



ПЕРЕМОГА НАД «БЕРЕСТЕЧКОМ»

Євгеній Васильєв

«Чого можна очікувати від вистави «Берестечко», якою закривався театральний сезон у Рівному? — думали скептики. — У кращому разі, чогось чергового, недовговічного, «датського» (постановка була до, хоча й не круглої, але дати — битви під Берестечком 18 червня 1651 року), у гіршому — «скороминучого» і провального, якими Рівненський театр, на жаль, «тішить» публіку останні роки (згадайте б «високобюджетне» «Літо в Нюані» в постановці польського режисера Б.Поремби або ж ніби-авангардного і ніби-шекспірівського «Рогоносця» просто неба у постановці чергового запрошеного вітчизняного ніби-режисера).

Однак можна сміливо стверджувати, що прем'єра «Берестечка» перевершила всі очікування. І не тільки театральних скептиків, а й навіть навколотеатральних циніків. Здається, вперше за роки незалежності на рівненській сцені з'явився якісний, справді художній і високопрофесійний продукт! Продукт, який, утім, зовсім не всім припав до смаку і не всіма був однозначно зрозумілий і прийнятий. Але який зайвий раз підтвердив, що сучасний театр по праву іменують «режисерським».

Режисер-постановник Олександр Дзекун — особистість відома у театральному світі України і Росії. Вже перелік його заслуг чималий: народний артист

■ Сцена з вистави «Берестечко» за романом Ліни Костенко. Режисер Олександр Дзекун. Рівненський музично-драматичний театр.

Росії, лауреат Державної премії РФ, театральних премій ім. К.Станіславського та ім. І.Котляревського, володар «Пекторалі». Майже чверть століття (з 1974 по 1997) О.Дзекун очолював один із найстаріших театрів Росії — Саратовський драматичний театр ім. К.Маркса (з 2003 року ім. І.Слонова), де здобув славу тим, що поставив усього Булгакова. В останні роки, повернувшись в Україну і не маючи, на превеликий жаль, власного театру, ставить в Києві («Брате Чичиков!» у театрі ім.Франка, «Зойчина квартира», «Духів день», «Біла комедія» в Молодому театрі), Донецьку («Ревізор»), Черкасах («Великий льох»), Чернівцях («Апостол черні»). І те, що прем'єра

«Берестечка» справді відбулась, поза всяким сумнівом, заслуга саме запрошеного до Рівного визначного режисера. Завдання, а точніше, низка завдань, які повинен був розв'язати Олександр Дзекун, мали характер дуже непротий. До незнання творчих можливостей акторської трупи (із чим стикається будь-який режисер, що прибув зі столиці) додавалась і куди більш складна проблема. Адже вихідний текст — історичний роман Ліни Костенко «Берестечко» — для сцени нашою видатною сучасницею не призначався. А, як відомо, далеко не завжди великі літературні твори (до них твір Л.Костенко безсумнівно належить) піддаються адекватному перекладу на мову іншого виду мистецтва: чи то театру, чи кіно, чи телебачення. Інсценізація, яка змінює жанрову природу першотвору, може здійснюватися як самим автором (роман «Біла гвардія» трансформується М.Булгаковим у п'єсу «Дні Турбіних»), так і автором «чужим» (наприклад, А.Камю інсценізує «Біси» Достоєвського та «Реквієм за черницею» Фолкнера, а українські корифеї Старицький і Кропивницький залюбки обробляли повісті Гоголя). Проте, мабуть, найбільшою мірою діалог літературного тексту та його сценічного втілення здатні передати режисерські інсценізації: адже вони враховують також особливості конкретного сценічного колективу. Саме до такого роду інсценізації належить робота О.Дзекун та його київського співавтора Василя Неволова. І саме їх транскрипція роману-поєми Ліни Костенко змушує згадати знамениті вистави Леся Курбаса: «Шевченківська вистава» (інсценізація шести поетичних творів Кобзаря) і «Гайдамаки» (за однойменною поемою Т.Шевченка).

«Приборкання» для сцени тексту давалося режисерові нелегко. Упродовж його праці в рівненському театрі постійно відбувалися зміни в інсценізації. «Зникли», наприклад, такі ролі, як Смертоносний Ангел і Дід-гончар, а разом із ними (про що можна справді пошкодувати!) — заплановані роботи народних артистів України Ніни Ніколаєвої та Анатолія Гаврюшенка. Змінювався розподіл ролей. Змінилася, до речі, і назва п'єси. Спершу містерія називалася «Остання самотність Хмеля». Та все ж спектакль — думається, цілком законно — злився із заголовком істо-

