

Олександр ЧЕПАЛОВ

ПАРТИТУРА ТВОРЧИХ ДОРИГ

Режисер Микола Яремків понад 10 років працює в Харківському академічному драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Проте він львів'янин, і цим багато сказано. Галицьке походження і в політиці, і в мистецтві характеризує відокремлене, майже дисидентське ставлення до реалій радянських часів. Із заходу на схід мандрувало багато галицьких митців, зокрема режисерів, – від Курбаса до Віктюка. Різні долі, різні епохи, різні вдачі... І все ж щось їх поєднує, цих театральних мандрівників, які, не забуваючи рідної оселі, стають громадянами “театрального світу”.

Хоча львів'яни завжди відчували себе мешканцями Європи, на театральному досвіді “радянської доби” це могло й не позначитись. Нова драматургія та новітня театральна естетика скоріше просмоктувалась із прибалтійських республік – недаремно ж усі “іноземці” в радянських фільмах були литовцями, а першу в СРСР постановку С. Беккета (“У чеканні Годо”) було здійснено в Таллінні. Перша вітчизняна екзистенціалістська п'єса народилась теж у Прибалтиці. “Казку про Моніку” С. Шальтяніса та Л. Яцінявічуса як незвичайне психологічне вирішення теми “любовного трикутника” почали залюбки ставити на теренах колишнього СРСР. Років двадцять тому це зробив і М. Яремків.

Трохи помандрувавши театральними стежками від Дрогобича до Пермі, від Рівного до Тамбова, Яремків “осів” у Харкові, куди його запросив колишній головний режисер, теж галичанин Ігор Борис.

Саме в той час Борис почав втілювати свою давню мрію про створення в колишньому курбасівському “Березолі” (театрі, який вдруге одержав цю назву) режисерської лабораторії та надавав можливість кожному непересічному постановникові зробити свій внесок у сценічне експериментаторство. Справа ця, водночас шляхетна та авантюрна, перспективна та ризикована, ймовірно довела до стилістичного розгاردіашу та розмежування трупи на тих, хто легко сприймав стилістичні зміни, та тих, хто їх відверто цурався. М. Яремків і тоді, і пізніше заохочував акторів лише своїми художніми переконаннями, без жодної закулісної інтриги, що для театального середовища не вельми характерне.

До Харкова (і це дуже суттєво) Микола Яремків проходив стажування як режисер у Москві на базі театру ім. Є. Вахтангова – там працював, набуваючи популярності, маестро Віктюк. Вряди-годи М. Яремків відві-



С. Бережко - Голохвостий, О. Приступ - Галя, Т. Зубова - Секлита у виставі “За двома зайцями” М. Старицького, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).

дував також репетиції Юрія Любимова, Марка Захарова, Аркадія Каца, слухав захоплюючі лекції Віктюка на Вищих режисерських курсах в Інституті кінематографії. І відтоді вважає, що найбільшу користь у цих “театральних університетах” все ж дав йому іменитий та високообдарований земляк.

Невгамовний театральний фантазер, вигадливий естет не так спонукав його йти власним шляхом, як щедро ділився незмінними в усі часи прийомами ремесла, режисерської техніки. Без цього уміння створювати загальний видовищний образ вистави, працювати з акторами, редагувати літературний матеріал будь-яка режисерська фантазія не набуває потрібної форми та глибини.

Мабуть, саме з тих часів у стиль роботи Яремківа увійшла та інтелектуальна складова, котрою він виважує літературно-драматургічну основу. А потім як ретельний землевласник вимірює сценічний простір майбутньої вистави, не залишаючи жодної порожнечі.

У кращих постановках режисера інтелектуальна поміркованість та видовищність дії були у відповідних пропорціях і не заважали природности акторського виконання. Іноді ж тяжіння до екзистенціальних роздумів відволікало режисера від точного визначення жанру. Мабуть, тому неоднозначною була оцінка першої вистави Яремківа на харківській сцені – “За двома зайцями”. Їй справді можна було закинути деяку штучність конструкції та зага-

льного естетичного задуму. Режисерові нібито не вистачало в запропонованому матеріалі глибини змісту, і тому він спробував надати вирішенню образів нехарактерні для Старицького риси психоаналізу, зробивши “двійника” Голохвостого – його диявольську спокусу, або друге, екзистенціальне “я”.

