

Режисерські покоління 90-х років

НАТАЛІЯ ЄРМАКОВА

90-ті роки ХХ ст. стали епохою надзвичайно важливих зрушень у режисерському мистецтві України. У цей час “здійнялася” нова режисерська хвиля. Нове покоління митців відчуло на собі наслідки процесів, інспірованих старшою генерацією, їхня діяльність серйозно позначилася на театральній ситуації в цілому, стимулювала особливості сприйняття глядацької аудиторії: зацікавлення публіки все частіше спрямовувалося в бік творчої індивідуальності режисера. Публіка нарешті почала визнавати абсолютну пріоритетність постановника — театального деміурга в буквальному і фігуральному сенсах цього слова. Звичайно, і в попередні роки досвідчена театральна аудиторія не мала жодних сумнівів щодо того, хто є центральним персонажем театру, але новітні приклади орієнтації все ширших кіл на постать режисера-ідеолога, творця світоглядних концепцій сценічного мистецтва, свідчили про визнання театром вирішальної ролі філософського осмислення життя. Режисер, продукуючи на сцені власні образно напружені візії, своєю особистістю “пов’язував” знеособлену матерію життя із художньо персоніфікованим внутрішнім світом власного “я”. Поступово переважна більшість серйозних режисерів у той чи той (естетично та ідеологічно) окреслений спосіб самопортретувалися у своїх сценічних творах. На протипагу звичному релятивізму виникала

системність, модельність картини світу і принципів, методик його відтворення.

Режисер 90-х рр. ніби полишає лави митців, які “об’єктивно” змальовують довкілля, і рушає, сказати б, туди, де суб’єктивний фактор у творчому переосмисленні життя є першочерговим. Усі ці зрушення стають особливо відчутними у роботах невеликого, але потужного кола молодих постановників, чий дебют припав на середину 90-х років, — А. Віднянського, Д. Лазорка, Д. Богомазова.

Усі вони, кожен у свій спосіб, поступово, але цілеспрямовано утверджували принципи ліричного висловлювання, активної трансформації матерії, до якої зверталися з позицій енергійної її переробки в акцентовано переосмисленому вигляді, коли не лише світоглядні підвалини, а й емоційне “перетравлення” роблять “реальність” тканини сценічного твору передусім “реальністю” портрета внутрішнього світу автора-режисера. Ці тенденції протягом десятиліть були наявні в українському театрі, проте частіше в ембріональній формі. Уніфікація ідейно-тематичних підвалин театальної (і не лише) творчості не дозволяла жодних відступів у сфері світобачення, світоглядної мотивації режисерського мистецтва. Тут зрушення почалися не так уже й давно, раніше вони були прерогативою вузького кола художників. Окрім того, генетична, так би мовити, природа театру — колективного

виду мистецтва, суттєві виробничі параметри, “не дозволяли” режисурі об’єктивно рухатися у цьому напрямку. На початку 90-х років, коли було відкинуто численні ідеологічні й філософські табу, утворилася ситуація, сприятливіша для більш вільного, незалежного і продуктивного режисерського висловлювання. У новій ситуації суб’єктивне вже не поцінювалось як щось менш вартісне супроти об’єктивного. Воно почало активніше виявлятися і переважати у визначенні режисерської позиції.

Нове покоління режисерів дебютувало в екстремальній ситуації зламу мистецьких систем, стикалося з безліччю духовних і технологічних проблем, що, однак, не заважало їм усім додатково “ускладнювати” свої завдання, звертаючись насамперед до найвищих взірців драматургії: класичних п’єс, творів літератури, які донедавна вважались непридатними для сцени, до маловідомих авторів (не дбаючи про відсутність прецеденту), до надто “хрестоматійних” зразків (не лякаючися звинувачень у банальності). Все частіше, коли відчувалась певна непридатність узвичаєних театральних підходів, технік розв’язання нових для режисури проблем, реалізація їхніх завдань стає для акторів питанням приналежності до певного покоління, а не лише до школи чи напрямку. Можна сміливо твердити, що ці режисери від початку своєї роботи не лише не спрощували шляхів, а навпаки — скорше провокували на цих шляхах все нові труднощі та проблеми. Власне, тодішня ситуація зламу визначалася не окремими ознаками деяких їхніх робіт, а всім змістом, навіть рішучим небажанням позбутися якоїсь частини “обтяжливих” здобутків.

За найголовніше із цих надбань слід визнати “легалізацію” суб’єктивізму в режисерських настановах і принципах, зміну у співвідношенні суб’єктивного й об’єктивного. Цей момент виявився у ті часи вкрай актуальним, якщо зважити на досвід трохи старшої генерації постановників. Тут дуже яскравим прикладом могли стати набутки О. Ліпцина, чия творчість у сфері “суб’єктивного—об’єктивного” саме

тоді давала приклади певних “дисгармоній”. У деяких його виставах спостерігалось “передозування” суб’єктивно-емпіричних начал, що спричинило суттєві образно-змістові деформації, тягло за собою структурну “дистрофію”, ослаблення напрути внутрішніх мотивацій і зв’язків, взаємозалежностей усіх чинників, зрештою, призводило до розпаду сценічного твору як цілісного явища. Очевидно, така загроза є іманентною лише для ультрарадикальних творів. Недаремно ж митці такого типу виступають, передусім, прихильниками лабораторних моделей театру. Десятиліття перед тим на їхню територію ніхто не “зазіхав”, і з часом вони утворили прецедент “паралельного” театру в нашій культурі.

