцію, надаючи життя своїй суті. Вона ж діє в Богдановича як *виняткове* джерело його інакшості, самотності, незмінно лишаючись домінантою в процесах тонких взаємодій з глядачем. В цьому його *феномен*, чю еманацию так ясно відчуває кожен, хто бачить його на сцені, та яку невимовно складно схопити в описі, показати в аналізі, подати наочно, мов у чашці Петрі. Та ми ризикнемо.

Гідність призначення

Спершу пропоную послухати, *що* Олексій Богданович декларує. А послухати його варто. Й зробити нескладно: на початку «нульових» він своє *кредо* викладав чи не в кожному інтерв'ю. Ось його типовий маніфест: «Я вважаю театр *трибуною* для проголошення ідей, почуттів та емоцій. І мені прикро, що наш театр зараз на роздоріжжі, що артист часто-густо постає перед глядачами не на кафедрі, а на арені – до того ж арені цирку, в ролі килимного блазня. Він не виховує, а *бавить*»¹.

Чи ще: «Нині актори перетворюються на блазнів, що мусять веселити публіку й відволікати її від складного життя. Я категорично проти цього. Актор повинен нести високі ідеї. Однак публіка не хоче чіпати істотних тем. Вона не хоче думати про завтра, про те, що треба робити вибір, від чогось відмовлятися, чогось прагнути. Люди живуть одним днем і переймаються неважливим, другорядним. А я страшенно не люблю попси ні в чому, бо попса – це дешево»².

І знову: «У мене таке враження, що наш театр поволі опускається, сцена стає нижчою й робиться клоунською ареною, куди приходять задоволений глядач і кидає виклик акторові, мовляв, потіш мене. І кафедра зникає. Мене це непокоїть»³. Часто вам доводилося читати такі вимоги *виконавця* до публіки? Та Богданович себе не стримує – йому потрібен глядач-співтворець, глядач, що мислить, проймається проблемами людського існування. Та ви ще більше здивуетесь, коли прочитаєте, як формувався такий погляд на фах, якими є джерела такого світогляду. «Ніяких підстав для вступу до театрального в мене не було. Я принципово не брав участі в самодіяльності, не займався в гуртках і студіях, не співав, не танцював, й ніде нічого не декламував. Тоді мені здавалося, що це не чоловіче заняття, що це – для дівчаток»⁴.

«Я абсолютний провінціал – народився і виріс в Глухові. І цей комплекс довелося долати. На сімейній раді вирішили, що мені треба вчитися на лікаря. Глухівська лікарня дала направлення – я був її стипендіатом»⁵.

Вчився Олексій у школі на відмінно, постійно перемагав на олімпіадах з хімії й біології. Йому варто було здати екзамени бодай на трійки, і він став би студентом-медиком. Але трапилось несподіване. Перед іспитами майбутніх лікарів повели в анатомічний театр – для предметного знайомства з майбутньою професією. Абітурієнт Богданович там зомлів. Анатомічний театр зберіг Олексія для драматичного...

На вступному іспиті юнак читав монолог Монтанеллі (!) з роману Етель Ліліан Войнич «Гедзь». Леонід Олійник

ледве стримав сміх, але щось у ньому побачив: прийняв на свій курс.

Налаштувати себе на підготовку до нового фаху було і легко, й не зовсім. Актор згадує, що прихований потяг до світу театру й кіно в нього все ж був. Його старша сестра передплачувала журнал «Новини кіноекрану». «Мене там вразили фотографії – своєю красою. Там були чудові світлини, захоплюючі історії, і я "запав" на ту красу. На ілюзію красивого життя»⁶. «Моя мама працювала в дитячому садку, батько був економістом, тому ніякої підтримки зовні, коли я вступав в театральний, в мене не було. Та хтось згори сказав в моє внутрішнє вухо заповітні слова. Не дивуйтеся, я – фаталіст. Я вірю, що доля завжди знайде тебе, де б ти не був»⁷.

