

# Знелюднення. Ефект режисури Івана Уривського

Олександр Саква

**Творець-початківець живе з відчуттям, що він робить те, чого до нього не існувало зовсім. Ця енергія плідна, бо слугує винайденню власної мови. А проте майже все вже було і питання в тому, які засоби активує художник і чого досягає новим синтезом елементів віджилих і чинних естетичних систем. Тоді й з'ясовується, чого він вартий.**

*Акторська гра не є мистецтвом, актор не є митцем.  
Гордон Крег*



Сцена з вистави «Лимерівна» за Панасом Мирним. Режисер Іван Уривський. Національний театр ім. І. Франка. Київ.

## Маніфест

Якщо вам скажуть, що «Лимерівна» Івана Уривського – найгірша вистава всіх часів і народів, знайте: так тільки здається. Насправді вона бавить і провокує.

Це дійство на Камерній сцені Театру імені Івана Франка починається з утворення умовного рефлексу. П'яна Лимериха вперто дигає за кухлем з горілкою, який Карпо тягне по землі на шворці. Лимериха вже не Номо erektus – Людина прямоходяча, бо ковзнула вниз у еволюції. Пролог вистави Івана Уривського – ключ до режисерського прочитання твору. В ньому заявлений вектор втілення класичної п'єси по всіх азимутах. Цей вектор – *деградація*.

Перше враження від цього спектаклю – зорове. Кін завалений тюками спресованої соломи, половиною, стружками, остюками – це клуня, в якій водяться мешканці села, люди як продовження полови.

Лексика – мова сцени. Вона, зазвичай, носій змісту, та в «Лимерівні» Уривського лексика зміст вичавлює. А образність поза суттю стає не лише нав'язливою, а й свавільною, що гірше. Вона легко зчитується, однак є, радше, дотепом постановника, примхою бачення. Актори з елементами оформлення всякчас працюють, та образність лише *номінується*. Виконавці не байдикують, однак окрім зайнятості, це нічого не вирішує. Причина швидко з'ясовується: лексика цього дійства не породжена стрижневим конфліктом драми, вона сюди привнесена ззовні, а виразність, що походить з другорядних ремінісценцій чи просто місця дії, за всієї оригінальності, статична й не здатна продукувати розвиток думки, бо така образність герметично замкнена на собі, відсторонена від суті подій. Тож і акторам, крім фізичних вправ, перейматись нічим. Я бачив обидва склади вистави, однак відмінностей в акторських рішеннях не зауважив. Це не закид – констатація факту. А ось справді прикро те, що актор для постановника – такий же елемент видовища як тюк соломи. Лишень на додаток виконавці розмовляють та спорядич-

но співають. Приміром Кнур, Оришка і Маруся в цьому шоу скоріше слуги просценіуму, ніж повносили образи. Ця трійця Волянда знічев'я розважається тим, що прискорює перебіг подій. Спочатку в напрямку весілля, далі – в бік самогубства Наталі. (Хоча *події* самогубства немає: просто в якийсь момент крізь сорочку дівчини проступає червона пляма в районі серця). Тобто: замість вирішення – знак. Та не в ньому лихо. Людина у світі «Лимерівни» Уривського себе не знає зовсім. «Я – за Карпа?» – питає Василя Наталія, мов про абсурд за межею уявного. Та Василя взято до війська і «Серце красуні схильне до зради...». Це стилістика оперети, а в Панаса Мирного драма! Він вважав, що навіть така дівчина, як Наталія Лимерівна, не може безкарно зраджувати своє кохання. Тому вкрай важливо, аби глядачеві дали зрозуміти: смерть Лимерівни – це *самогубство* чи самогубство *в стані потьмарення*? Так ось, вистава Уривського про те, що оточення Наталі здатне звести її з нелюбом, а потім – і з розуму. А з божевільної – що взяти? Так *світогляд* режисера й *свідомість* Лимерівни виявляють повну тотожність: коні не винні! Тож і спектакль в цілому поставлено про те, що *так сталося*. Так стається, коли у бідної дівчини немає гідного виходу.