У середині 90-х років ті, хто йшов за О. Ліпциним, В. Більченком, уже здійснювали “експансію” суб’єктивного не в спеціальних “сакральних” театральних “резерваціях”, а на “легітимній” території “нормального” театру. Втім, саме В. Більченко зробив перший рішучий крок у цьому напрямку. Він поставив на сцені Молодого театру диптих із двох п’єс О. Шипенка: «Археологія» та «І сказав Б...». Перша являла собою взірець камерної вистави, а друга була її стилістично-модельним полюсом — спектаклем “великого стилю”. Обидві роботи є явищами експериментальної культури. Друга — створила своєрідний художній та методологічний прецедент. Самою своєю фактурою вона “заперечувала” ідею стилістичної єдності як обов’язкової передумови повноцінного творчого “висловлювання”. Структура вистави — колажна, сегментна, утворювана різностильними тропами. Насправді вона, ця вистава, складалася із двох різних п’єс, які на кону Молодого театру “поводилися” досить примхливо: то перемижовуючись окремими сценами, то накладаючись одна на одну, викликаючи відчуття такого собі палімпсесту, “шари” якого рівноцінно важливі та взаємно зумовлені — контрапунктні. Сильовий “коктейль” не спричиняв розпадання матерії, не шкодив її змісту, ідеології. Насправді таке рішення слід уважати програмним. Постановник-деміург вільно транс-

формував матерію дійсності, змінював ракурс свого дослідження, грав формами, переконаний у “неушкодженості” буття, непереможній вищій послідовності будь-яких його виявів. Спектакль «І сказав Б...» виявився річчю поліпросторовою, складеною з простору великої сцени Молодого театру і широкої стрічки помосту, що навпіл перерізав зал для глядачів та сам утворювався з двох окремих (відкритого і напівзакритого) майданчиків. До цього додавався станок-сцена, надбудована на головному, великому майданчику. Всі місця дії “працювали” і послідовно, і паралельно, водночас у єдиній структурі простору-дії. Два окремі модульні тексти-сюжети безліч разів повторювалися протягом вистави. При цьому, дві пари персонажів мали у різних епізодах неоднакові стилістичні, жанрові, психологічні, соціально детерміновані іпостасі, через що кожен окремий епізод відповідно обарвлювався, інтерпретувався, послідовно відтворюючи, сказати б, змістовий коментар, відсторонюючи сенс того, що відбувається. У такий спосіб сам простір вистави набував контекстуальної якості. Гра просторових “змістів” ускладнювалася тим, що кожен окремий епізод — варіант сюжетного модуля — міг мати цілком різні стильові ознаки, власне, вирішуватися у різних стилях — приміром, у параметрах комедії дель арте чи англійської комедії в дусі Оскара Уайльда. Це “тягло” за собою деформації, гротесковість та пародійність окремих персонажів, раніше схарактеризованих в інший спосіб. “Перекуси” надавали епізоду додаткового, часто несподіваного і саме контекстуального змісту, демонструючи безмежні можливості змістових, стильових інтерпретацій.

Часто постановник вдавався до макаронічних форм — у загальній стильовій структурі спектаклю починало діяти правило парадоксальних зіставлень. Так, частина епізодів будувалася як камерне видовище. Водночас, текст котрогось із варіантів сцени подружньої пари, міг бути покладений на пластичну (загострену пародійно, навіть убивчо-саркастичну) сцену, створену прийомом одного з різновидів “великого стилю” — урядового

концерту. У псевдонаціональних “сувенірних” костюмах, з неприродними, удавано бадьорими інтонаціями всім добре відомого пафосного конферансу, герої з’ясовували свої вкрай інтимні стосунки.

Продовжуючи в наступній сцені у тому ж таки дусі, вони коментували (точніше дублювали) той самий текст, який спародійованими італійською та французькою мовами виголошували вже інші іпостасі цих героїв у сцені, стилізованій прийомом комедії дель арте.

Отже ознаки концерту — великого (пародійно інтерпретованого) стилю накладалися на суто камерну (у драматурга) сцену. Явище, у такий спосіб, потрапляло в систему подвійного віддзеркалення, у різні образно-змістові масштаби. Воно виверталося, як рукавичка, втрачаючи конкретні жанрові й стильові ознаки, водночас складаючи нову образну мову.

Схожим за принципом будови був і паралельний монтаж окремих епізодів, коли дія додатково ускладнювалася зовсім новим персонажем. З одного боку — “янголом-недоумком”, який, безперервно перетинаючи простори двох паралельно існуючих епізодів (симультанний принцип), своїм, здавалося б, броунівським хаотичним рухом наче об’єднував обидві паралельні дії. А з іншого боку, мовити б, для “врівноваження” цієї досить химерної композиції в дію введено меланхолійного персонажа у чорному, який однозначно сприймався глядачами як Смерть.

Загалом, трагедійні обертони вистави виявлялися як певні візуальні знаки майже на всьому її просторі. Таємне, загрозливе й незрозуміле виникало у вигляді несподіваних фантомів. Перша брутальна сцена сварки паралізованої старої матері та її сина-алкоголіка, попри умисний, зацентований натуралізм подій та персонажів, ніби відсторонювалася незворушною постанттю чоловіка у чорному, який, здається, існував у такому собі паралельному світі. Напівогорнутий темрявою, він виглядав загадковим символом небуття,

самою пільгою. Його мовчання здавалося невминням або небажанням бути присутнім у цьому світі, можливо, свідчило про приналежність до світу іншого, моторошного, темного і чужого.

Трагедійною була й нездатність героїв-олігофренів (ще одна іпостась подружньої пари) виявити себе інакше, ніж у клінічно-хворобливих конвульсіях. Показовою є сцена розмови тих самих персонажів, коли вони поставали перед глядачами гранично відчуженими і, немовби, напівмертвими, в аспідно-чорному просторі сцени-провалля, злегка окресленими лише кволим променем з бічної куліси. Ця сцена мала виразну екзистенційну природу. Чорне на чорному, дві постаті, напівзавмерлі у протилежних кутах порталу.

Найвищим моментом трагедійної теми вистави стає її епілог. Його, фактично, винесено за дужки. Тільки-но закінчилася фінальна сцена, здійснена як карнавальний хід усіх учасників, коли їм востаннє було змінено маски, костюми. З барабанами різних розмірів, зі стогонами та піснями рушили вони по замкненому колу великої сцени. Завіса. Кінець. Раптом, після короткої паузи, на знову відкритій, оголеній сцені, яку тепер затоплювало мертвотне зелено-чорне світло, просто на глядачів, повільною церемоніальною ходою, в абсолютній тиші йшли дві химерні постаті, оповиті жахливими й водночас прекрасними блискучо-прозорими тканинами. Два грандіозні поліетиленові кокони, що в них сконцентрувалася вся незбагненність життя, таємниці нашого народження у цей світ і залишення його. Цей пластичний знак несподіваного постскриптуму, хоч і не належав (за стильовими ознаками) до образної структури спектаклю, але сприймався як його головний модуль-коментар. Він постає виразником прямого авторського висловлювання, прямого у понятійному сенсі, образно перетвореного й закцентованого. Для режисера В. Більченка і художника О. Богатирьової це дивертисментне “дефіле” мусило і своїм пафосом, і своїм несподіваним характером, і рівнем емоційної напруги “долучити” публі-

ку до “непрофанного” вияву “великого стилю”. У цій виставі він засвідчив свою сакральну глибину й містеріальний пафос.