«Я довго не міг адаптуватися в інституті. Там всі вже були такі артисти – після училища, після студії... Я ж був "сірою" вороною. Ніяковість долав добрих півроку. І Леонід Артемович Олійник – треба віддати йому належне, – ці півроку мене не чіпав. Він, мабуть, бачив, що я в такому стані, і можу будь-коли зірватися, піти з вишу. Я прийшов туди зненацька, і борюся з цим "зненацька" не на жарт. Мені все було чуже й противне, всі ці акторські витребеньки. Згодом став приходити до тями – згадуючи й вивчаючи себе»⁸. «Згадуючи й вивчаючи себе». Оце ось – цінне свідчення Олексія! Бо *самостереження* стало рушієм збагачення його палітри, що набуло з часом значення *методу творення*. Та спочатку треба було впоратися з присутнім недоліком.

«А родом я з Сумщини, на кордоні з Росією, де в мові панує суржик. І виріс я в російськомовній сім'ї. Томо українську вивчив вже в Києві, коли став студентом – а шліфував в театрі»⁹. «В інституті я сильно "акав", "фікав", говорив різні мовні дурниці, на кшталт – "українське правительств" й тому подібне. Але був впертий, і поклав собі за мету позбавитись огріхів вимови за три роки»¹⁰.

Знадобилися наполегливість і рутинна праця – в такий спосіб вже в ті роки прийшло розуміння ціни щонайменшого акторського успіху. Зате тепер О. Богданович не шкодує витраченого часу – його відверто дратує, коли глядач змушений прислухатися до сцени. І так було вже в дебюті: «Четвертокурсник Олексій Богданович на франківську сцену вперше вийшов у "Трибунал" Макайонка. В програмці стояло: "артист О. Богданович". Це було невимовно хвилююче, вражало уяву... Наталя Ужвій після прем'єри доброзичливо зауважила: "Чути його добре...". Це був 1986 рік»¹¹.

«Роль вирішила долю актора – він був зарахований до Теа-

¹ Олексій Богданович: «Людина має народжуватись у 80 років й жити в зворотному напрямку». В. Колесник. *TV Парк*. К., 2001. № 13. С. 10.

² Олексій Богданович: «Я не сповідую законів сьогодення!» Л. Гуренко. *Кримська світлиця*. 23 липня 2001. С. 7.

³ Богданович О. «Аферизм» Олексі Богдановича. П. Дворянин. *Поступ*. 24 червня 1998. С. 6.

⁴ Олексій Богданович: «Людина має народжуватись у 80 років й жити в зворотному напрямку».

⁵ Бойко Т. Гуманізм врятував Олексія Богдановича від медицини і привів у театр. *Україна молода*. 25 лютого 1998. С. 8.

⁶ Бігун І. Феномен Олексія Богдановича. Дипломна робота. *КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого*. К., 2002. С. 9.

⁷ Олексій Богданович: «Я – фаталіст». Г. Гороженко. *Вечірній Київ*. 10 квітня 1998. С. 4.

⁸ Бігун І. Феномен Олексія Богдановича... С. 10.

⁹ Олексій Богданович: «Я не згоден із сучасними стосунками між людьми – отим панібратством і плебейством» П. Багмут. *Хрещатик*. 16 вересня 1999. С. 14.

¹⁰ Бігун І. Феномен Олексія Богдановича... С. 11.

¹¹ Мазур Н. Сопілка Лукаша у гуркоті часу. *Вечірній Київ*. 10 травня 1997. С. 6.

тру Франка»¹². «В професійній картці до диплому вказувалось, що моє амплу – "герой-коханець з переходом на соціальних героїв"»¹³. Й відразу прокинулось *самовивчення*: «Виходить на сцену було страшно. Піднімався тиск, всередині все тремтіло. Поки себе опануєш, дію сприймаєш кепсько. З часом справлявся з цим швидше. Зараз виходжу на сцену свідомо, раціонально. Помічаю, як з'являється відстороненість. Роль і я існують паралельно. Я *спостерігаю* за роллю, навіть *коментую*»¹⁴. *Спостерігаю, коментую* – про що це?

