

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА ТЕАТРАЛЬНА МІРА ЖИТТЯ



Сцена з вистави "Житейське море".
Національний академічний драматичний театр
імені І.Франка. Режисер П.Ільченко. 1995.

Сакраментальне "ілюзія щезла, сміх - і все пропало" обдарований артист Іван Барильченко із "Житейського моря" вимовить не в буденному хвилинному розпачі, а як справжній митець, для якого це неспростовна істина. І далеко не останній серед українських корифеїв актор І.К.Карпенко-Карий умів подавати на сцені "канонічний" реалізм власної драматургії крізь флер театральної омани. Про сучасний український життєподібний театр скажемо інакше. Він, уражений багаторічними ін'єкціями соціалістичного реалізму, театральну стереоскопію поспішно ігнорує. Відтак, які б вимови не апробувала українська сцена, інтерпретуючи класичну соціально-побутову драматургію - діалектно-етнографічну, модерно-авангардиську, традиційну літературну - вірного тону поки що не знайдено.

Створений, в Карпенко-Карівському тексті, зоровий об'єм багатоманітного життя цікавий і цінний своєю мозаїчністю і предметністю, а не філософствуванням. Отож сценічна ілюзія безмежно широкого й глибинного моря буття, де все є одночасним, синхронним - настрої, думки, бажання, стосунки, події - була, без сумніву, вершиною драматургових вимог до театру. П'єса, сказати б, всеосяжна, на всі часи, і саме через оце "всі" вирішив переступити в бік буденщини постановник "Житейського моря" в театрі імені І.Франка П.Ільченко.

Таке рішення режисера вистави, безперечно, зрозуміле, оскільки зіграти те, як руйнується через зраду сім'я, можна просто й дохідливо, розповідати ж мовою реалістичного театру про щось неосяжне, неконкретне - справа далеко складніша. Очевидна річ:

за характером думок, написана в 1904 році комедія, значно модерновіша, ніж звична манера письма її автора. Тож Петрові Ільченку довелося зводити на Франківській сцені до спільного знаменника форму та ідею, що він і зробив у міру можливості.

Старий драматургічний прийом розгортання сувою інтриги, за І.К. Карпенком-Карим, мав би працювати не лише на перебіг подій, а й на дещо інше. Передовсім на вже згадуваний мозаїчний принцип показу життя, за яким історія подружжя Барильченків - тільки один із смальтових шматочків. Драматургові необхідні були широчінь і суперечливість, Петру Ільченкові - чітка послідовність сцен сімейно-театральної історії. Ось чому він, постановник, розпочинає оповідь про "своє" "житейське море" з ідилічного образу - гри дітей, а справжньою інтродукцією п'єси (розмовою трьох братів Барильченків) нехтує. Треба думати, не лише з міркувань елементарного скорочення тексту.

Постановник розгортає спектакль динамічно, припасовуючи кожен мізансцену "сімейної" частини до ідеї нетривкості родинних устоїв. Для цього годяться й розмови служниць про панську жіночу долю, й словесні пікіровки Марусі та Хвилі, а особливо - раптове вторгнення Іванової коханки Ваніної.

"Житейське море" навіть загрожувало "обміліти" до розмірів дачного озера, коли б друга, "театральна" частина першої дії виявилась не настільки енергійно зіграною. Зрежисована на фарсових контрастах, картина театального побуту подана глядачеві як стихія беглузда, безцільна й кумедна. Дай нам Боже помірковано обходитись із найважчими момен-

тами життя так, як це зумів зробити П.Ільченко, полегшуючи задум драматурга. Створені у п'єсі зі слюзами та іронією, зі знанням хтивості, підступності й водночас величності закулісного повсякдення епізоди подаються як суто гумористичні. Втілення невинності - юна артистка Надя (артистка В.Малекторович), піднята режисерською рукою на котурни-пуанти, розчинилася в суцільній ліриці. Тим часом, постать ця у п'єсі надто прозора, щоб не угледіти тут кількох варіантів сценічного розвитку образу Наді. Цілком можливо, вона - майбутня *grande-coquette* Ваніна, і про графське катання Людмили Павлівни натяк не випадковий. А може, поки що це "чистий ангел", але яким буде його завтрашній день у пекельному театральному вихорі, де й міцні душі втрачали кодекс порядності? Усі ці болючі запитання самого Івана Карповича є драматургічним відлунням непростих стосунків у театральній родині Тобілевичів.