Яремків був одним із перших, а може, й першим, хто втілював на українській сцені ще 10 років тому тему дисидентства. Національна драматургія ще не торкалась цієї проблеми, і потрібен був час, щоб з’явилась вистава за п’єсою Г. Тельнюк “УБН”. Тоді ж у 1992 р. стала в пригоді п’єса чеського драматурга, а пізніше президента Чеської республіки Вацлава Гавела “Largo desolato” (“Повільна руйнація”). Гавел створив її в 1985 р., коли доля дисидента-інтелектуала в Чехословаччині могла схилити його до суїциду, бо реальної сили змінити стан суспільства ще не було. Яремків не так похмуро оцінив проблему. Він скористався феллінівським прийомом трагікомічної клоунади, щоб виявити суперечність між намаганнями героя та його можливостями. Цілком можливо, що на дисидента спочатку дивляться як на дивака, паяца на дроті. Та от мудруваті дисиденти поступаються місцем борцям, у яких “накипіло на душі”. І вже не гасла готові вони взяти в руки, а сокиру і закликати народ до “червоних півнів”, до



Микола Яремків (у центрі) під час репетиції вистави “Largo desolato” В. Гавела, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).

зброї, як Зенон у згаданій виставі. Яремків у подібні фінали-заклики ніколи не були потрібні, бо він схильний без пафосу спостерігати “повільну руйнацію”, виявляючи проблему в художньому, естетичному річизі. Режисерові важливіше спонукати глядача до роздумів за допомогою театральньо-філософської метафори, ніж викликати в нього справжній жах.

Мабуть, саме тому харківський апологет театру-гри взявся за постановку (і знову вперше в Україні після А. Васильєва у Москві) такої визначальної для театру ХХ століття п’єси Піранделло, як “Шестеро персонажів у пошуках автора”.

Для акторів, які не звикли існувати за прийомами “оголеної маски”, одночасне втілення різних змістових прошарків було складним іспитом. Тож персонажі Піранделло-Яремківа вільніше почували себе в обставинах, коли можна було грати акторів, застиглих у межах власного ампула. Коли ж мало відбутися складніше протиставлення конкретної людини та фантому, ілюзії та реальності, виправдання хронологічного розгартяшю подій, то виникало почуття недорікуватості, й тільки. Проте мотиви двійництва, одночасного існування на сцені різних іпостасей героїв, прийоми “театру в театрі” не були для режисера лише естетичними вишуканостями. Він слушно бачив у них інструментарій для передовсім достеменного пізнання дійсності, якщо для цього давала підстави драматургія.

Кілька років тому автор цих рядків захопився та зворушився долею унікальної артистки ХІХ ст. Єввалії Кадміної, яка на гастролях у Харкові прийняла отруту на сцені та через кілька днів померла у страшенних муках. Для мене особисто Кадміна теж була персонажем у пошуках автора, хоча начебто про неї писали А. Чехов, І. Тургенєв та



Актори С. Бережко та Т. Турка у виставі “Largo desolato” В. Гавела, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).

інші великі сучасники. Проте навіть п'єса О. Суворіна про долю Кадміної (яку літератор “зашифрував як “Тетяна Репіна”) була переобтяжена побутовими подробицями й не піднімалась до рівня трагічних героїнь того часу, жертв спотвореної та відчайдушної жіночости.

Виникла ідея втілення на сцені незвичайного жанру – вистави-романсу, просякнутої інтонаціями епохи, музикою П. Чайковського, який, до речі, дуже високо цінував Кадміну-співачку та присвятив їй романс “Страшная минута”. У сценічному варіанті, погодженому з режисером, брали участь Кадміна як персонаж та Кадміна-співачка як уособлення її трагічної долі. У тканині оновленого твору О. Суворіна було використано й уривки з п'єс О. Островського “Гроза” та “Василиса Мелентьева”, у яких незадовго до смерті виблискувала ця “комета дивної краси”.

Уже на перших репетиціях за участю головної героїні (Т. Гриник) та Кадміної-співачки (Л. Кутищева) почали відбуватись ті таємничі перетворення, які пов'язували між собою різножанрові шари музично-драматичного дійства. Зникали шви переходів від внутрішнього психологічного стану героїні до відтворення її сценічних образів.

У кожній виставі Яремківа є група акторів або актор, на якого він робить певну ставку. Колись у “Пригвождених” В. Винниченка такою характерною фігурою був Олег Стефан (Родіон) – актор нервовий, запальний та справді “пригвождений” до пошуків у лабіринті винниченковської підсвідомости. У п'єсі Я. Стельмаха за мотивами Флобера Емма Боварі зіграла перша “ню” харківської сцени Олена Приступ – еротично спокуслива, вишукано пластична, а в фіналі спаплюжена, геть розтоптаню. Цей психологічно-емоційний спектр, запропонований Яремківим, актриса відтворила з рідкісною вдачею. Можна навести й протилежний приклад – коли Яремків ставив мольєрівського “Тартюфа”, то головна роль припала до смаку провідному в ті часи акторові трупи Володимиру Шестопалову. Прибічник психологічної, побутово-конкретної манери гри не зміг органічно увійти в насмішкувато-іронічну атмосферу вистави, грав серйозно, прискіпливо ставлячись до дій партнерів. Це й зумовило суперечності самої вистави, яку режисерові довелося “рятувати” не дуже виправданим, проте ефектним прийомом: король, який має відновити справедливість, насправді є подібним до Тартюфа.