А ось про що. Приміром, йому випадає грати Петруччо з шекспірівського «Приборкання норавливої». Призначення було несподіваним. Він вважав себе готовим до складних ролей і неухильно позбувався відверто життєрадісних образів. Вони йому були вже нецікаві, бо лишилися за межами тодішнього самопочуття. Та Данченко вирішив інакше. Він хотів нагадати Богдановичу про його безпрограшний білет – вітальність як філософію життя, що не знає перепон на своєму шляху.

Це збуджувало зал, надавало спектаклю пружності і піднесення, та не задовольняло Богдановича. Він не випадково говорив про відстороненість, що постає в його грі, коли він спостерігає і навіть коментує себе на сцені. Тоді й з'явилась нота, на яку звернула увагу Ніна Мазур, коли написала, що «бравий Петруччо» в Олексія швидше Фанфан Тюльпан, ніж шекспірівський приборкувач Катарини. Останню якість Богдановичу було б грати звичніше, та повторення пройденого його не вабило. А змагання з жінкою на рівних не викликали захвату. Тому суто чоловічі прийомі впокорення дівчини Олексій грав з відвертим сарказмом й поза поезією: якщо дама дозволяє з собою таке поведіння – вона його заслуговує. Штрих не в традиціях Відродження, але такий знайомий публіці. Тут актор і знайшов дотепне вирішення: став *меланхолійним*. А якщо *норавливій* хочеться герцо – вона його отримає! Та водночас Богданович немов питав: якщо людина наділена надлишком пасіонарної енергії, нащо її витратити на ритуальні витівки – аби було що згадати на старість?

Цей іронічний струмінь ставив глядача в ледь відсторонену позицію до дії. Публіці надавалася можливість погляду на ситуацію *збоку*. Сергій Данченко говорив тоді, що розвинув пролог вистави до прийому «театру в театрі», аби створити ефект швидкоплинності, притаманний людському життю: як минає вистава, так минає й життя. Ось і виявилось, що «норавливість» актора Богдановича подвоїла задум режисера. В результаті склалося видовище з немов подвоєною експозицією: не було посягань на шекспірівський сюжет, а тим часом з'явився об'єм. В цій манері Олексію працювати було значно комфортніше, бо гра позбавлялася нестерпної для нього пласкості. І він це не лише відчув, а й усвідомив, зафіксував. А далі цей погляд

«збоку» Олексій розвинув до прийому, який сам і назвав «*коментуванням*» дії – змісту п'єси, своєї ролі, й, зрештою, ставав посланням глядачеві.

В 1993 році Сергій Данченко поставив «Патетичну сонату» Миколи Куліша, в якій Богданович зіграв поета Ілька – романтика, закоханого в дівчину, що зве себе Чайкою, сповідуючи ідеали Гетьманщини, бо для неї не «зотліла свячена короґва Богдана, Дорошенка, Мазепи, Калниша і Гонти». А далі все йде в класовій логіці: Ілько, на прохання коханой, рятує від більшовиків білогвардійця, а зрозумівши, що скоїв, здає свою Чайку й себе до ревтрибуналу.

Граючи Ілька, Олексій розчинявся в романтичній стихії, що складала речовину цього образу. В його виконанні не було зазору між стилем і суттю. Та було інше – акторське коментування колізії драми. Бо всім художнім змістом образу Ілька актор заперечував таке *запаморочення* людини. Він виразно показував, як через принади політичного світу особа готова вписатися в суспільне тло, відмовляючись від себе. Романтику, що вела до фанатизму й громадської несамовитості, Богданович тлумачив як шлях згуби. Він виявляв порожннни ідеологічних побудов, де людина вносить за дужки. Актор проголошував: вирвати особу, що по вуха загрузла в ідейній догмі, неможливо, але й лишити в ній – приректи. Тому активно показував руйнівні наслідки всякого *самозасліплення*. Публіка була вражена.