Чому високе, що еднає, і низьке, що руйнує, співіснують разом? - питальний маніфест маленької епізодичної ролі Круглякова (артист С.Семенов). Чому суспільно важливе, громадськи вагоме, що й склало основу людської філософії Карпенка-Карого, омивається стоками публічного бруду? А трагіфарсовий Кругляков, який шукає за кулісами свою охолоду до домашнього вогнища дружину, в сценічному виконанні доволі жалюгідний та смішний? Де ж тоді поєднання в цій постаті високого й низького, любові й ненависті до театру-кумира?

Концентрація розважальної театральності повною мірою втілена у з'яві трьох Барильченкових поклонниць (артистки Л.Богдан, Н.Осипенко, І.Царградська). Ось коли ми вже остаточно забудемо задля чого написав Карпенко-Карий близько двох десятків п'єс і принизимо його мистецькі ідеали.

Життєва дволикість дійових осіб із театрального середовища п'єси безперечна. І тут критикові, оскільки, власне у режисерському малюнку двозначний погляд на природу речей відсутній, про акторське виконання залишається лише сказати відоме "впорався" - "не впорався". До того ж проста і ясна Карпенка-Карівська драматургічна конструкція розплилася в окремих мізансценах та дивертисментних виступах. Найпростіший ланцюг - король та блазень, Іван Барильченко та Стьопочка Крамарюк, біле та чорне, Маруся та Хвиля і т.д., до протилежних Катрі та Прісі, - виявився розімкнутим. Не кажу вже про те, що текст постійно включає в ланцюгове коло і реальний двобій: Барильченко - Хвиля, Маруся - Ваніна, Крамарюк - Усай. Знецінена до аморфного переліку стосунків драматургія врешті-решт втрачає напругу справжнього житейського моря.

А втім, збої у згаданому ряду, як не парадоксально, роблять виставу не втраченою для глядача. Справа в тому, що вони обумовлені значними перевагами в акторському виконанні ролей непершорядних - заслуженим артистом України В.Мазуром (Крамарюк) та В.Абазопуло (Хвиля). Ці актори свідомо виключили себе із стихії комікування, в якій перебувають майже всі виконавці "житейських" ролей.

Свого часу грішна традиція грати на сцені пародію, а не ілюзію життя знецінила мало не всю українську сценічність до фарсу "Гоп мої гречаники"*. Більше того, риси безглуздої кумедності лягли і на саму драматургію, яку дуже рідко ставлять навіть у слов'янських країнах. Комік, що сідає мимо стільця,



Сцена з вистави "Житейське море". 1995.
Фото В. Марущенка.

зуби, які болять або губляться, дірки на непристойних місцях - це набір із найбанальнішого жарту. Але в тому й річ, щоб сутнісно розрізнити функціональне значення таких деталей в анекдоті і в драматургії І.К.Карпенка-Карого. Чи ж варто знову прислужуватися Мельпомені у такий спосіб і виставляти другий, театральний-сімейний акт спектаклю у фарсово-адюльтерному прочитанні?

