

Ганна ЛИПКІВСЬКА

## АРІЯ КИЇВСЬКОГО ГОСТЯ

### Частина 1. Столичний шлейф

Люди театру зазвичай вимірюють своє життя сезонами. Але вже майже десятирічне існування театральної премії “Київська Пектораль” привчило нас до дещо іншого режиму: тепер і наприкінці календарного року підбиваємо підсумки, озираємось назад, позначаємо певні орієнтири.

З-поміж київських прем’єр (не дуже численних порівняно з роками попередніми) помітні дві події: “Неймовірний бал” у Театрі російської драми ім. Лесі Українки та “Отелло” у Театрі ім. І.Франка.

Перша – вистава драматичного театру, але без жодного слова з акторських вуст, друга – зазначене в програмці акторське авторство (при, так би мовити, “живому режисерові”) щодо ідеї й концепції в цілому.

Чи варто шукати мистецьку “спорідненість душ” або просто збіг обставин у тому, що майже синхронно режисер Андрій Жолдак і хореограф Алла Рубіна, маючи імпульсом культову кінострічку Еторе Скола “Бал”, реалізують на вітчизняному театральному терені ту саму модель: слова стануть необов’язковими, ба, навіть зайвими на драматичній сцені, коли панує образ і рух (або рух образу? або образ руху?).



Сцена з вистави “Неймовірний бал” А. Ейкборна, режисер Алла Рубіна, Київський Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2001 р. (світлина Ірини Сомової)

Андрій Жолдак поставив таким чином “Одруження” в Черкаському обласному театрі ім. Т. Г. Шевченка, проартикулювавши не лише посилання на Е. Скола (як присвяту в передмові), але й зв’язок з однойменною п’єсою Гоголя, від якої у виставі – не “літера”, а – мотиви, тема, зрештою – метафізика.

У свою чергу, Алла Рубіна провела молоду генерацію акторів російської драми (найстаршому на сцені – ледь 35) через надзвичайно складний і майже безупинний танцювальний малюнок, у якому навіть і не варто шукати послідовного й зрозумілого сюжету: все це – озвучене впливовою “на біологічному рівні” музикою Горана Бреговича, Ніно Рота, Еніо Моріконе – вічний пошук, вічне протистояння, вічне суперництво між чоловіком та жінкою, людиною та її долею, внутрішнім пориванням та зовнішніми обставинами. “Обслуговуючий персонал” балу спочатку привертає до себе увагу, потім – існує на периферії, як глядачі й тло до аристократичних і вишуканих пар і так само вишуканих, різких, конфліктних па танго, степу, болеро... Додаткові ж пояснення у програмці, де одного з персонажів названо “провідником балу”, іншого – “лжерозпорядником” тощо – виглядають марною перестраховкою: в авторському витворі Алли Рубіної залишено достатній простір для глядацької фантазії, аби уникнути зайвої категоричності й однозначності, яка, зрештою, в театрі лише шкодить.

Загалом же надто тривалий час – мабуть, від десятилітньої давнини феєричного “Кандида” режисера Володимира Петрова – не доводилося бачити на сцені Російської драми такого завзяття, такого шаленого запалу, такого щасливого “кайфу” (перепрошую за вислів – бо інакше не скажеш), який актори отримують від того, що супер-класно



Сцена з вистави “Неймовірний бал” А. Ейкборна, режисер Алла Рубіна, Київський Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2001 р. (світлина Ірини Сомової)

виконують важку справу. Особливо поціновуєш це в порівнянні з іншими виставами Російської драми, а надто – з її цілковито адекватним самопортретуванням у напівконцертній програмі “І це було... І це буде...”, створеній до нещодавнього 75-річного ювілею. У “Неймовірному балі” ж раптом заблищали-загнали навіть ті актори, яких ми вже звикли зараховувати до “баласту”.

І тут, зрештою, постає ще одна – вже спільна для двох згаданих “варіяцій” балу – проблема (чи лише вітчизняного театру, чи взагалі театру як такого?): виявляється, найголовнішим і найскладнішим на кону є процес народження Слова. Без слів драматичним (!) акторам існувати на сцені легше. Ледь тільки ситуація вимагає *ви-словлення* – починається фальш, у випадку з черкаською виставою – горезвісний “український музично-драматичний театр”. Воістину, “мысль изреченная есть ложь”. Без-словесність можна зробити прийомом, можна побудувати на ній цілковито переконливу й повноцінну художню концепцію (як це ми бачили в “Неймовірному балі”), але враження, нехай доволі тривалі і світлі, минулися, питання ж – залишилося...

...Згадану на початку “Київську Пектораль” було придумано як премію *професійну*, не залежну ні від каси, ні уподобань “начальства”. Такою її титанічно намагалися утримувати кілька перших років, але із зміною команди, що присуджує “Пекторалі”, вона чимраз більше перетворюється на розподіл адміністративних “слонів” – так би мовити, за сукупністю заслуг (на думку не так експертів-фахівців, як міського керівництва та академіків Академії мистецтв України) чи просто за масштаб ролі (як же не дати премію шановному народному артистові іще СРСР, коли він зіграв аж Городничого?!), а не за *якість* – “за гамбурзьким рахунком” – конкретних робіт. Правда, інколи і масштаб, і якість, і “заслуги” збігаються.