Наступне після В. Більченка та О. Ліпчина покоління у середині 90-х років ХХ ст. сміливіше робили “щеплення” інтенсивно індивідуалістичній матерії традиційного театру, не обмежуючи свободи його руху. Чи не тому їхні спроби таких “щеплень” є більш гармонійними щодо можливостей сприйняття публікою нового мистецтва? Вони, ці молоді режисери, не видаються вже такими ультра-радикальними митцями, як їхні попередники, натомість створювані ними художні прецеденти у більшості випадків апелювали до ширших глядацьких кіл, стимулювали пошкваллення процесів співтворчості у досі інертних прошарках театральної аудиторії. Відмінною була й суттєвіша локалізація пошуку і А. Віднянським, і Д. Лазорком, і Д. Богомазовим. Перший з-поміж тих режисерів одразу засвідчив тяжіння до масштабних явищ художньої культури.

Від самого початку було очевидним, що А. Віднянський — режисер епічного театру, і цим він не може знехтувати, навіть якби того дуже хотів. Навіть дебютна вистава «Чекаючи на Годо» (1994), камерна за деякими зовнішніми ознаками, насправді зросла на ґрунті концепції епічного театру. Духовна, філософська, етична матерії беккетівського спектаклю вимірюється у режисера масштабами мало не космічними, бо стверджується перевага буття над побутом. Драматизм щоденного існування героїв постановник окреслює у трагедійному дусі. Цим А. Віднянський користується як важелем для глобалізації, збільшення масштабів сценічних подій. Його світогляд зосереджено на сфері трагічного, посиленого романтичним скорботним сумом, яким резонує образ Вісника — уособлення божественного послання. Герої ж бо не здатні його сприйняти, розшифрувати, хоча саме на нього марно чекають усе життя. Простірдію А. Віднянський вибудовує разом з художником О. Богатирьовою — рівноцінним співавтором концепції вистави. Основні ха-

рактистику середовища сформульовано як “голографічні”, коли частина зображення “дорівнює” цілому, повністю його відбиває. Окремий випадок життя героїв тут являє собою модель буття людства, а середовище їхнього існування — повноцінну картину-знак усесвіту. Всі події (до найбанальніших) та особистості сакралізуються, їх ніби вкрито серпанком вічного існування, вічного страждання і очікування. Умови й засоби гри допомагають простору обертатися до глядачів то своєю натуралістичною, добре знайомою, то космогонічною, таємничою іпостассю. Так само і наскрізна дія: вона виступає то у прагматично достовірному, то в містеріальному вигляді. Її рух ніби тяжіє до подолання межі між ними. Наперед виходить ідея існування людини не так у просторі власного, вельми обмеженого життя, як у просторі вічного буття людства. У світлі такого бачення, з зіткнення побутового і філософського з романтико-містичним, ліричні й гротескні струмені вистави «Чекаючи на Годо» ніби збільшують масштаб подій, примушуючи глядачів сприймати їх саме як історію буття.

Як справжній епік, А. Віднянський конче зацікавлений в тому, щоб окремий випадок життя розглядався, з'ясовувався у принциповому сенсі. Цими рисами позначено всі його вистави: «Соколина вечера» за Дж. Боккаччо (1995), «Вбивство в соборі» Т. Еліота (1997), «Трагедія людини» І. Мадача (1998), «Доротей» В. Чоконаї (1999). Програмність, закладена у його режисурі, потребувала відповідних організаційно творчих підходів. А. Віднянський сам збирав в угорських селах Закарпаття майбутніх студентів Київського театрального інституту ім.Карпенка-Карого, брав безпосередню участь у їхньому вихованні. З них він створив у Береговому перший угорський національний театр в Україні з таким-от репертуаром. Практично позбавлений свого стаціонарного приміщення (театр отримав його лише весною 2004 року), керований А. Віднянським колектив живе гастролями життям, яке проходить переважно в Угорщині.

У згадуваний період саме вистави А. Віднянського потрапляють у центр дискусії про долю національного театру, яка розгорнулася на сторінках видань, передусім будапештських. Показовою була у ній позиція видатного драматурга, голови Співки письменників Угорщини та національного ПЕН-клубу Мілоша Хубаї, котрий присвятив А. Віднянському велику статтю. Аналізуючи творчу позицію, вистави берегівського режисера, якого разом з його акторами-учнями письменник називає “киянами”, Хубаї підкреслював, що самий лише репертуар театру може викликати, на його думку, нервозність угорського театру, який свідомо і старанно пристосовується до потреб ринку. Називаючи зусилля берегів'ян жертвовими у спробах зберегти гідність національної культури, її особливу місію, патріарх угорської літератури окремо наголошував, що якби його запитали про ідею національного театру, він би просто вказав на театр А. Віднянського. Для М. Хубаї головна ознака мистецтва “українських угорців” — безпрецедентно високий і довершений репертуар та генеральне спрямування пошуку.

У виставах А. Віднянського дійсність постає чітко й емоційно осмисленою, що за всіма ознаками є свідченням приналежності до інтелектуальної культури. Чи слід тут дивуватися, що векторні лінії, за якими криються процеси інтеграції та національної самоідентифікації — вкрай актуальні впродовж останнього десятиліття, — у спектаклях А. Віднянського часом перетинаються у досить несподіваних точках. Філософська містерія Т. Еліота дістає “щеплення” колядуванням, поховальними голосіннями, народною літургійною драмою. Угорська демократична народна культура утворює специфічний естетичний та етичний фундамент для елітарного філософського опусу геніального англійського поета і філософа. При цьому власна театральна традиція наснажується філософією посутньо відмінної національної культури, і до того ж українським елітарним її зразком. Ри-



Берегівський угорський театр ім. Доюли Ієша. Т. Еліот. «Вбивство в соборі». Режисер А. Віднянський

туальна емоційність угорської етнічної культури активно запліднює витончену поетичну матерію англійця. Пізніше А. Віднянський, звертаючись до «Дзядів» А. Міцкевича (2001), так само енергійно “перетравить” ритуальну природу шедевра польської культури в душі угорських народних традицій. Але, коли ритуал стає темою (як у «Доротеї»), коли чуттєве, емоційне розширюється до граничного діапазону — від фарсу до трагедії, — саме тоді національні архетипи реалізуються з рідкісною повнотою.