Більшу частину уваги публіки тут забирає Л.Смородіна, виконавиця ролі Ваніної. За всієї скромності режисерських завдань актриса відшукала в сценічному обрисі нішу підтекстового існування. Випещена примадонна-лисиця, яка цього сезону щиро кохає одного, а наступного - іншого, Людмила Л.Смородіної без приниження власної гідності відіграє Барильченкові зневажливі слова про себе. Вона, залежна як жінка від чийогось сезонного кохання, як провінційна артистка - від закулісного флірту, має проте свій, вельми тверезий людський погляд на все, що відбувається довкола. Він очевидний у спокійному спостереженні за Івановою метушнею, коли в очікуванні розв'язки Любочка дивиться в люстро на "театральні мізерії" за спиною, вгадуючи все наперед.

Ще одна особа, якій самим драматургом рокована властивість передбачати хід подій, - "капітан власного комерческого парохода" Хвиля. Відзначений уже В.Абазопуло не відбирає, а можливо, навіть додає до постаті Платона Пилиповича. Моряк і комерсант, романтик і цинік, щирий і підступний, безкорисливий і розбещений, він з'являється у своєму білому святковому костюмі, аби зробити, як вважає Маруся, чорне діло. Авжеж, драматизм зіграного В.Абазопуло одразу виявився не в розкритті Іванової зрадливої натури, а в тому, що Маруся для нього недосяжна.

Там, де акторська думка не лінується, вистава сама по собі виходить за межі пропонованого режисером. Відтак кульмінаційним стає не Барильченків (народний артист СРСР С.Олексенко), а Стьопочкін (заслужений артист України В.Мазур) монолог. Виголошена перед залом сповідь "Я шкапа" у виконанні В.Мазура засвідчує найтривожніший, найсокровенніший розпач драматурга І.Тобілевича. Не розриваючи

*Назва відомої пародії Санкт-Петербурзького театру "Криве дзеркало" поч. ХХ століття.

Роберт СТУРУА:

“Я НЕ ДУЖЕ ДОБРЕ ГРАЮ”

ДИКТАТУРА

кола доволі дрібної пластики й легкої гримаси, В.Мазур перетворює свого Крамарюка на філософа. Все залишається при ньому, забитому, нищому провінційному акторові, - метушлива хода, убогі, короткорукі жести, втягнута в плечі голова. Проте, зажмурені до часу, наче підсліпуваті очі розплюшилися, дивляться без остраху, дражливе обличчя серйознішає, а інтонації стають камертоном для голосу й Івана Макаровича Барильченка. Потому, можливо, “і він цуценя перед талантом Івана Барильченка”. Однак, коли С.Олексенко, слідом за Стьопочкою-В.Мазуром, пробує сповідати свій персонаж, він одверто фальшивить. Органічнішим С.Олексенко, як не дивно, виглядає саме тоді, коли його герой живе подвійним життям обманщика і двоєженця.

Останнє визначення, до речі, взяте із самої вистави, де воно фігурує як назва п'єси на афіші, що висить у гримерній Барильченка. Свідомо не говоритемим про оформлення (художник В.Лазарев), бо подібна сценографія не зробить честі жодному театрові, а розмова про нього й поготів. Але щодо “Двоєженця” зауважимо, що існує все-таки елементарна смакова межа в ілюстрації не безспірних постановочних постулатів, тим більше що твору з такою назвою в репертуарі українських труп не було.

Здавалося б, чому не відкрити С.Єфремова та не прочитати перші рядки нариса “Іван Тобілевич”: “Бувають люди на світі, що всім своїм життям, усією істотою своєю являють величезний контраст до того кола громадського, в якому обертаються, що своїми вчинками справляють раз у раз дужий протест проти того людського осередка, з яким мають діло не день, не два, а цілі роки й десятиліття”. І відразу все стало б на свої місця: море, життя, сім'я, театр - одне слово, багатовимірність авторського задуму. Не сприйняте через мозаїчність “Житейське море” в такій інтерпретації власне знову зупинило Франківську сцену на шляху до енциклопедичності та інтертекстуальності. Коли б зібраний на кону світ дозволив акторам і глядачам усвідомити себе спадкоємцями кращих культурних традицій, а одночасність проживання й переживання театрального твору стала реальністю, ми і справді опинилися б на березі “Житейського моря”, створеного І.К.Карпенком-Карим.