ричного роману Ліни Костенко. Проте всі ці «муки творчості» свідчать скоріше не проти О.Дзекун, а, навпаки, на його користь. Адже справжній творчий процес не буває легким і безхмарним (згадаймо хоча б, як показано процес творення фільму режисером Гвідо Ансельмі у геніальній картині Ф.Фелліні «8 1/2»). І тим приємніше, що художні пошуки не завели постановника в глухий кут, а привели до вистражданого, але радісного результату: народження яскравого, видовищного і справді довершеного спектаклю. Втім, у захопленні від прем'єри були далеко не всі. І «винна» в цьому естетика й стилістика вистави. Наш провінційний глядач вихований у традиціях реалістичного, життєподібного, побутового театру. Стиль же «Берестечка» безкінечно далекий від ре-

комедії дель арте... Часом «Берестечко» нагадує художні пошуки Брехта, який був певен того, що театр повинен пробуджувати у глядача інтерес не до розв'язки, а до ходу дії, і апелювати не до почуттів, а до розуму аудиторії. Часом — Євгенія Вахтангова, який вважав, що «побутовий театр має померти», і наполягав на посиленні умовності, що покликаної допомогти створенню атмосфери свята («Немає свята — немає вистави», — говорив Вахтангов).

Поетичний спектакль О.Дзекун відтворює життя не у «формах самого життя», а в формах умовних (тобто, не тотожних реальній дійсності). Режисер наситив «Берестечко» багатозначними символами і метафорами, перетворюючи глядача не в пасивного спостерігача, а у співтворця вистави (цього



алістичного, і Олександр Дзекун спорудив спектакль зовсім не «за Станіславським». Він примусив згадати, що крім канонізованої в СРСР системи засновника МХАТу, на театральному кону живуть і інші традиції, інші театральні системи. Серед них «радикальний конструктивізм» Мейєрхольда і «фантастичний реалізм» Вахтангова, «епічний театр» Брехта і «політичний театр» Пискачова, «театр жорстокості» Антонена Арто і «театр перетворення» Леся Курбаса. Серед них і більш поважні (але не застарілі) традиції театру Сходу (Но, Кабукі, Дзьорурі), середньовічних містерій, мораліте, фарсів, італійської ренесансної

■ Володимир Петрів (Богдан), Алла Луценко (Гелена) у виставі «Берестечко». Всі фото Анатолія Мізерного.

го вимагали від театру і Брехт, і Курбас). При цьому художня тканина п'єси не обернулася на просте нагромадження умовних форм і прийомів, що трапляється в сучасних спектаклях, які претендують на оригінальність. Всі художні деталі режисера Дзекун по своєму виправдані. Так, одним із наскрізних образів-символів є яблуко, що у різних сценах уособлює то життя, то спокусу, то розбрат. Яскравою виявилася сцена з яблуками, що сипляться

з рукавів Тимоша Хмельницького і вступають у своєрідний діалог з міфічним яблуком розбрату, а також сценічні паралелі між Парісом, що підніс яблуко Гелені Троянській (про неї згадує Хмельницький), і Лицарем у павичевому пір'ї, який став причиною розбрату між Богданом і його Геленою, «змією зеленою». Другим наскрізним у виставі є образ коня, чвал якого у різних сценах наслідують батько і син Хмельницькі, а поява величезної ікони Спаса, що наприкінці замінила зображення коня, викликає стан, близький до катарсису. Надзвичайно видовищним і містким образом є і «рухоме» ложе Богдана (з нього ефектно сиплется червона глина), яке символізує падіння героя наприкінці першого акту і воскресіння у другому. Загальному художньому завданню слугує як вдале музичне оформлення спектаклю (заслужений діяч мистецтв України Зиновій Крет, музика Романа Гриньківа), так і його оригінальне сценографічне вирішення (О.Дзекун). Органічно вписуються у загальний контекст і танці (балетмейстер – О.Яриш).

І ще одна безперечна чеснота вистави (власне, як і вихідного тексту Ліни Костенко). Трагічна тема битви під Берестечком та її історичних наслідків могла б спровокувати зайву патетику, заідеологізованість, певний агітаційний запал. Важко сказати, чи були такі спокуси у режисера й акторів, але нічого цього у спектаклі немає. Навіть, здавалося б, приречена на пафосність передостання сцена містерії, що містить роздуми Богдана про теперішнє і майбутнє українського народу («Чому у нас немає ще Горация? Умієм добре шаблею махати... Вмирати вмієм, по степах гасати, Але себе не вмієм написати»), супроводжується... веселим доброзичливим сміхом співрозмовників і вирішена не в дусі офіційно-монументального пафосу, а скоріше доброї самоіронії. Її серцевина чудово висловлена в афористичних словах попа Шрамка (народний артист України Георгій Морозюк): *Казав Йоанн: «В початку було Слово».*

В початку Слово, а не комарі.

Не як у нас – на Січ іде з малого,

А вже коли осліп – у кобзарі.