“Що, крім Хостікоєва немає акторів?” – чуємо подеколи. Є, звичайно. Але чи зможе хтось із них придумати нове, цілковито ексклюзивне тлумачення, новий обертон конфлікту в “Отелло”, коли за чотириста років чого тільки не вигадували і, здавалося б, вичерпали тему? Анатолій Хостікоєв – зміг. Він, присвятивши виставу своєму батькові, повертаючись до власних генетичних коренів, вбачає в “Отелло” конфлікт навіть не просто релігійний – цивілізаційний (герой бо – хрещений, але *мавр*, радше араб, ніж негр – принаймні мусульманин від народження). Через життя Отелло, кар’єру Отелло, світогляд Отелло, здається, через саму його поставу немовби проходить вододіл, прірва між мусульманською та християнською цивілізацією, які – принаймні, сьогодні – видаються різними планетами, різними Всесвітами і в принципі не можуть збагнути одна одну. Так само проходить цей вододіл і на Кіпрі (місце дії шекспірівської п’єси раптом відкривається в сьогоднішніх реаліях – розділене навпіл за принципом етнічно-релігійним). “...Де він, твій Бог?!” – гарячково кричить Дездемоні цей Отелло, велика наївна дитина і водночас ніби скеля – міцна, непохитна. У його світі те, що він врешті чинить, є нормою, утвердженням справедливості – від того і каяття немає, лише безмежна втома, а потім – потужний вибух,

своєрідне характері, коли Отелло, вигукнувши декілька фраз рідною (певне, осетинською) мовою, стікає чистою “кров’ю” горезвісної хустки, тут – червоної...

На вересневій прем’єрі все це сприймалося як політично супер-злободенне. А Хостікоєва навіть іронічно назвали Бен Ладеном. Проте вистави не робляться за тиждень, сповіді визрівають роками, і глобальна проблема, що постає у виставі, народжена не вчора й, вочевидь, аж ніяк не завтра знайде (якщо знайде взагалі) своє розв’язання.

Інша річ, що кожний актор – навіть такого штибу – усе ж обмежений на кону певною “територією”. І Хостікоєв стає заручником власної ідеї, бо об’єктивно не в стані охопити й замінити собою все решта. Тож заявлений глобальний конфлікт у результаті має, так би мовити, лише одне “крило” – опонентів в Отелло

немає. Християнську цивілізацію представляє метушливий натовп венеційців у карнавальних “обгортках” із золотої парчі; Яго – Богдан Бенюк – просто лакей, дрібний та нестрашний чоловічок (можна, звичайно, і так, але ж яка інтелектуальна енергія потрібна для того, щоб закрутити таку неймовірно розгалужену інтригу та зрушити з місця, розтрощити, знищити такого Отелло?!), Дездемона (Оксана Батько) – безтямне полохливе дівчисько... Почт не грає короля, як належить, і вся вистава розпадається на окремі більш чи менш вдало розіграні епізоди. Щоб вибудувати щось співмірне до Отелло-Хостікоєва, потрібний був би режисер рівня Стуруа чи Някрошюса. Тоді й конфліктне протистояння стало б жорстким і правдивим, і не нагадувало б гру у піддавки, а елементи мусульманської ритуальності були б втілені й вписані у канву вистави значно точніше. Врешті, у деяких журналістських “опусах” довжелезні смуги біленої тканини, що ними, як на похоронній церемонії, обгортає Дездемону Отелло, називають “грязними портянками” – і це не лише виказує необізнаність авторів, а й засвідчує потребу режисерського переосмислення вдало знайденої актором метафори, введення її, за влучною формулою Пітера Брука (якому теж не чужий інтерес до розмаїтої національної екзотики), “у поле спільного для всіх досвіду”.

У виставі ж ми залучаємося більше до індивідуального досвіду – чи до індивідуального (свідомого? інтуїтивного?) геніального прозріння Анатолія Хостікоєва. Можливо, цього й досить. – Принаймні для історії.



Анатолій Хостікоєв - Отелло,  
“Отелло” В. Шекспіра,  
режисер Віталій Малахов,  
Київський Національний театр  
ім. І. Франка, 2001 р. (світлина  
Олександра Ктитарчука)



Федір Стригун - Андрей, "Андрей" В. Герасимчука, режисер Федір Стригун, Львівський академічний театр ім. М.Заньковецької, 2000 р. (світлина Михайла Курдуса)

## Частина 2. Львівські рефлексії

Цього разу Львів – місто для багатьох киян ледь не культове – нарешті припав до серця й мені. Тож егоїстично поспішаю поділитися радістю.

Довгі роки ми перебували з ним у стосунках дистанційованих, без жодної інтимності. Та зараз Львів якось тишком-нишком відчутно "вилюднів" і з пошарпаної околиці Європи стає майже цілковитою Європою (сподіваюся, невідвратно).