А через три роки до Олексія прийшла роль, що назавжди впевнила його в плідності методу, який він обрав. В «Мерліні» Танкреда Дорста Богданович зіграв короля Артура, що збирає під своє знамено «сто лицарів» задля братерської єдності. Та біда в тому, що велика «утопія для всіх» – ідея Круглого столу, як вияв рівності, справедливості й злагоди, за походженням належить слабким. Для лицарів Артура Круглий стіл – чи не єдина можливість мінімальної свободи, умова самозбереження. Як наслідок – ідея мало захищена, а для авторитарних типів і структур – ворожа. На початку вистави Артур-Богданович повний енергії, рішучості й палкої віри в свій план. Він переконливий і сильний, між лицарями справді зникають сутічки і чвари. Та скоро в очах короля поселяється ледь вловима, а потім дедалі помітніша розгубленість: він починає розуміти, що діється щось недобре. Артур посилює експресію, а результат є зворотнім: помилку закладено в самій ідеї. Король створив військовий *блок*, залізний кулак, що вщент нищить тих, хто йому загрожує. Миру і злагоди він не приносить – голови стинають навсібіч, а кінця-краю цьому немає. Такий «Круглий стіл» прагне експансії, і єдиний вихід для Артура – відправити лицарів за чашею Грааля. Гірка видозміна ідеї, по суті, крах короля.

Він озирається на рятівне коло для кожної людини – сім'ю. Але тут усе ще трагічніше. Його незаконнонароджений син Мордред здійснює безмежний гріх – гвалтує, а потім і вбиває свою матір. І на питання-крик Артура: «Що ти накоїв, синку, що ти накоїв?» – чує моторошну відповідь: «Я не знаю, тату... Я не можу любити те, що *слабке*. Подивись на мої руки, тату. Подивись на мої руки...»

В цю мить молодому акторові треба було зіграти не багато

¹² Бойко Т. Гуманізм врятував Олексія Богдановича від медицини і привів у театр...

¹³ Олексій Богданович: «Людина має народжуватись у 80 років й жити в зворотному напрямку»... С. 11.

¹⁴ Бойко Т. Гуманізм врятував Олексія Богдановича від медицини і привів у театр... С. 8.

не мало, а *зв'язок* між провалом політичної ідеї свого героя та його ж сімейним жахом щодо однієї і тієї ж лінії – *слабкості*. Бо й тут, і там саме вона породила бридку сваволю «права» сильного. Хто в змозі це зіграти? Богданович надзусиллям ніс пекельний стан Артура, немов грав Шекспіра, а не Дорста.

У фіналі вистави перед Артуром – спустошена країна. Він прагне збагнути, як все це трапилось? Як сталося, що така красива і велична ідея виродилася в таку нищість і таку біду? В чому його вина? Богданович тримав довгий омертвілий погляд. Та він був красномовніший будь-яких монологів.

Гіпноз ідей солодкий, прозоріння – жорстоке. І висновок з цього один: людині належить відводити місце *над* усіма доктринами й *над* усіма ідеями, попри всю вразливість її існування. Тлумаченням ролі актор не давав притулку надії. Спустошеності у виставі глядач міг протиставити тільки лад у собі – через осмислення. Та людину ще треба пробудити. Найкраще це робити через потрясіння. Його в кращих виставах «Мерліна» й сягав Богданович.