Епічне є визначальним чинником театру, який концентрує власні завдання довкола осмислення проблем світоустрою. Саме так А. Віднянський будував свої вистави. Рухаючись від спектаклю до спектаклю, він ніколи не втрачав масштабів осмислюваних проблем, про що найкраще свідчать такі його роботи як «Вбивство в соборі» та «Трагедія людини». Грандіозна містерія І. Мадача сама є прецедентом, вона пробує окреслити велич і суперечності буття, драму Людини на шляхах пізнання дійсності. Слідом за автором, режисер спрямовує героїв — Адама і Люцифера — ніби заново прожити всю історію людства як уперше, індивідуально осмислюючи все, що відбулося, й навіть те, що відбувається згодом, як трагедійну відчуті епопею спокус, розчарувань, помилок і осягнень. У «Вбивстві в соборі» в центр вистави потрапляє історія драматичного шляху пізнання

Істини окремою людиною і народом, які в переддень злочинного знищення героя, потрапляють у вкрай драматичну колізію діалогу, розпитуючи одне одного про найскладніші проблеми існування у цьому світі — про Мораль, Правду, Віру. Масштаб цих “страстей” був рідкісним у тодішньому театрі, не схильному до таких драм.

Окрему проблему являє собою стан та рівень трупи А. Віднянського. Адже існування у подібному режимі й репертуарі потребувало неабиякого акторського таланту. Насправді, зважаючи на винятковий рівень мистецького порозуміння режисера та акторів його трупи, набутки можна оцінити як результат ретельної педагогічної роботи А. Віднянського та студійних умов щоденної праці колективу. Тривала, виснажлива, методична й скрупульозна праця “відлунює” в акторських витворах, у всіх нових виставах великою мобілізованістю, технічною вправністю, просто витривалістю у реалізації найскладніших завдань. Це стає особливо помітним тоді, коли його актори беруть участь у виставах інших театрів, що їх здійснює сам А. Віднянський, як це було, приміром, зі спектаклем «На жаль, шльондра» за Дж. Фордом (Словаччина, Кошицький угорський театр, 1997). А. Віднянський у середині 90-х років був єдиним режисером цієї генерації, що започаткував власний театр. Самий той приклад, через свою унікальність, потребує спеціального вивчення. Тут зазначмо лише, що ради-

калізм мистецької програми знаходить гідну підтримку у створеній режисером творчій ситуації. У випадках, коли йому доводиться працювати з театрами іншої орієнтації, результат стає непередбачуваним, але програмність будь-яких режисерських зазіхань від того практично не змінюється.

Принципові установки власного епічного театру А. Віднянського намагається “інвестувати” у твори різноманітних жанрів. За різних умов він прагне, аби окремий випадок життя міг бути розглянутим у принциповому сенсі. Образна мова його вистав будується відповідно до цієї знакової для нього ідеї. Так сталося і під час постановки у Київському театрі ім. Лесі Українки комедії Ж. Фейдо «Блоха в усі». А. Віднянський пропонує тип режисерської інтерпретації, вочевидь, найскладніший — хоча б тому, що він змінює природу авторської мотивації, шукає виявлення нового, несподіваного змісту. Насамперед, разом з художником (С. Маслобойщиков) він переосмислює простір дії, утворюючи інакшу “драматургію” середовища. Справа тут не лише в руйнації павільону, передбаченій самим драматургом, а і в рішучій зміні ситуації протиставлення приватного дому і публічного (як на цьому наполягає автор) через ситуацію їхнього об’єднання, майже до повного збігу. Цей принцип підтримує пластико-хореографічне рішення спектаклю. Постановник дією об’єднує клан добropорядних буржуа з кланом мешканців “веселого” дому: нестримним канканом, галопоуючою веремією — фактично, динамічним емоційним епіцентром вистави. У А. Віднянського цей каскадний номер вже не належить ані борделю, ані салону. Він поза ними, поза законами окремих кланів, поза соціальним і віковим, поза логікою стосунків між персонажами, навіть поза часом і простором. Це — вибух стихії гри, яка охоплює усіх, вияв тотальної театральності, що підкоряє собі “прозу” життя самою лише нестримною динамікою і шаленим ритмом. Вона — ця мить — загальна, хоча й короткотрива, єдина (але яка блискуча!), мить торжества гри

як “вітальної свободи” над обивательським добровільним рабством перед законами здорового глузду.

Для А. Віднянського принципово, що канкан — не окрема ланка ланцюга подій, він перебуває поза їхнім перебігом і навіть сенсом. За ознаками художньої природи це — зупинка, проте не крапка у системі театральної пунктуації, а дефіс чи навіть риска. Цей великий танцювальний епізод є водночас кульмінацією пластичної драматургії вистави, яка контрапунктна до, власне, словесно-дійової драматургії й розвивається від першої сцени до останньої. Увесь хореографічний шар «Блохи в усі» — форма режисерського відсторонення, як, приміром, зонги в епічному театрі Брехта. Музичним фокусом пластичної мови цієї вистави є рондо: пластика у першому й останньому епізодах однакова, її емоційний ключ — елегантний та елегантний сум, природа — ритм вальсу, її сенс полягає у кружлянні: людей, кола сцени, предметів на ній, меблів, ширм, гігантської люстри, яка розпласталася на підлозі “догори ногами” в центрі поворотного кола. Від руху кружляючої пари люстра “оживає”, послідовно вмикаючи свої ліхтарі, ніби запалені кожним окремим па. Коло “виштовхує” на авансцену героїв вистави на початку, а наприкінці повертає у загадкове театральне небуття.