Щось зійшлося, щось зв'язалося – і все навколо, навіть попри метеорологічні "принади" сльотавої пізньої осені та передчасної зими, перестало здаватися хронічно чужим і сірим.

Львів тепер, немовби вибачаючись за попередню похмурість, насмішкувато бавиться зі мною. Кілька днів я методично обстежую всю прилеглу територію біля будинку, де зупинилася, – щоб знайти той провулок і ту сповнену помаранчевого світла вітрину, котрі (якось мана!) бачу з вікна. Прямуючи вулицею, навіть знайомою, я ніколи не певна, що вийду туди, куди очікую. Львів водить, кружляє, запаморочує – та я не ображаюся на нього, навпаки, – знов і знов потемки виходжу блукати його лабіринтами. Це така гра. Наша з ним спільна гра, нова і цікава.

Проте лишаються так само істинними, витримують перевірку часом і деякі старі враження та оцінки. Бо не настільки запаморочило голову, щоб, за гамлетівським визначенням, "при східному вітрі не можна було б відрізати сокола від чаплі".

Та, власне, при будь-яких вітрах Театр імені Марії Заньковецької – то константа.

Прямуючи до театрів київських, а надто Національних, майже завжди (виняток – один на кілька років) знаєш, що буде на їхньому кону. Все передбачувано – достатньо лише поглянути на назву театру, прізвище режисера та акторський склад. "І це було... І це буде..." Радісне очікування від театру несподіванки – зайва звичка, і вона тане, здається, невідвратно.

Заньківчани ж пропонують, видається, вистави кількох театрів, а не одного: "Андрея" – за влучною формулою Наталії Єрмакової, "виставу-фреску" (її варто було б грати

заради останньої мізансцени – коли велетень-Стригун випростовується, а біля нього тулиться крихітна Доля – Надія Шепетюк); "Маргаритку" (реж. Г.Воловецька), де головним стає сенс етичний (дай Боже здоров'я і такої дивовижної творчої форми чудовому Олександрові Гринькові ще надовго, взагалі ж любов і шана до літніх – ознака здоров'я родини, у цьому випадку – театральної); "Загадкові варіації", у які занурюєшся без останку (той щасливий випадок, коли режисер Вадим Сікорський на правду "помер" в акторах, – і хто б іще, як не Богдан Козак, зміг би так елегантно підняти цю інтелектуально-парадоксально-сповідальну брилу?!); "Ідіота" Алли Бабенко з його витончено-вишуканою нервовою тканиною; врешті, безпомилково розрахованих на глядацькі симпатії "Коханого нелюба" у постановці Федора Стригуна (у франківців наче й текст не той звучить – зовсім не такий смачний і дотепний) та "Хануму"... Всеядність? – Різноманітність.

Я, зрозуміло – професія вимагає, маю до Театру ім. Заньковецької чимало питань і застережень (здебільшого – щодо застарілих, застиглих візуальних сценографічних форм, які обмежують, затискають, наче тягнуть на дно і постановочну думку, і акторське тривання на кону; та й "ін'єкцій" режисури іззовні гостро бракує). Врешті, все це мені можуть оповісти й самі заньківчани, які краще за будь-кого знають власні проблеми і хвороби. Але те, що їхній досвід для української сцени сьогодні унікальний, "ексклюзивний", – безперечно.

Федір Стригун як керманіч, певне, взагалі лишився "останнім із могикан", що свідомо й добровільно бере на себе певну суспільну місію. І виконує її як може, як уміє, як дозволяють обставини.

За останні десять років ми надто безапеляційно й категорично відмовилися від моделі соціально ангажованого й громадянськи активного театру, замінивши її "чистим мистецтвом", яке виконує щодо суспільства – сказати просто "розважальну" – образливо й не дуже коректно, точніше – терапевтичну функцію.

Зрештою, і культурна політика держави не є сформованою й конструктивною, Національні театри не переймаються зловбоденими проблемами, на їхньому кону – що завгодно: маркіза де Сад, трилогія Птушкіної, таємниці Мадридських дворів тощо, – але не наші сучасники й не наше життя.

Проте успіх "УБН" (не належу до прихильників цієї вистави, але змушена визнати факт) і в Києві, і по всіх усядах, хай би і з присмаком скандалу, об'єктивно свідчить: на театр гострополітичного спрямування є неабиякий попит (може, просто скучили?); є, як кажуть рекламисти, "споживчий сегмент", котрий у ньому зацікавлений. І це – так само іманентна, природна функція театру, як і решта (одною з перших античних трагедій були політично актуальні "Перси" – і далі, далі, далі, усі ці дві з половиною тисячі літ).

Яким має бути такий театр сьогодні й завтра – не знаю. Навряд чи займатимуся ним особисто, та й переважна більшість мого покоління (не кажучи вже про ще молодших), схоже, теж.

А Стригун пре собі того плуга. За що, між іншим, і люблю.