



«Фрьокен» (за п'єсою А.Стріндберга «Фрьокен Жулі»)

Режисер — Андрій Приходько

У ролях:

Жулі — Вікторія Шупікова

Жан — Сергій Довгалюк

Христина — Роксолана Лудин

Театральний центр НаУКМА

Прем'єра — 23 грудня 2008 р.

Олена Левченко

Вікторія Шупікова та Сергій Довгалюк у виставі «Фрьокен».
Режисер Андрій Приходько. Театральний центр НаУКМА.

Вимовлена легкість театрального буття

У нинішньому театральному сезоні вистава «Фрьокен» режисера Андрія Приходька посіла своєрідне, окреме місце навіть щодо робіт самого Приходька на сцені театру ім. Івана Франка. Річ не лише в тому, що тут працюють непрофесійні актори, виховані режисером у театральній студії НаУКМА, — дуже значущою є та суттєва якість, яка професійно точно і спрямовано виховувалась і в якій ми пізнаємо традицію та стиль Петра Фоменка, вчителя Приходька. Ідеться про «легке дихання» вистави, фізичну необтяжливість гри — легкість руху і легкість промовляння.

Колись Віталій Жежера писав, що в ногах сучасних акторів — весь гріх грубої тілесності театру, і якби поети тиснули на папір всією живою вагою, як це робить більшість акторів, у нас не було б поезії. Поезія у нас, дякувати Богу, є, та чи є у нас театр, якщо він не дбає або бодай не мріє про те, як позбавитися гріха грубої тілесності, якщо він не мислить легкість як необхідний елемент семіотичної конструкції театральної реальності-гри, що народжується на наших очах, організовуючи за своїми законами час і простір, а головне — підкоряючи цим законам глядачів?

Приходько доводить, що саме легкість конструкції може забезпечити життя театрального тексту і певним чином замінити занурення у психологічні й фізіологічні глибини, у які зазвичай занурюють акторів, котрі грають у «Фрьокен Жулі». Режисерське плетиво створює особливий вид театрального буття, позбавлений фізичної обтяжливості, можливо, і психологічної та смислової глибини, прерогатива створення якої переходить до глядача. Глядач же зацікавлено стежить за легкими і швидкими візерунками та відповідно до власного досвіду прочитує їхнє значення.

Такий підхід не відміння дуже уважного ставлення режисера до самої п'єси та, зокрема, до новацій Стріндберга, навпаки, він шукає відповідники цим новаціям у сучасній театральній естетиці. Передусім це торкається форми вистави, досить незвичної на той час. Як відомо, «Фрьокен Жулі» була програмною не лише для творчості великого драматурга, а й для всього напряму європейської «нової драми». Знищуючи рампу, яка радикально відділяла зал від сцени, пропонуючи посадити глядача так, аби його погляд був на одній лінії з поглядом актора, та зосереджуючи дію на інтимних стосунках двох сучасних героїв,



Вікторія Шупікова та Роксолана Лудин у виставі «Фрьокен».



Сцени з вистави «Фрьокен».

Стріндберг будував свій «інтимний театр» як простір для співтворчості акторів і глядачів. Саме останнім належало в закладеному автором різноманітті мотивацій обирати ті мотиви та обставини, які були б їм найдоступніші чи найбільш відповідали їхнім переконанням. Приходько в сучасній ситуації, де камерний театр без рампи став явищем звичним, для свого «інтимного театру» обирає одну з найскладніших форм театрального простору – театр-арену, можливості якої інтегрувати сцену й зал є найвищими.

Така форма диктує низку умов, які забезпечували б огляд усім глядачам. Передусім вона зумовлює сценічний мінімалізм, якого суворо дотримується режисер. Оточений з усіх боків глядачами майданчик – це висвітлений згорі на сірому хіднику квадрат, схожий на боксерський ринг, за межами якого розміщуються глядачі. У центрі кожного освітленого боку квадрата – стільці, на «рингу» дві постаті – чоловіча й жіноча, що зійшлися у вічному танку-боротьбі, а на одному зі стільців – сплячий майже всю виставу «рефері» – кухарка Христина. Вона, власне, виконує функцію попереднього «представлення» простору, розміщуючи в ньому уявні предмети відповідно до ремарки ав-

тора, ненав'язливо, зі своєрідним легко відстороненим гумором заохочуючи працювати глядацьку уяву й увиразнюючи швидко вправність, що нагадує швидкість акторів пересувної трупи, які вміли просто посеред натовпу мінімумом засобів створювати сценічний простір.