У виставі А. Віднянського веселі й непутящі герої цієї історії часів присмерку позаминого століття з разючою безтурботністю летять у вирі життя, ледь торкаючись його гострих кутів. Вони “прострибують” свій короткий вік, “протанцювують” його з азартом, з яким безжурні спадкоємці величезних маєтків розтринькують віками набуті матеріальні цінності. Логічним епілогом історії стає “презентація” монументальних форм кремowego торта, що увінчує картину метушливого існування героїв «Блохи в усі», торт — то є така собі “жирна крапка” режисерського “присуду”. За головними генетичними ознаками величезне цукрово-інфернальне диво видавалося священною праматір’ю численних

кремових тортів, що їх так щедро розкидали персонажі багатьох комедій вже у наступному столітті, влучно вціляючи у найрізноманітніші обличчя. Цю демонстрацію торта можна розглядати як режисерський нериторичний жест застереження, як ризику не лише під подіями у приватному чи публічному домі, а й під цілою епохою, певним стилем життя. А. Віднянський, звичайно, не мораліст, але спосіб мислення епіка скеровує пафос авторського висловлювання у цілком певне річище. Недарма він радикально переглядає не лише теми п'єс, а й, головним чином, осмислення та відтворення світу. Фактично його цікавить світобудова, яку він прагне охопити єдиним поглядом у, сказати б, принциповому фіксуєчому моменті. Він простує шляхом пошуку сенсу буття у грі, дії, драмі. «Фази» руху змінюються у його виставі «зупинками осмислень», констатацією станів як результатів аналізу, «розвідки дією». Дійсність, перетворена його художницькою волею, постає перед глядачем ясно окресленою і чітко сформульованою. Саме тому, попри всю емоціональність режисури А. Віднянського, вона належить інтелектуальному театру.

Принцип укрупнення, до якого звертається А. Віднянський, поширюється на цілком конкретні, певні речі, об'єкти, постаті, теми. Знаряддя комедійного укрупнення часто стає гротеск. Філософічність парадоксу і гротеску здавна привертала увагу митців часів суспільного занепаду, протрацій чи їхнього передодня. Взагалі (і в даному разі зокрема), вже сам об'єкт гіпертрофування у виставах А. Віднянського багато що може пояснити в концептуальній базі спектаклю. У випадку «Блохи в усі» це — здоровий глузд, романтизм, інфантильність. А. Віднянський, безперечно, вийшов за межі, що їх може запропонувати комедія ситуацій, ретельно культивуючи інший зміст, якому було затісно у рамках, окреслених драматургом. Він не пошкодував епітетів, без жодних сентиментів малюючи своїх далеко не бездоганих героїв, ту інфантильність, з якою вони поринали в адюльтерні пригоди, наостанок

проковтнувши разом із кремовим тортом сакраментальний 1900 рік, — рік закінчення цілої грандіозної епохи. Словом, усі ілюзії та ерзаці оголили крах бульбашково-райдушного життя, що не знало жодних сенсів, вартих буття. До певної міри, ця вистава здається певним змістовим полюсом першої вистави А. Віднянського — «Чекаючи на Годо», бо відчайдушний рух у «Блосі» насправді не рушив нікуди. Бадьорий і бравурний канкан «тушцював на місці». Рух утратив сенс, а це вже катастрофа. Сам А. Віднянський діагностує її у комедії Ж. Фейдо.

А. Віднянський зрідка працює з іншими трупами, добре усвідомлюючи, що найвищий рівень порозуміння склався у його власному театрі. В його трупі лише раз здійснив постановку інший режисер, хоча сам А. Віднянський брав у ній участь як хореограф (він часто виступає у цій ролі, інколи пише музику до своїх вистав). На самому початку творчого життя берегівського театру Д. Лазорко поставив у ньому «Вечірніх відвідувачів» за Ж. Преввером, репетирував там й інші вистави, але не завершив їх.

Д. Лазорко належить до тієї ж самої генерації українських постановників. У середині 90-х він ставить у театрі свого вчителя Є. Митницького — в Київському театрі драми і комедії — «Олесю» М. Кропивницького (1994), у Київському Молодому театрі — «День кохання, день свободи» Г. Клауса (1997), «Войцєка» Г. Бюхнера (1997), «Настасію Філіпівну» А. Вайди (за Ф. Достоєвським, 1997) у Центрі ім. Леся Курбаса. Наприкінці 90-х, 1998 року в Київському театрі драми і комедії він здійснює постановку п'єси Н. Птушкіної «Ти, кого любить душа моя». Помітним була зацікавленість режисера деякими архетипічними феноменами культури — постатями з античних міфів (Іфігенія), Біблії. Він міг тоді «констатувати», що «Бог помер», як це свого часу зробив Ф. Ніцше. У «Войцєку» цього-таки режисера свідченням «відсутності» Бога стає весь обшир світу, вся його космологія, весь органічний і духовний статок людини, зрештою, вона сама. Здається, що всі елемен-

ти, з яких складається дійсність, уже принципово не структуруються. Реальність виглядає якоюсь “пошматованою”, “згвалтованою”, вона існує поза будь-якими сенсами чи ієрархіями. Анти-Адам, Анти-перша людина — Войцек тлумачиться як остання людина присмерків життя, коли все вже скінчилося і навіть Книгу подерто на клапті. А що вже казати про гальванічне здригання людей-коней, людей-мавл, інших дивовижних покручів-мутантів: вони конають на тлі хреста, з котрого ножем “випущено” червоні пацьоки стрічок, у небесах хитається кволе і теж конаюче сонце, і здригається місяць, із залізної клітки якого “витікає” озеро, що в ньому скінчать своє життя Анти-Адам — Войцек і Анти-Єва — Марія — останні читачі Біблії на цьому світі.

Одначе такого “висновку” режисеру ніби не досить. Войцек у нього йде з життя, заплямований поцілунком Іуди-Лікаря, йде, відрікшись від усього, відкинутий усіма. Коло замкнулося, запанувала абсолютна аніміляція.

Сценічна будова «Войцека» — спонтанної, незавершеної, дуже “рвучкої” п’єси, у якій про навалу хаосу автор пише теж трохи “хаотично”, — становила вельми серйозну проблему. Режисер, відчуваючи природу твору, його особливу стилістику, а надто її пафос, не міг співвіднести, згармонізувати певних шарів твору, але тема Войцека дістала у його виставі цікавого розв’язання. Особлива роль тут належала концептуальним аспектам осмислення простору, що його режисеру запропонувала художник О. Богатирьова, рівноцінний співавтор «Войцека».