За десять років Яремків поставив кілька п'єс української класичної драматургії, на яких позначилися його сталі естетичні уподобання.

Дві останні вистави Яремків здійснив у столиці України, причому одну – за п'єсою М. Старицького “Ой, не ходи, Грицю” (в редакції М. Яремківа та Н. Дубіної “Нехай одразу двох не любить”) висували на одну з номінацій “Київської пекторалі”.

Прискіплива та уїдлива столична критика відразу помітила східний колорит постановки, пояснюючи його насамперед тим, що виставу начебто збирались везти на гастролі до Китаю, а там, мовляв, добре знають українських акторів за серіалом спільного виробництва “Як гартувалася

сталь”. Та й у постановці “Кайдашів” за І. Нечуєм-Левицьким, зокрема у віршованій передмові до програми, М. Яремків дотепно експериментує вимову прізвищ героїв. Справді, якщо у слові “Кайдаш” зробити наголос на першому складі, то й прізвище звучатиме дещо по-східному.

Така “перестановка наголосів” взагалі дуже характерна для мистецьких уподобань Яремківа та для системи його театральних перетворень, вигадливої постановочної гри. А закиди щодо штучності паралелей Схід-Захід можна легко спростувати. Хіба випадково китайці приїхали до нас знімати свій варіант твору М. Островського? Хіба такою собі дрібничкою була п'єса Остапа Вишні та його соратників у “Березолі” за оперетою “Мікадо” на японську тему?

Т. Гриник - Євлялія (ліворуч), Л. Кутищева - Євлялія-співачка у виставі “Тетяна Репіна” за О. Суворіним, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).





Сцена з вистави “Гроші” І. Карпенка-Карого, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).

Майже через 70 років М. Яремків взявся за повторну постановку “Мікадо” на березільській сцені. І теж запропонував власну постановочну редакцію, бо, по-перше, з кількох варіантів тексту, що збереглися в архіві театру, неможливо було дізнатись, котрий саме був основою вистави 1927 р. До того ж грати п’єсу-пародію, п’єсу-ревію такою, якою вона була сім десятиліть тому, було б зовсім недоречно. Разом із постійним співавтором, композитором Г. Фроловим, Яремків зробив нову за концепцією виставу про таку собі “українізовану” Японію, традиційно розподілену на правобережну та лівобережну, щиро ліричну у співах та дотепну у глузуванні над власними хибами.

До того, що вистави Яремківа – це не просто драматичні постановки, а й музично-пластичні видовища, здається, вже звикли всі. Причому йдеться не обов’язково про вишукані за формою та змістом інтелектуальні опуси, такі як “Торбань” за С. Мрожеком або п’єса В. Гавела. Вистава за п’єсою І. Карпенка-Карого “Сто тисяч” (“Гроші”) теж є прикладом цільного за формою, захоплюючого спектаклю, у якому все можливе та неможливе рухається, трансформується, співає, стрибає... Та вочевидь зміст вистави від цього не страждає. Навпаки, ігрова форма, яку так полюбляє режисер, дає можливість не обмежуватись ілюстрацією тексту, а наповнюється асоціативно-

метафоричним змістом, стає кутом зору постановника чи то в “Едипі” чи то у “Дамі з камеліями”.

У тій сценічній партитурі, яку розробляє звичайно Яремків, слово – такий же виражальний та змістовний чинник, як рух, а сюжетні колізії багато краще зрозумілі через пластику вигадливих мізансцен. Мабуть, історія повторюється, і тяжіння режисерів до самоцінності пластики на сцені, власне театральним пошукам на межі ХІХ та ХХ ст., зараз знову стає актуальним. Для чергової постановки Яремків обрав сценарій А. Шніцлера “Серпанок П’єретти”, яку залюбки ставили і Мейерхольд, і Таїров у жанрі примхливої пантоміми. Паралельно режисер реалізує давній задум поставити справжню оперну виставу – це буде “Турандот” Дж. Пуччіні в Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка.

Театральний “космополіт”, майстер поліжанрових вистав, за останні десять років творчого життя М. Яремків працював багато, цікаво, вигадливо, і в кожній з його останніх робіт є зелений паросток нового, який ладен дати нові пагінці, що живляться з невичерпних щедрих джерел вітчизняного театру та світової театральної культури.



Сцена балу з вистави “Лихо з розуму” О. Грибосдова, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).