Як цей невігадливий сенс коригується з сучасним життям? Аніяк. Солдатчина – засіб міжособової боротьби в ХІХ віці. Інваріант «Лимерівни» нашого часу: Наталія б подалась за милим ближче до війська, або знайшла себе у волонтерстві і постачала Василю та його побратимам продукти і речі. Мені заперечать: не можна порівнювати ХІХ і ХХІ віки! А можна в спектаклі лишати невіршеним ключове питання драми? *Знищення* причинно-наслідкових зв'язків унеможливує пояснення світу. Втім, скажуть нам, мистецтву достатньо відтворювати явища життя, а вже їхнє роз'яснення – справа подальшого дискурсу. Але ж у «Лимерівні» Уривського колізія головної героїні *художньо* не розглянута, не показана й не досліджена – лиш експонована: різниця разюча! А чим більше зобов'язань з

себе і свого твору знімає митець, тим більше зв'язків з глядачем він обриває. Режисер поринає у самовияв – публіка втрачає здатність до співпереживання, емпатії. Валентності між дійством і глядачем слабнуть, сцена і зал чутливо й інтелектуально зауклюжуються, потреба одне в одному відмирає. В свої права вступає *підміна* сенсу, власне, її *розмін* на естафету довільних трюків, що може розважити (що спектакль, власне, й робить), та жодним чином не є чесною серйозного мистецтва. Дійство Івана Уривського не нудне, що гарно, однак, непритомне, що прикро.

Емоційний пік дійства Уривського – фінальний монолог Лимерівни. Жанрово – скарга-плач. По суті – ганьблення людського талану і Божого світу, судома Тварі перед Всевишнім. Точніше – звинувачення Бога у створенні нелюдських умов існування, афект за межею релігійної, та й будь-якої свідомості, прокляття абсурду буття. Та хто ж насправді влаштує пекло на землі, хто перетворює людину в одоробло з пресованої полови? Спектакль доводить: сама все й робить, Творець тут ні до чого. Та навіть у відчай Лимерівна сліпа: заперече Бога, а себе не бачить. Чому? Бо так влаштована людина, вважає постановник. Вона завжди буде звинувачувати в своєму становищі інших, але не себе. Їй так зручно, і цю позицію самозахисту людина ніколи не здасть. Тому й участь свою не змінить.

«Але якщо так, – скаже унятливий читач, – то виходить, що творчий метод режисера Уривського дає результат саме в пізнанні людської природи, – чим і має займатись театр?» В тому й сум, що результат в спектаклі є виявом режисерської *заданості*, заготовленої апіорі концепції, а не підсумком художнього пізнання. Я навіть не називаю прізвиськ виконавців – тієї ж Лимерівни, бо це в проєкті Івана Уривського не має значення. Режисер через актора на сцені нічого не досліджує: він лише в театральний спосіб вдягає свій вирок. Йому цих *кузьок* у полові не жаль – навіщо ж йому в них вдивлятися? Актор – носій режисерського наративу, його вихідного й кінцевого постулату, а торкатись душ персонажів він не вважає за потрібне.

Що втрачає вистава внаслідок цього підходу? Поза увагою режисера опиняється пекло, що розверзається у серці Наталі, бо постановник легко пристає до думки Лимерівни про те, що геєнна – зовні, а людина лише жертва навколишніх згубних сил. Тобто, повз режисера пройшов увесь досвід екзистенційних шукань ХХ століття, в яких *існування* людини передує *сутності*, а відповідальність за свій вибір лежить в основі трагічної невлаштованості життя. Коли ж немає розуміння власної вини – немає й каяття – лише спокута, що здається жертві несправедливою до спазм. Ось Наталю й судомить.

Після показу «Лимерівни» глядачам було б не зайве роздати п'єсу Панаса Мирного: втямити, що відбулося у творі, через знайомство з виставою Уривського, у вас не вийде. Звести кінці з кінцями навіть за фабулою дії режисеру не до снаги. В таких випадках і вдаються до символічних силувань: удавано багатозначний фінал лишає постановнику надію, що за нього додумає публіка. Тож актори на кону давляться й випльовують полови, глядач – неістивні сце-

нічні вирішення. Принаймні в цілісності підходу «Лимерівні» Уривського не відмовиш – наїлися всі!

Що ж до *послання*, то спектакль стверджує повну й остаточну капітуляцію людини перед дійсністю. Це кінець діалогу з буттям, а митець та інтелектуал не можуть собі дозволити такий безпорадний погляд. Їхнє призначення – давати людям шанс, прозрівати вихід з безнадійних ситуацій. Якщо ж ми здалися, треба повісити на театр великий замок, аби публіка бачила здалеку: «кіна» не буде!