Простір «Войцека» постає, ніби зінтерпретований самим героєм. Цей простір являє собою Всесвіт, але привласнений Войцеком у вкрай zdeформованому вигляді. Здається, він бачить творіння, та не бачить Творця. Всі ієрархії, причини, наслідки ним порушені. Є Події, але не має Часу; є головні символи Віри, приміром, Хрест, але він спотворений і “збезчещений”. Недарма Войцек, зрештою, “вибухає” неприйняттям того, що діється навколо нього. Але його бунт особливий, він



Київський молодіжний театр
Г. Бюхнер. «Войцек»
Режисер Д. Богомазов

закінчується нищенням головного винуватця світозбочення, носія, дзеркала такої потворної картини — себе самого. Герой ніби констатує самогубство, причинність, деформацію світу — хворобливу душу, свідомість людини.

У цій виставі спроби втручатися у світобудову дозволяють собі й інші персонажі; вони безладно та безвідповідально смикають за мотузку, що за її допомогою підіймається чи опускається куля Сонця, роздирають на шматки Книгу, самовільно встановлюють Час, маніпулюючи стрілкою годинника, плюють (!) на Сонце і цим його гасять (!!!). Одначе саме покарання як спроба зупинити загибель світу залишається прерогативою Войцека, який у цій виставі знаходить у собі самому причини краху творіння. Моделювання простору вистави через світобачення героя зовсім не позбавляє середовище універсальних рис, адже постановники апріорно визнають внутрішній світ особистості універсальним і феноменологічним, навіть, попри всю його хворобливість, розірваність.

Трагедійна напрута вистави Д. Лазорка обарблюється ліризмом авторського висловлювання. Ці риси зберігає його палітра й у роботі над «Вечірніми відвідувачами», і це при тому, що на противагу «Войцеку» екстатичний ліризм у спектаклі за Ж. Превером реалізує себе у виставі, яка була принципово модельною аж до аскетизму. В магічному білому кубі, складеному з шовкових зав'язування яких миттєво «відає» стерильно недоторканий простір на поталу темному моторошному проваллю чорного оксамитового кабінету, що у ньому, ніби зі згущення мороку, з'являються Сатана та його почт, аби знищити останній оплот Добра-Любові. Ритми життя того, що «незаймане» злом, у Д. Лазорка є слабшими, уразливішими за агресивні й дуже ритми пекельних виплодків, їхню перевагу констатовано режисером свідомо.

З'ясовуючи проблему Бога, його присутності у світі, вигукнувши у «Войцеку», що його немає, що Він помер, запитавши у «Вечірніх відвідувачах» про його сподіване, жадане з'явлення, яке здається вже не тільки

проблематичним, а й неможливим, — режисер у своїх подальших роботах теж загострював питання про те, як людині жити далі без Бога, чи, якою їй бути у Його присутності. У «Дні кохання, дні свободи», «Настасії Філіпівні», «Тому, кого любить душа моя» цей комплекс ідей визначає зміст вистав, формує мотивацію вчинків, думок, сподівань героїв, зрештою, «перетравляється» у долі, смерті, початки й кінці. Зневіра в божественній природі людини стає причиною трагедії героїв вистав. Спокута тяжких смертних гріхів усвідомлюється всіма ними як найпекучіша проблема, але це надважке завдання. Прозріння, шлях до Бога переобтяжено розумінням власних жахливих провин. Проте герої, не вагаючись, рушають до вимріяного духовного одужання, віддаючи в заставу власне життя. Ексцентрична яма-могила, довкола якої кружляють Мишкін (М. Боклан) та Рогожин (О. Стальчук) у виставі «Настасія Філіпівна», є ексистентним символом випробування вірою та випробування віри як єдиного гаранта олюднення особистості, що можливе тільки через неформальне прийняття Бога, через власне причащення до Його страждань. У цій виставі в Д. Лазорка вперше так відверто формулюється сенс визначеної проблематики. Може, трохи менш категорично він ставить це питання у своїй кращій роботі — виставі «День кохання, день свободи». Саме тоді воно було ним дуже тонко сформульоване й мотивоване, розроблене вишукано-партитурно.

У спектаклі «Ти, кого любить душа моя» зреалізовано, сказати б, оптипізований варіант згадуваної проблематики. Раніше у спектаклях Д. Лазорка за словом Бог неодмінно виникало слово «страждання», а це, своєю чергою, робило невідворотним згадку про афористичний вислів, що «Бог є Любов». Однак у виставі «Ти, кого любить душа моя» категорія Любові у трактуванні режисера заміщується категорією Пристрасті.

Заміна Любові Пристрастю виглядає дуже екстатичною і вкрай загострює драматичний сенс усієї авторської мотивації. Екстатичне є ближчим до релігійних почуттів, ця схвильо-