Усебічне оглядання позбавляє актора звичних можливостей «брати» зал спрямованою енергетикою та змушує його перебувати до тієї чи іншої частини глядачів спиною. Ці особливості театру-арени також цікаво вписуються в русло сучасної інтерпретації новацій, запропонованих Стріндбергом, який палко хотів, щоб актор «грав перед публікою, а не для неї», щоб певні ключові моменти були «зіграні зсередини, а не напоказ, на зразок дуєтів біля будки суфлера, розрахованих на аплодисменти». Вже сама обрана Приходьком форма прирікає на неуспіх будь-яке бажання зіграти «напоказ», на публіку. Тому всі сили, уся пристрасна самовіддача акторів зосереджуються на житті власного персонажа та його стосунках з партнерами, тим більше, що поставлені режисером завдання вимагають від них неабиякої точності та вправності.

Легка хода, легкий танок (що є своєрідним замінником пантоміми та балету, запровадженого драматургом для

полегшення сприйняття п'єси публікою), мало не акробатичні трюки Жулі (В.Шупікова) та Жана (С.Довгалик), під час яких ще й ведуться пристрасні діалоги, – усе це, як уже зазначалося, грає на своєрідне семіотичне конструювання театральної реальності, яку й передбачав драматург як таку, що має дивитися публікою без перерв, на одному диханні (що було незвичним у тогочасній театральній практиці).

Якщо ж звернутися до вже зазначеного феномена легкості промовляння тексту акторами, випрацьованої не лише технікою, а й точністю мовних кодів, властивих тому чи іншому героєві, то і тут згадується бажання Стріндберга не конструювати жорстко діалог, а дозволити персонажам «висловлюватися і чинити так, як вони це роблять в дійсності, в житті». Передусім нам «в житті» важко уявити, щоб сучасний енергійний і спритний парубок «з народу», який жадібно приглядався і потай примірявся до «сильних світу», легко сипав літературною українською мовою. У виставі Приходька Жан не просто розмовляє дуже пізнаваним суржи́ком – він цим суржи́ком існує, в разі необхідності невимуснено артикулюючи своє існування. Точність попадання в типаж щоразу викликає в публіки вибух сміху. Літературна мова – природний привілей Жулі, яка володіє мовою настільки досконало, що не програє у легкості промовляння й невимусненості Жану. Обоє урівноважує Христина – по-сільському не поспішаючи протягує-наспівує галицьким діалектом, не піддаючись звабі та п'янкій легкості літнього свята Іванової ночі, під час якої, власне, й розгортаються події.

Єдиний предмет на сцені, що його дозволяє режисер, – це славнозвісні чоботи графа, символ якоїсь мало не ірраціональної влади батька Жулі над Жаном, на виключне символічне значення яких вказує і Стріндберг. Солідарність режисера з основним театральним предметом свідчить про концептуальну солідарність з автором, для якого Жан з його високими запитами та рабською психологією цікавий у кожному разі не менше, ніж фрьокен. Приходько акцентує своєрідну чоловічу гідність Жана, його чуттєвість, його прагнення вгору – те, що, на переконання Стріндберга, робить його аристократом і вивищує над жінкою – Жулі – з її потягом донизу. Тут фахівці з феміністичних студій могли б зауважити немало цікавого і слушного з приводу психопатології чоловічої творчості. Та зараз не про це – аристократка з народження, Жулі, чимось невловимо схожа на Жана, щось глибоко приховане нерозривно поєднує молодих людей і вабить одне до одного. Увесь цей складний емоційний, а подекуди і смисловий пласт режисер реалізовує через акторську пластику: Жулі, мов кішка, обліплює тіло Жана, який, відводячи голову, ніби дерев'яніє з піднятими вгору розкритими долонями, але насправді покірно приймає її. Навіть боротьба, коли молодий чоловік намагається зірвати з себе дівчину, схожа на гру, яка тільки розпалює пристрась взаємного тяжіння, аж доки ініціатива не переходить до Жана й у грі-боротьбі не починає домінувати рішуча й груба чоловіча сила, яка все доводить до логічного кінця.