Заувага про молодих акторів. Вони в «Лимерівні» чудові: В. Ажнов, Д. Рибалевський, К. Баша. Їм до снаги зіграти багато чого, в тому числі й *високий сюжет* своїх персонажів. Та їм таких завдань постановник не дає – він бадьоро і стрімко мчить до апофеозу свого безтямного дійства. Й каже: людина – *воша!* Вітаю з творчим здобутком.

А нам час з'ясувати, які фактори режисерської природи Івана Уривського спричиняють такий результат. Тут дві складові, що походять з теорії й практики театру, літератури й мистецтва минулих часів. Згадаймо Гордона Крега.

### Геть від людини!

«Скасувавши актора, – писав 35-річний Крег, – ви приберете з театру засіб, яким створюється й насаджується низькопробний сценічний реалізм. Зі сцени буде вигнана *жива* істота, що нас плутала, бо спонукала змішувати дійсність з мистецтвом». Чому актор є завадою театру? Бо мистецтву вороже все випадкове. Актор же – раб власних розбурханих почуттів. Непередбачуваним є вираз його обличчя, спонтанною – міміка, голосовим модуляції мимовільно, він постійно в полоні суперечливих емоцій. Актор заводить театр в глухий кут, бо митець – мисливець за красою, вартовий стилю, а все *живе* – людина, актор, – неминуче руйнує символізм, без якого не дістанися «далеких полісків духовної сутності, яку ми звемо смертю». І щоб театру відродити своє мистецтво, треба почати з вигнання ідеї *зображення життя*. При цьому Крег посилається на Флобера, який вважав: «Час мистецтву надати досконалість *природничих* наук шляхом нещадно суворого методу». Рецепт порятунку театру за Крегом – заміна, чи принаймні уподібнення актора *надмаріонетці*. Вона ж походить від давніх ідолів, що бережуть заповіт сфінкса: жодних емоцій і почуттів. Крег зненавидів «життя» в мистецтві театру, тому й зажадав повернення надмаріонетки, що не знає людського. (Роман Віктюк 80 років потому в «М. Баттерфляй» Хуана і «Покоївках» Жене феєрично посоромив естетичну короткозорість Крега, довівши: *сакральним* театр може бути й без нищення людини).

А ось флоберівська апеляція до природничих наук в маніфесті Крега показова як вміст чашки Петрі. Бо якщо естетика Уривського з одного боку має опертя в ідеї надмаріонетки, другу складову вона знаходить в думці Лессінга про *типологічний* образ. Про що йдеться?

Впродовж віків мірою художнього в мистецтві була індивідуалізація. А вищою фазою розвитку – *типізований* образ як єдність загального і неповторного. Та ось в ХХ столітті відбулася помітна трансформація художньої форми. В

літературі і мистецтві з'явився, а потім і ствердився так званий *типологічний* образ, що бере початок від Лессінга і Шиллера – з їх «наївною» та «сентиментальною» поезією, до яких у новітній час додався ще й епічний театр Брехта. Такий образ всебічно орієнтований на *понятійну* конкретність і тяжіє до створення символу. Насолодитися таким мистецтвом – себто, образом-поняттям, означає найперше пережити його *інтелектуально*. Тут співпереживання опосередковано *осмисленням*. Театр у цих умовах відходить від звичного *уподібнення* природі, і вносить у свою роботу дух художнього *конструювання*. Арсеній Гулига називав це *театром епохи науки*. (Недарма Еліот вважав «Улісса» Джойса – «науковим відкриттям»). Це відверто *неарістотелівський* струмінь в мистецтві сцени, бо орієнтується не на *характер*, а на *персоніфіковану ідею* в його личині. Й працює відповідними засобами. Не буду гадати, з якою мірою самоусвідомлення творить Іван Уривський, та інструментарієм типологічної образності – як методу сценічного вислову, він послуговується охоче. Скажімо є в цій системі елемент – «*вторинна наочність*». Це той випадок, коли митець зорозуміло унаочнює абстрактну думку, поняття чи судження. На сцені – видимий шифр і глядач має зняти наочність виразу, аби зчитати його сенс. Рівнів такого шифру безліч – до розгорнуто-тяглих, дієвих метафор включно. В режисурі ж Уривського це виглядає як дозвільна гра в «крокодила». Він щось показує – глядач вмить розгадує. Каскад загадок типу означення «село-солома» не має кінця – глядачі в святій простоті розважаються на повну. Маскульт до неба – клямка!

