



«Гамлет. Сні»

за мотивами В.Шекспіра.
Сценічна композиція та постановка А.Жолдака.
Художники К.Карамфілов, Т.Дімова, Ю.Ритовт, переклад Ю.Андруховича.
Харківський державний академічний театр імені Т.Шевченка. Харків, 2002.

Сеанс чорної магії

Олександр Чепалов

з наступним її викриттям

Викриття вкрай необхідне. Без цього ваші блискучі номери залишать тяжке враження. Глядацький загал вимагає пояснень.

М.Булгаков. «Майстер і Маргарита».

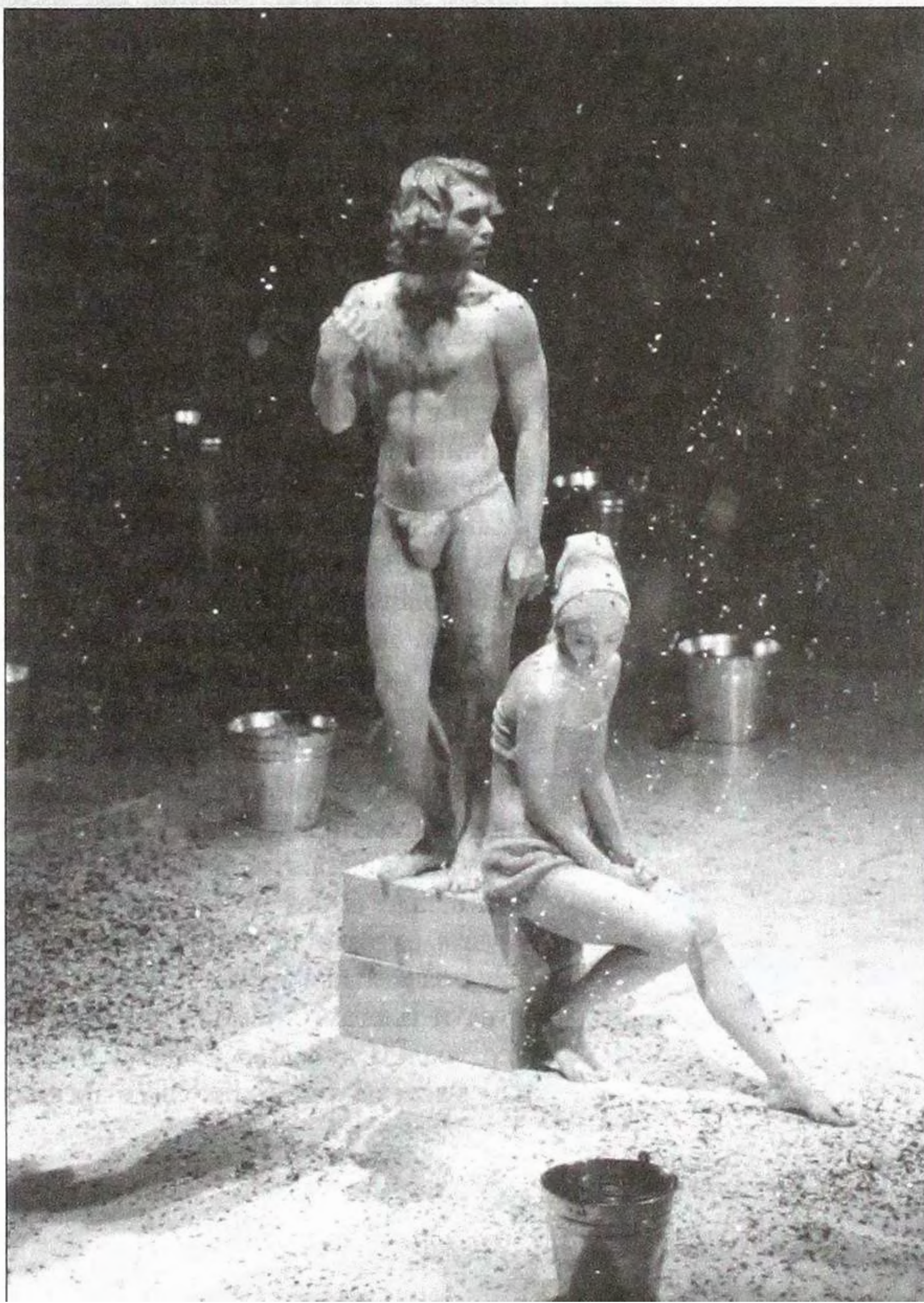
«Гамлет» в усі часи вабив постановників та акторів, залишаючись найзагадковішою п'єсою у світі. Ким тільки не був на сцені принц данський: неврастеніком і філософом, циніком і палким коханцем, романтиком і трагіком (часто усім тим разом). Гамлета виконували стрункі жінки та атлетичні чоловіки, навіть дебелі коміки, як це було у сталінські часи. Народові хотіли прищепити думку, що Гамлет смішний у своїй рефлексії та бажанні помсти. До того ж він, як особа королівської крові, й сам мріє захопити корону.

■ Сцени з вистави «Гамлет. Сні».

Режисер Андрій Жолдак.
Харківський академічний театр ім. Т.Шевченка.
Фото М.Ковальчука.

Володимир Висоцький у театрі на Таганці Ю.Любимова зіграв Гамлета, який обирає «бути» та діяти у час, коли в Москві невпевнений Гамлет Анатолія Солоніцина у постановці Андрія Тарковського мріяв, аби хтось інший замість нього виправив схибнутий світ. Отже, крізь магічний кристал гамлетівського питання нескладно побачити філософію героя та епохи відповідних часів, чи то декабристів, чи то колабораціоністів.