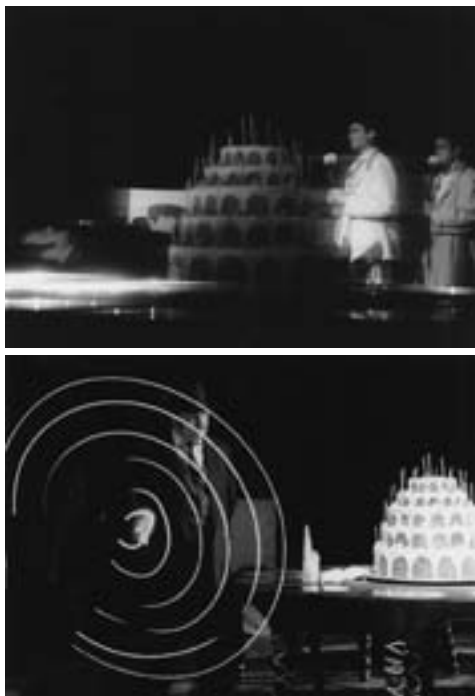
ваність засвідчує гостріші емоції, переживання. Герої вистави Д. Лазорка охоплені не любовними почуттями, а саме пристрасстю. Особлива збудженість, якою неодмінно характеризується пристрассть у більшості вистав Д. Лазорка, специфічно визначає, змальовує, кристалізує, робить для глядача відчутною таку напругу духовної роботи персонажа, його емоційної збудженості, яка може сильніше впливати на публіку, ніж правда психологічна чи побутова. На цих виставах глядачам подекуди не вдавалося на всі сто відсотків розібратися у психології героя — доводилося припускати, що там її, можливо, й не було. Їм доводилось визнавати небездоганною ясність в окресленні соціально-психологічного контуру особистості, але правда пристрасстей, якими вона одержима, які її собі підкоряють, які всім її еством засвідчуються, ця правда неодмінно точно й адекватно відчувалася аудиторією. Спало на думку, що у Д. Лазорка Бог є скорше не Любов'ю, а Пристрасстю. Пристрассть є Бог, тому його спектаклі справляли враження таких собі “антимораліте”, в яких діють Пристрассті, “персоніфіковані” у людей. І ці люди, попри всю свою модельність, архетипізм, лишаються істотами достеменно сьогоднішніми, сучасними. Їхня “суб’єктивність” є “об’єктивною”, детермінованою всіма обставинами дійсності. Авторське “я” режисера Д. Лазорка при цьому видається досить “авторитарним”, насамперед, супроти публіки. Він рішуче спрямовував її у той бік, який вважав за потрібне, ігноруючи сподівання аудиторії. Від самого початку стає зрозумілою внутрішня переконаність режисера у неодмінності саме тих чи тих творчих жестів. Трохи схематизуючи, можна твердити, що у середині 90-х ХХ ст. епікові А. Віднянському протистоїть Д. Лазорко. Однак така диспозиція зовсім не означає приналежності обох режисерів до різних генерацій. Навпаки, тут ми стикаємося, швидше, із полюсами, які окреслюють чималий діапазон одного явища.

Особливе місце у поколінні 90-х належить ще одному учневі Є. Митницького — Д. Бо-

гомазову. У Київському театрі драми і комедії до початку наступного десятиліття він здійснив вісім вистав: «Чарівницю» І. Карпенка-Карого (1993), «Дванадцять ніч» Шекспіра (1995), «Трохи вина... або 70 обертів» за Л. Піранделло (1996), «Новорічні пригоди Буратіно» О. Гетьманського (1996), «Ошукану» за Т. Манном (1997), «Філокет-концерт» за Софоклом (1998), «Примхи Маріанни» А. Мюссе (1999), «Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна (2000).

Д. Богомазов починав свою кар’єру зі стильної інтерпретації класичного твору — «Чарівниця». Ним посутньо зацентровано зміну “стильового алгоритму”. Культура модерну — “силове поле” вистави — рішуче трансформувала не лише власне естетичні параметри першооснови, а й переакцентувала зміст драми. Зміна стильових параметрів корегувала масштаб кожного окремого персонажа, “додавала” героям і подіям знакового звучання, тяжіла до міфологування драми. Відповідно змодельований сценічний простір, речовий світ змушував твір резонувати у ширшому образно-змістовому просторі. Від початку були визначені принципові стремління режисера, окреслені його підходи до літературної першооснови, зацентроване прагнення звертатися до явищ значного масштабу. З часом виявилось, що Д. Богомазов виростав творчо послідовним митцем, творчо принциповим режисером. Завдяки саме цим рисам йому вдалося закласти вагомий підвалини для організації власного театру, який виник уже на початку нового тисячоліття. Поступово складався його Театр — цілісний, виокремлений з кола інших, відповідальний. Завдяки таким ознакам світогляд Д. Богомазова здатен трансформувати дійсність не лише з позицій естетичних, а й з етичних. Власне, пошук скеровано ним не до прикмет життя, а до його сутності.

Чи не тому творчість режисера завжди викликала дискусії, спонукаючи публіку активно сперечатися з Д. Богомазовим про сенс дійсності, а не про найбільш інтригуючі або пікантні її прикмети. Із самого початку Д. Богомазова цікавили лише ті твори, які



Київський театр Драми і Комедії на Лівому березі Дніпра
Л. Піранделло. «Трохи вина... або 70 обертів»

Режисер Д. Богомазов

давали змогу говорити про головне — про життя і смерть.

Критика одразу зауважила цю своєрідну позицію. Дійсно, важко було не помітити підкреслену зацікавленість у вічних проблемах, особливо в проблемі смерті. Можливо, справа полягає у тому, що саме смерть є останньою фазою буття, і в ній самій, у її переддень загострюється найголовніше, найсакраментальніше в особистості героя. І відчайдушний драматизм цього моменту врешті-решт остаточно зреалізовує, “визначає” людину, трагедію її стосунків зі світом. У ній відбувається концентрація всього суцього, ущільнення всіх її характерних, неповторних якостей: усе ніби збігається, зливається в одній унікальній формулі. Режисера-деміурга такий момент не може не захоплювати, не притягати його уваги; і це при тому, що нашому театру бракує справжнього, вистражданого драматизму, не кажучи вже про трагедію — жанр у ті часи майже відсутній на українській сцені. Д. Богомазов фактично інспірував трагедійне, навіть, коли щедро використовував різноманітні комедійні чи гротесково-сатиричні фактури. Режисера найбільше приваблювала можливість утворити гранично драматичну чи трагічну напругу засобами, здавалося б, не зовсім для цього придатними. Найкраще Д. Богомазову вдавалося так вчиняти, коли він апелював до театру психологічної правди, як це було у виставі за творами Л. Піранделло. Недаремно режисер сам виступив автором інсценізації. Ця робота з рідкісною гармонією поєднала зміст і мистецьку мову, утворивши переконливий альянс ідеології та мотивації. Водночас вистава «Трохи вина... або 70 обертів» безпосередньо і прозою “демаскувала” самого постановника.

Од самого дебюту Д. Богомазов звертався виключно до класичних творів. Класика, не втрачаючи самобутності, у виставах молодого режисера ніби знаходила якість нове, інколи, як це було з п'єсою І. Карпенка-Карого, навіть несподіване місце у широкому контексті європейської художньої культури. Система нових зв'язків, що виникають у та-

кий спосіб, істотно впливає на перспективу сценічного життя не лише певного твору. Фактично, цей процес сприяє складанню нового мистецького контексту. Недаремно магічний кристал театру, що в деяких молодих режисерських руках подекуди здається іграшкою, у Д. Богомазова є радше інструментом пізнання. А в його творчих дослідженнях дійсності предмет пізнання має всі пріоритети, він — самодостатній.