Обидва сценічні спрямування – і лессінгівське, і крегівське, девальвують роль актора. Не зі злої волі – внаслідок реалізації засад «нещадно суворого методу». Адже типологічний образ – своєрідна схема, контурне зображення дійсності чи об'єкта, в тому числі – людини. На відміну від *типізованого* образу типологічний виставляє на позір надзагальне, умовне, символічне, нехтуючи індивідуальним, окремим, самобутнім. *Характер* в певних межах може бути яким завгодно, наполягав Брехт, він нічого не вирішує, бо на сцені реалізуються суспільні тенденції, історична воля, закономірності, чинні для мас людей. А коли на сцені немає місця живій людині, скасовується і актор – що й бачимо у виставах Івана Уривського.

### Наодинці з собою

У «Пер Гюнті» режисер зустрівся зі своїм естетичним двійником: ця п'єса Ібсена *типологічна* – як способом побудови твору, що прагне дати знаменник усім поворотам долі героя – невдахи-вігадника, до використань «вторинної наочності». У Пера – «крива душа», тож ось вам і її бридке уособлення – виродок-син. Сценічний метод Уривського наразився тут на свою тавтологію, що за свідомого прийняття ситуації відкривало нові можливості. В підсумку постановник не відчув загрози подвоєння художніх систем, що провокує зрив у пародію, як і не скористався перевагами унікального збігу. Натомість створив мікс з натуралізму, вже знайомих нам з «Лимерівни» символічних

силувань та режисерського куражу, що виявив невпевненість Уривського перед складним матеріалом. Вистава так і не усвідомила, до чого веде, бо у відсутності концепції, режисер поклався на резерви сценічної розробки, а дива не сталося. Спектакль долає повчальність «Пер Гюнта», та не виходить на власне бачення історії про людину, що прожила життя методом тику. Цього сенсу не знає герой, не «тямить» вистава, бо ним її не наснажив режисер.

Що ж, у короткі миті, рятує творіння Івана Уривського? Актори – що не треба й доводити. Мабуть, інтуїція підказала постановнику: треба дати можливість виконавицям ролей Озе, Сольвейг і Майстра працювати в традиції франківців – стилі психологічного реалізму, що у випадку Наталії Сумської вкотре довів свою невичерпність і висоту, потугу і владу над серцями глядачів. Сцена смерті Озе у виконанні Сумської – акторський перл і емоційна вершина вистави. До матері, що вмирає, приходиться морально збанкрутілий син, якому нічого їй сказати, крім вигадки про їхнє химерне пошанування в колі обраних. І Озе-Сумська підхоплює його благання-каяття у вигляді чергової візії Пера і не лише прощає його, а й благословляє на вірність собі, їм обом задля щастя в цьому зиткому, недоброму світі. І летить Озе поряд з Пером зигзицею – з пронизливим покликом, бо це – Вічна Мати!

У «Трамваї «Бажання»» – та ж режисерська матриця. Низка підказок глядачам мовою сценічних «крокодиль». Стелла готова вбити Стенлі за цькування сестри – то й малює на стіні контури постаті чоловіка, як це роблять криміналісти на місці злочину. Стенлі бруднить мазутом обличчя Бланш та її білосніжну сукню, що означає забруднення її репутації. Мітч демонстративно лишає Бланш заспокійливі пігулки – тобто стає для її душі *ліками*. Та біду не відвести: грішне минуле настає людину, твердить режисер, і його вирок не передбачає співчуття чи жалю. Не дає постановник шансу на емпатію до бідолашної Бланш і глядачам, бо рве можливі емоційні канали між сценою і залом. Ледь не третина вистави позбавлена прямого вербального контакту акторів і публіки: голоси персонажів відділені від них радіотрансляцією діалогів, а, власне, живий театр впливу на партер зведений до мінімуму і програє(!) режисерському театру Уривського. Це вміло вибудована, атмосферно точна вистава – та її емоційні піки припадають на суто постановочні ефекти: «проїзд» трейлера Орлеаном як метафора захоплюючої вечірки для Мітча і Бланш, жалісний писк блазенської свистульки Мітча після відкриття ним правди про її сумнівне минуле, та сцена звалтування Бланш, вирішена шляхом переносу фізичних дій в просторі і часі, що забезпечило дію від натуралізму. Режисер чинить вивірено і винахідливо, та актори йому ні до чого. Тож немає значення, що вони досягають і до чого не дотягують у цій виставі – вони всього лиш носії режисерської образної лексики.

Коли режисеру достатньо власного захвату від своєї роботи, на кону – замість повноти буття і людського духу – лише їх вправно оздоблена номінальна подоба. Що йому Гекуба?