Коли Андрій Жолдак назвав виконавцем головної ролі в «Гамлеті» свого тезку, популярного на українській пісенній естраді А.Кравчука, то відразу зняв серпанок таємничості зі своєї концепції. Тепер можна було б переносити дію «Гамлета» хоч у Японію, хоч у Бразилію, — герой такого гатунку завжди залишається вірним своїй вдачі. Поєднання в нашій естраді сентиментальних інтонацій та дешевої попсовості пояснює її невизнаність. Не квітне «Червона рута» на кока-кольних берегах! На такого Гамлета надіти б шоколадну «корону», і був би «солодкий дотик». Позолочений, як Орфей у наслі-



*«Ти не вір
мені,
і собі не вір,
тільки вір
в мою любов,
кохана!»
Оце і є
«попсовий»
варіант
Шекспіра*

дуваній опері О.Журбіна «Орфей та Еврідіка», Кравчук оголюється до останньої межі та м'яко рухає сідницями, змушуючи здригатися певну частину глядачів. Іншого впливу на зал артист, як на мене, не може справити, незважаючи на кілька фрагментів пісень у власному виконанні: «Ти не вір мені, і собі не вір, тільки вір в мою любов, кохана!» Оце і є «попсовий» варіант Шекспіра.

Усі глядачі звикли до того, що естрадні виконавці співають «під фанеру», тобто під фонограму. Але щоб під фанеру провести весь драматичний спектакль! Причому актори навіть ротів не розкривають, а іноді й не спілкуються між собою в діалогах. Тільки регочуть та вигукують без допомоги звукооператора. У цій ситуації байдуже, хто з акторів кого грає. В.Спесівцева — Офелія могла б легко помінятися роллю з О.Стеценко — Гертрудою, а В.Маляр — Клавдій з Ю.Головіним — Полонієм. Суттєво у виставі нічого б не змінилось. У тому жорсткому кастингу, який влаштував для виконавців А.Жолдак, головним була, мабуть, не вдача актора, а його підпорядкованість «лялькареві».

Актор-маріонетка не винахід Жолдака. Проте не здається дивним, що трупа шевченківців, за окремими винятками, непрацевлаштована, легко піддалась цьому сеансові «чорної магії» і, немов на сеансі А.Кашпіровського, намагалася видужати відразу від усіх хвороб — починаючи з пластичного остовпіння й закінчуючи мовним енурезом.

Проте якщо актори-маріонетки лише відволікають глядача від змісту драми «високої долі, заповітної звияги» (Борис Пастернак), то пістрявий, ексцентричний, а часом неврастенічний натовп наближає нас до жанру, обраного режисером: сценічної фантазії, до його «снів», які не підпорядковуються законам раціональної свідомості.

Жолдак, немов Кашпіровський, чудово знає важелі управління натовпом, масою, але вже на театральному кону. Він, як досвідчений політик, легко змушує людей у єдиному пориванні гніватися та сміятися, застигати у подиві й тупувато підкорятися. Він без церемоній, але й без особливої потреби змушує акторів та актрис поважного віку роздягатися майже догола й струвувати тілесами, немов у модному тепер «балеті дебелих», одному з «зоїків» маскультури. Майже весь арсенал

режисерських прийомів звідти ж. Наприклад, удавання «боді арту», коли Офелії наносять аерозолем фарбу на місце тіла, де знаходяться легені, — у неборачки запалення? Мильні ванни, такі популярні у секс-готелях Європи. Півсотні будильників та кілька дюжин оцинкованих цеберок — якщо це й фантазія, то не театральна, а запозичена з виставок сучасної скульптури та абстрактного дизайну. Режисер постійно сигналізує в зал на якійсь тарабарській мові, іноді удавано примітивній, іноді естетськи примхливій. Сигналізує й у прямому й у переносному значенні, змушуючи виконавиць із прапорцями імітувати морську азбуку морзе, а іноді використовуючи «сурдопереклад». Режисер нанизує сцени одну на одну, створюючи своєрідний «парад атракціонів» та змушуючи глядачів розгадувати при цьому хитрі загадки. Ось у великій посудині змішуються дві рідини, які набувають яскраво-червоного відтінку. Це кровозмішання. Відгадали? Подорожуємо далі. Далі — майже пряма цитата з фільму Е.Сколи «Бал». Всі танцюють танго. Поступово магія загадкових перетворень зникає, залишаються, за незначним винятком, трюки, механічна зміна епізодів. Можливо, в цьому калейдоскопі й приховано якийсь зміст, бо персонажі час від часу гучно кличуть Гамлета, аби він щось змінив у їхньому житті. А Гамлета все нема й нема. Тому фраза: «Далі тиша», що звучить у фіналі п'єси, сприймається як логічний кінець вистави. Проте Жолдак вирішує інакше. Після звичайного фіналу він «викриває» власну магію, продовжуючи театральну фантазію, так би мовити, на «місцевому матеріалі». Прогулянку по власних сновиддях режисер здійснює у серії «кліпів» з... чеховських часів. Блукання російського Гамлета серед цих героїв також безперспективні. Тобто все повторюється в цій історії, яка нічого не навчила героя та натовп... Треба віддати Жолдаку належне. Другу прем'єрну виставу, розуміючи непереконалість композиції, він зіграв інакше, зробивши фінал прологом, чим остаточно викрив себе. Епатажні екзерсиси та рекламні акції, наслідування театральної моди, самоповторювання — далеко не кращі ознаки у сучасному періоді творчості Жолдака, який претендує на роль вітчизняного театального лідера. Що ж, який надворі час, — такий і Месія.