Не втратив актор набутого і в шекспірівському «Королі Лірі», де зіграв Едгара – вигнанця й страдника, що під виглядом старця блукає шляхами спаленої країни. Богданович майстерно несе багатоплановість існування свого героя в сюжетному вирі: багатій стає жебраком, бродягою Томом, нікчемним обідранцем, зневаженим і гнаним. Особливо вдавалися йому переходи з одного стану в інший: він то Едгар, то Том, то знову Едгар. Для Едгара *удаване* божевілля – єдина можливість сховатися від перслідування, безуму тих, хто його оточує. Найбільшого творчого злету актор досягав у сценах в ступу з Ліром, або наодинці з батьком, осліпленим Глостером. На сцені – людина з власним світоглядом, що замислюється над тим, чому люди перестали бути людьми. Йї доходить висновку: страждання, які переживає він та його батько, викликані не вчинками *окремої* людини, не *збігом* обставин, а чимось іншим, що є в самій *основі буття*.

І тут нам час згадати, як Сергій Данченко полюбляв пояснювати «*театр Заньковецької*». На вистави за її участю, вважав Сергій Володимирович, ішли задля того, аби подивитися, як дворянка Марія Адасовська – донька надвірного радника й дружина підполковника артилерії – буде грали сільських дівчат і жінок з їх безталанням, безправ'ям, тяжким побутом і працею. Глядачам була цікава сама відмінність шляхетної й простолюдної натур виконавиці та її героїні, чого не можна було спостерігати в аматорських, насправду народних театрах країни. В цьому розшаруванні (двоїстості) сценічного цілого (особи й персонажа) була *дивовижна*, що вабила нестримно.

Як «театр Заньковецької» діє в Богдановича? Митець ніби каже: «Якщо я переконливо граю шахрая, злочинця, чи героя, трагічну постать – це означає, що ці інтенції є в мені, в моїх душевних надрах. Це вимагає пильності від мене, це вимагає пильності сумління від моїх глядачів. Людина непомітно дається у владу низьких пожадань, а звільнитись залежності буває нелегко». Та є й інший план. Наочно актор і його персонаж – зовсім різні особи, що нагадує: людина, особливо молода, здатна вкарбувати в своє єство

будь-яку бажану їй особистість, її параметри, варто бути лише наполегливим і послідовним.

Однак найбільша глядацька насолода від «театру Заньковецької» – естетична. Бо це саме насолода – спостерігати за перевтіленням актора в образ, настільки глибоким і неочікуваним, що простодухі з подивом шепочуть: «Це ж зовсім інша людина!» – а естети всотують те «преображення», наче нектар. Чим пояснити цю насолоду – годі й гадати, Творець дарував людям Гру й захват від неї – хіба цього мало?

Ми ж тим часом дійшли моменту, коли можемо ствердити: «явище Богдановича» – це одночасна єдність *трьох* процесів – *творення* дійової особи в заданих драмою вимірах, *коментування* ролі (*біжучий рядок-оцінка* сценічного персонажа митцем-виконавцем) і реалізація «театру Заньковецької» – *відшарування* єства актора від створюваного ним образу. Перший і третій рівні здійснюються самохіть, плинно й органічно. А ось коментування-оцінка є свідомим акторським *показом* ставлення Богдановича до свого героя й колізій п'єси в цілому. (А нерідко – й до режисури вистави.) Цей вимір його гри – найскладніший, бо вимагає праці зі скальпелем – тонкого смаку, гомеопатично точного відчуття міри й високого артистизму. Лесть перетиснув – вийде повчання, втратив *безперервність* – сценічна палітра губить об'єм, вартість мистецького продукту. І наголошую: *коментування Богдановича* не є брехтівським «відчуженням» чи скасуванням класичної «четвертої стіни» – це мистецький, світоглядний *контражур* до матеріалу вистави. А вже повний *синхрон* усіх трьох планів сценічного вияву в Олексія Богдановича – таїна таїн. Як він це робить? Не з'ясовуйте в багатоніжки почерговість її руху лапками – зіб'ється і вклякне. Є речі, що приходять людині в один спосіб: вони їй *даються*.