Не так часто доводиться бачити живу класику театру, ще рідше щастить спілкуватися із автором цієї класики. Така нагода вже не вперше випадає київським театралом: йдеться про грузинського режисера Роберта Стуруа, який очолює Національний Тбіліський театр імені Шота Руставелі. Наша публіка чекала його з нетерпінням. Особливість цього візиту - перші великі гастролі після сумнозвісних політичних подій, після війни і лихоліть, а також розмаїтість представленого: від класичної вистави “Кавказьке крейдяне коло” - візитівки театру - до ризикованого експерименту “Євангеліє від Якова” - сценічного втілення... абетки. Мені довелося побувати на зустрічах з режисером і я спробую намалювати його портрет дещо по-драматургійному, якщо запозичити форму діалогу і єдність місця дії, хоча їх було три - театр імені І.Франка, КДІТМ та Міністерство культури і мистецтв.

Дійові особи: неанонімні: Р. Стуруа, його актори; анонімні: студенти (С), театральні діячі (ТД), не зовсім театральні діячі - преса (П), зовсім нетеатральні недіячі (ЗНН).

? *П: Роберте Робертівичу, розкажіть про себе, як ви стали режисером?*

РС: Що я можу сказати? Батько був художником, діди - революціонерами. Є у мене спорідненість і з Україною - тітка вийшла заміж за українця Пономаренка, до речі, вона викладала у вашому театральному інституті, щоправда марксизм-ленінізм (пожвавлена реакція залу). Чому в театрі? У школі грав Хлестакова в “Ревізорі” Гоголя... Невдовзі після закінчення Тбіліського театального інституту почав працювати в театрі Шота Руставелі, протягом 15 років - головний режисер цього театру, ще ставлю за кордоном.

? *П: А чому ви привезли саме ці вистави? І скільки їх в репертуарі?*

РС: В репертуарі театру дванадцять вистав, майже всі нові, тобто десь із 93-го року, ще чотири готуємо, ставлять їх молоді режисери. У зв'язку з ситуацією граємо лише тричі на тиждень, але на двох сценах. Чому саме ці вистави? Звичайно, ми відбирали найкраще, найхарактерніше для цього етапу театру. Із старих - лише “Кавказьке крейдяне коло” за Брехтом, але й ця вистава не лишилася без змін - досвід пережитого за ці трагічні роки вплинув на трактування, змістив акценти. Вистава стала більше трагікомічною, загострилися вічні проблеми, бо нині забуваються межі між добром і злом. Друга вистава - “Добрий чоловік із Сичуаня” важлива зараз своєю парадоксальністю: щоб робити добро, треба творити зло. Її головна проблема - чому людина може різко зійти з наміченого їй долею шляху? Але й носії зла не можуть бути щасливими: про це йдеться в “Макбеті”. Наша вистава особлива: в ній герої молоді, що це так - зрозуміло з їхніх прагнень: старим більше потрібен спокій. Вони нагадують Ромео і Джульєтту, що побралися. У виставі ми спостерігаємо, як їхня любов руйнується злочином, перетворюється у ненависть, і якраз це важливо... Працівник сцени якось сказав мені: одна вистава про те, що не можна жити, якщо робиш добро; друга - якщо робиш зло. Як же тоді жити? І я не зміг відповісти на це питання...

А четверта вистава - особлива. Сама ідея постановки першої книги - абетки - здавалася абсурдною. Власне, це поезія, і в ній є момент пізнання світу. Ми не знали, куди йдемо, але в цьому є дуже важливий рідкісний момент, коли всі сидять разом і пробують. Іноді я схоплювався: що я ставлю, Боже мій! (і це “Боже мій” звучало лайкою). Коли я готувався до постановки, був курйозний інцидент. Я всюди возив із собою всі можливі видання абетки, і на кордоні в мене питали, що везеш?