Та відчай Жулі від власного вчинку і розчарування Жана лише на якийсь час ослаблюють, однак не знімають вочевидь вираженого взаємного тяжіння героїв. Мов у га-

рячці, вони мають виговоритися й зрозуміти хоча б себе, а глядач поступово розуміє те, що невловимо поєднало героїв у спільному гріху. Прихована «провина» лакея Жан – його палке таємне прагнення вирватися з-під влади графа і будь-що стати аристократом. Аристократка за походженням Жулі, яка народилася дівчиною, прагне того чоловічого аристократизму, який від природи дано Жанові. Доля розбиває ілюзії обох. Жулі звинувачує батька, який виховував її як хлопчика, що дозволило їй проявити негідну навіть для простої дівчини (як на думку Жана) ініціативу в коханні. Над долею Жана височіє фетиш – чоботи графа, які він натирає мало не до дір. По-своєму вони ж височіють і над долею Жулі. Ніч чарівних бажань і фантастичних мрій закінчується не співом півня, а голосом графа у переговорній трубі, від якого Жан мало не божеволіє, раптом втрачаючи всю свою гідність і чоловічий «аристократизм», а Жулі, навпаки, згадує про честь роду, яку можна врятувати лише власною смертю. Несподіваного резонерського забарвлення набирає роль Христини, «поредної» дівчини, яка хоча й спить, але тримає текст вистави в руках, знає місце кожної речі й ціну кожному вчинку. Хоча Стріндберг вивів її як другорядний і тому трохи абстрактний персонаж, не забувши при цьому зазначити, що вона зовсім несамостійна, незграбна, що в ній є тваринно-інстинктивне лицемірство, у Приходька Христина, постійно присутня на сцені, є натяком на можливий третій персонаж цієї історії. Саме вона, хазяйнуючи й порядкуючи у виставі, увиразнює ту межу, яка, напевне, на думку авторів, лежить «між святом Івана Купала і святом Йоана Предтечі» (з програмки до вистави): нечиста зваблива поганська ніч літнього сонцестояння закінчується службою в храмі, на яку Христина збирає Жана.

Цікаво й логічно в обраній естетиці вирішено кульмінаційні фінальні сцени вистави – герої не проживають глибоку розгубленість, а саме грають – тобто, не руйнуючи руху пластичного плетива, забирають текст п'єси у Христини і гарячково шукають там підказки: що ж станеться? Формальний елемент відсторонення, властивий майданному театру, яскраво позначає високий градус почуттів і водночас підтверджує, що утримує глядача у заявленій з самого початку – з виходу Христини – естетиці.

Дві з половиною години, які без перерви триває вистава, минають непомітно, засвідчуючи, що досить ризикований експеримент режисера й педагога Приходька дав позитивний результат. «Надто натуралістичну» п'єсу розіграно засобами, що поєднують прийоми умовного, мандрівного театру та природну, хоча й ретельно відпрацьовану, органіку непрофесійних акторів. Не хочеться вживати слово непрофесійність до людей, які професійно оволоділи технікою сценічної легкості, що змогла певним чином стати джерелом розгортання драматизму, однак варто зауважити: своєрідність вистави пов'язана з тією в хорошому сенсі непрофесійністю виконавців, коли вони – це очевидно, – абсолютно довіряючи режисерові, поза тим завжди заповнені якщо не персонажем, то власною індивідуальністю й тому завжди особистісно присутні на сцені. Хочеться бачити їхній подальший шлях, на якому вони не втрачали б уже набутого і не зупинялися на досягнутому.