Та постає питання: чи не вигадав автор цю комбінацію сценічних якостей Богдановича оригінальності ради? А ви підіть на вистави за його участю – на «Візит», «Коріолана», «Фігаро», «Кар'єру Артуро Уї», «Безталанну», подивіться на його гру з цього погляду, й вам не доведеться «вивіряти гармонію алгеброю» за допомогою аналітичних процедур – це *троїсте* багатство постане перед вами навіч, природно й без сторонніх зусиль. Ви опинитесь на трьох орбітах сприйняття одночасно – і цей новий зір відкриє вам раніше недосяжне. Як, приміром, в Альфреді з «Візиту» за Ф. Дюрренматтом, де мистецька *тривимірність* автора породжує образ виняткової трагічної сили, що несе розпач особи в ситуації «на межі». Дві дії – два полярні стани людини, кинутої в трансцендентну прірву вини, позбавленої прощення. Глухий кут обставин – спокута без каяття, де спокута – примусова й неухильна, а на каяття не вистачить душевних сил.

Степан Олексенко у франківців у цій ролі розгортав картину відродження людини, що люто катує себе за гріх і доходить тихого екстазу просвітлення за повноту буття, що впала на неї. Олексій Богданович дивиться на людину нещадно-тверезо, з безнадійністю, позбавленою найменших ілюзій. Тому перша дія – це безперервна судомна спроба Альфреда-Богдановича вимолити в Клер прощення. Це

покинена Богом твар плазує в страху відплати – глибинне перевтілення актора! Та Клер оголосила вирок і незворушно чекає падіння Гюллена. В неї є час, в Альфреда ж він витікає, як у пісочному годиннику. Тож, усвідомивши марність боротьби, герой Богдановича припиняє спротив враз і до скону.

В другій дії його приречено-покірний Альфред живе в байдужій застиглоті. А ось Богданович-митець вістря свого коментування спрямовує на гюлленців – слабких, продажних односельців, що невпинно наближають його страту взятими в Клер позиками. Смерть однієї паршивої вівці – і все місто вільне від боргових зобов'язань! Випадок Альфреда активує відразу кілька тем суспільного устрою, для Богдановича ж найбільш значущою є ціна життя людини в суспільстві споживання. Висновок його пізнання – приголомшливо-вичерпний: в людини перед владою грошей шансів немає зовсім. (А дискусію на цю тему можна починати, ледь повішений Альфред піднесеться над юрбою гюлленців, що дбайливо охопили зашморгом шию співгромадянина.) Фініта ля трагікомедія!

Чого ж досягає актор, що володіє такою спроможністю здійснення? Того, чого й прагнув Олексій Богданович, зіткнувшись з виконавським *знеціненням*, адже його сценічний початок збігся не лише з тотальною режисерською гегемонією, а й піковим розвоєм сценографії, що теж зажадала творити художні світи. А вже разом вони, здебільше, відводили актору роль елементу, знаку, *засобу* виразності – в ряду інших. Владика сцени перетворився на *застосунок* – допоміжну функцію художнього цілого. З неозорою когорти режисерів лише одиниці зберігали вірність актору як головному носію сценічних сенсів. (І зауважу: маю на увазі не творчо інертних постановників, а справжніх художників мистецтва сцени.)

Так ось, та естетично-мистецька, виконавська якість, якої свідомо прагнув і здобувся Олексій Богданович, була насправді *повстанням* актора проти сваволі «деміургів театру» – як стали величати режисерів у ХХ столітті. Бо здобуток Богдановича саме й полягає в *потроєнні авторства* виконавця в образній системі вистави, наочному, втім, художньо-галантному *поновленні* акторської самоцінності, бо вона в Олексія напрочуд коректна.