Назагал сплав високого, героїчного, трагічного, з одного боку, і низького, фарсового, буфонного – з другого визначає творчий почерк режисера й акторів містерії, яка, подібно до п'єс В.Маяковського і В.Хлебникова, А.Ар-

то і М. де Гельдерода, Ж.Жене і Ф.Арбаля, нагадує часом містерію-буф. Певна річ, спектакль, хоч би й геніального режисера, не відбувся б, якби для нього не було благодатного ґрунту. Втішно, що цим ґрунтом стали актори Рівненського обласного театру. Окремо хочеться відзначити складну, багатогранну роботу заслуженого артиста України Володимира Петріва в ролі Богдана Хмельницького. На щастя для театру (але на жаль для мистецтва) основною роллю Володимира Юліановича за останнє десятиріччя є роль директора театру, з якою він справляється вельми успішно. Проте доволі рідко директор має можливість проявляти свій незаперечний акторський дар на сцені (минулого року Петрів дебютував і як режисер, поставивши «Суперників» М.Манохіна і «Марію Тюдор» В.Гюго). Тому й приємно, що після таких етапних робіт, як Корній («Сльози Божої Матері» за У.Самчуком), Михайло («Не судилось» М.Старицького) і, особливо, Тіль Уленшпігель («Тіль» Г.Горіна), В.Петрів довів, що перебуває у блискучій театральній формі. Думається, він зіграв свою найголовнішу на сьогодні Роль.

Роль Богдана Хмельницького задумана не просто як головна, а визначальна, стрижнева. Саме на його тяжких роздумах, гірких рефлексіях, нестерпних спогадах і побудовано складний, майже невидимий сюжет п'єси-містерії. І актор передав у своїй багатоплановій роботі і трагічну самотність Хмельницького після поразки («Усі мене зреклися»), і його почуття провини та відповідальності перед нацією («Находить час останньої самотності. Не все я встиг. Усе не встиг. На жаль»; «Все винен я. За все. У всьому»), і перед коханою жінкою (Геленою), котру не зумів зберегти, і думи про майбутнє України. Богдан – це одночасно титан, народний керманіч, мудрець і слабка духом, розчарована, розколота, сказати б, екзистенційна людина («Я ж не Мойсей... Куди іти?»). Образ Богдана недаремно співвіднесено з образом Христа (це виправдовує жанрове визначення п'єси як містерії). Трагедія Берестечка для нього – це і своєрідний Гетсиманський сад з молінням про чашу, і зрадянство Іуди (кримський хан Іслам-Гірей у вирішальний день втік з поля бою, захопивши Хмельницького у полон), і смерть («Мене нема. Я згарище. Я дим»).

Але «Берестечко» – це не тільки реквієм і похоронний дзвін. Спектакль утверджує Воскресіння, передусім Воскресіння духу Богдана. «Я повертаюсь, наче з небуття», – говорить він Ганні, любов до якої у поєднанні з усвідомленням відповідальності за майбутнє України відроджує Хмельницького:

Гей, писарю, неси мою печатку!

Життя протало. Почнемо спочатку.

Нема нам щастя – мусить бути чудо.

Ще ми постанем зі своїх руїн.

«Берестечко» завершується надзвичайно місткою, символічною сценою, яка належить до найвдалих режисерських знахідок О.Дзекун. Петрів-Хмельницький на очах у глядачів здійснює творчий акт – виготовляє на гончарному крузі глиняний глечик. Важко було вигадати більш оригінальний і місткий символ творчої сили видатної особистості, перемоги життя над смертю!

Спектакль «Берестечко» має вдалі акторські роботи «другого плану». Станіслав Лозовський зіграв старшого сина Хмельницького Тимофія. Схоже, саме ця роль знаменує його перехід з розряду «молодих і перспективних» до категорії «заслужених». Сценічна звабливість, особлива пластика, внутрішній нерв актора сприяли створенню на сцені його органічного дуєту з В.Петрівим у першому акті п'єси. У другому акті виділяється піп Шрамко в майстерному, як завжди гострому, часом на межі гротеску виконанні Георгія Морозюка. З найбільш умовною роллю духа полковника Небаби добре вправся Анатолій Лозовський. Заслуговує на високу оцінку і жіноча частина трупи: гра Алли Луценко (Гелена), Ольги Лозовської (Відьма) та Оксани Островської (Ганна) цілком відповідала і їх творчому потенціалу, і режисерському задуму, і «запропонованим обставинам».

І, насамкінець, про ще одну перемогу рівненських акторів. Через три дні після прем'єри «Берестечка» театру присвоїли звання академічного. Так що актори, як пожартував старійшина рівненської акторської гільдії Анатолій Гаврюшенко, стали тепер «академіками». І, незважаючи на численні проблеми Рівненського обласного, такі вистави як «Берестечко» і підтверджують обґрунтованість високого звання, і дозволяють вірити в нові творчі перемоги.