А найбільш вартісне в його надбанні те, що акторський *реванш* не був *метою*. Та винайдене ним стало найкращою передумовою до виразу *теми митця*, на яку в театрі здатні одиниці. А Богданович власну художницьку тему знайшов і ствердив, і вона – назріло пекуча. І як завжди в нього, походить із *самовивчення*: «Є в мене таке переконання, що мене можна використовувати лише «за призначенням»¹⁵. «Я, мабуть, уособлюю непевність людського існування на цій землі. Тому, що я сам дуже непевний, шкірою розумію швидкоплинність цього життя, в якому абсолютно ні на що спертися. Все так швидко проходить, ми так мало знаємо про те, що дійсно відбувається, що чекає нас завтра... В

цих умовах формулювати щось незмінне, непорушне дуже важко, а головне – безглуздо. Бо воно розсипається при першій же зустрічі з серйозним викликом. Тому моє *непевне, мерехтливе* існування як людини, очевидно, повністю входить і в мої ролі. Адже що казати далі, коли людина не знає відповіді на кардинальне питання свого життя: нащо вона тут, на цій землі?»¹⁶. Художницька тема Олексія Богдановича й бере свій початок з кардинальних проблем людського побутування.

Ілько, Лукаш, король Артур, Петруччо, Едгар, Альфред – у всіх цих образах, в тих чи інших пропорціях, з тих чи інших причин зав'язуються і розв'язуються буттєві мотиви, пов'язані – з одного боку, з максимальним прагненням до здійснення тої чи іншої жаданої мети, з іншого – *хисткістю* існування людини на землі. В цій зав'язі проблем і нюансів і здійснює себе Олексій Богданович. Йому дано творити переконливі образи одержимих ідеєю, вітально напружених людей. Водночас весь його внутрішній устрій, його духовна «конституція», світоглядне і психофізичне єство перебуває в сумнівах і непевності, рефлексіях і недовірі до себе, а отже – до людської природи.

Здавалося б – різка суперечність, а в Богдановича вона дає підтекст, другий план, об'єм. І цим він напрочуд цікавий. Актор прагне і в кращих своїх сценічних образах доводити, що здатен утримувати полярні полюси життя – віру в ідею до самозабуття й буттєву непридатність людини до такого затятого способу жити. А про божественне в людині нагадують страждання, перед яким рівні король Артур і поет Ілько, Едгар і всі ми, кому дарована ця вічна планета. Чи завжди Богданович тримає висоту художніх завдань? Якщо такий рівень в спектаклі передбачений – напевне. Та є випадки на кшталт сценічної версії «Весілля Фігаро» Юрія Одногого. В цій режисерській нісенітниці на дві дії занедбано сенс, смак й естетичне чуття, тож актори, рятуючись, пускаються берега, потураючи бажанню глядачів реготати над усім, що звучить чи рухається. Апофеозом «творчого збагачення» Бомарше є погроза одного з персонажів «комедії» послати іншого вслід за «руським кораблем» – відомо куди. А що ж Олексій Богданович? Він – чи не єдиний у цій виставі – не комікує: фахова гідність не дозволяє. Натомість стає носієм темпоритму видовища, демонструючи справжні чесноти безсмертного твору, чия стрімкість є дивом сценічної техніки, що зносить марноту суетних людських пожадань.

Що виявляє участь Богдановича в цьому сумнівному дійстві? Прикру залежність акторства від постановочного безглуздя, як і межу, за якою театр стає балаганом. Тож, усяк пришвидшуючи виставу, його граф Альмавіва скорочує час сценічної ганьби виконавців в умовах *«режисури дощу»*.

Олексій Богданович сьогодні – актор вищої проби, митець епохи науки, відмови від спрощення, зразок свідомої творчості без втрати повноти сценічного буття. Він – явище, що повертає театру його святе призначення.

¹⁵ Володіна Д., Ніколенко О. Не борець Богданович. *Парад*. К., 1998. № 2. С. 74.

¹⁶ Бігун І. Феномен Олексія Богдановича... С. 47.