Попри очевидний аскетизм засобів зовнішньої виразності, зосередженість на контрапунктних зв'язках різноманітних прийомів, їхня підпорядкованість ідеї стильової послідовності та цілісності дають змогу відчутти, зрозуміти, куди скеровується розвиток режисерської індивідуальності Д. Богомазова. Водночас окреслюється і така тенденція: увага до проблем людини починає поступати місцем проблемі людини.

«Трохи вина... або 70 обертів» вибудовано як камерну виставу. Режисера, схоже, вабить можливість створити умови для максимально близького, навіть інтимного спілкування аудиторії з героями геніального автора, доти невідомого українській сцені.

Д. Богомазов намагається це здійснити, відтворюючи ознаки неповторного світобачення знаменитого італійця, звертаючись не до драматичних, а до прозових творів. У центрі вистави — збентежена і зачарована незбагненністю життя людина. Всі зусилля режисер спрямовував на те, щоби зосередити й акторську, і глядацьку увагу на драмі духу, збудженого роздумами про сенс буття. Недарма межа життя і смерті у виставі іноді була малопомітною, а одного разу навіть зовсім зникла. Ця фантастична ситуація, проте, не стала кульмінацією. Вона є лише моментом у своєрідному розгадуванні таємниць світобудови. Тема Смерті, яка щедро варіюється у виставі, теж не є антиподом теми життя. Режисер послідовно спрямовував аудиторію до ідеї, що небуття — не опозиція, а стадія буття.

Д. Богомазов щасливо уникає схоластичності та прямолинійної риторики. Сценічна

реалізація філософських сентенцій здійснюється прийомами ексцентриади, до того ж у досить широкому діапазоні. Клоунада і трагіфарс — своєрідна граматики цієї сценічної мови. Режисеру вдалося досягти органічного поєднання психологічної заглибленості та бравурного акцентування гри, джерелом якої постає імпровізація. Це й визначило театральну стилістику прози Л. Піранделло.

У виставі «Трохи вина... або 70 обертів» об'єктом імпровізації є проблема буття. Навколо неї імпровізувати дуже складно, тим більше, що твори Л. Піранделло не належать до кола феноменів, досліджених у вітчизняному театрі. Недаремно у Д. Богомазова герої лишаються дещо загадковими, хоча і зрозумілими у своїй людській сутності. Нарешті, історії, які трапляються з ними, виявляють і своєрідність світоглядної позиції кожного з них ув екзистенційній ситуації, і спільність їхніх відчуттів. У виставі є троє персонажів. Створений О. Гетьманським образ розвивається у напрямку від психологічної і побутової вірогідності перших сцен до клоунської ексцентриади останніх. Його герой, на початку — резонер і скептик, перетворюється на інфернально-інфантильного суб'єкта, який, злегковаживши фактом власної смерті, й далі йде сибаритствувати в сусідньому трактирі. Загадкова раптовість його «першої смерті» поступається веселому цинізму її неприйняття героєм. Актор у цій химерній еволюції персонажа весь час спирається на виняткову психологічну переконливість. На цьому, власне, ґрунтується і весь постановочний задум. Його простір визначив і тип образів, створених В. Лінецьким та В. Цивінським. Та якщо в О. Гетьманського роль побудована на, сказати б, русі від психологічно-побутового до акцентовано ексцентричного, то у його молодших колег психологічна правда «видобувається» з джерела вільної стихії ексцентриади. Вони, як пара клоунів — Білий (В. Цивінський) і Рудий (В. Лінецький), пізнають світ із кандидатівською невимушеністю, «прозріваючи» згодом до «дорослого» усвідомлення незбагненності

буття. Дуетну частину їхніх сцен насичено різними елементами комічного, що можуть перетворюватися на справжні геги (гра з капелюхом). Однак головним джерелом комічного тут є не трюк, а парадокс, трюк лише “зростає” на ньому.

Парадокс утворюється за найменших спроб героїв вийти за межі рутинного існування і хоч на хвилину зупинитися, аби зрозуміти бодай щось у навколишньому житті. Й одразу у виставі Д. Богомазова персонаж потрапляє в пастку “гамлетівських питань”. Це тягне за собою несподівані відкриття, провокуючи безліч емоційних, психологічних сплесків. Для акторів це визначає чільну сферу імпровізації.

Збентеження елеґійно мрійливого й самозаглибленого героя В. Цивінського та винятково рухливого, зворушливо простакуватого героя В. Лінецького є водночас і смішним, і трагічним. Упродовж вистави дует розпадається на два соло, і кожне з них послідовно насичується трагедійними обертонами. Драматичний і майже романтично схвилований монолог героя В. Цивінського уривається на щемливій ноті, в якій бринять подив і ніжність миті остаточного розриву з життям. У архітектоніці вистави ця сцена має симетричний “відбиток” — луно у фінальному монолозі героя В. Лінецького.

У фіналі розгорнута літературна метафора А. Піранделло перетворюється режисером і актором В. Лінецьким на своєрідну мінімоновиставу. Внутрішнє обурення, яке накопичувалося у відчайдушній буфонаді, раптом ніби “проривається” з глибин підсвідомого назовні. Воно вирває у всьому естві героя, додає проникливості, навіть несподіваного пафосу його мові. Майже містична (у А. Піранделло) історія вирішується режисером і актором із граничною довірою до психологічної природи переживання всіх перипетій, що відбулися з персонажем. І лише наприкінці цієї мінімоновистави зрушення у сферу філософського парадоксу реалізується через суто режисерський, підкреслено театральновидовищний прийом: насамкінець усі розповіді про

смерть мовби увінчуються апофеозом її долання.

Режисер утворює “ситуацію прозріння”, яка ніби наздоганяє героїв у їхніх життєвих мандрах. Вона настає у кульмінаційну хвилину особливої відвертості, як прояв вищого переживання єдиної і неповторної дійсності — цього божественно щедрого дарунка Природи. Аби герої нарешті це зрозуміли, режисер “по-волюнтаристському” руйнує послідовно вибудовану картинку й складає новий образ дійсності. Його накреслено музичними засобами, але в новій картині все втрачає свій звичайний вигляд і сенс: старе і молоде, дід і онук, минуле і майбутнє зірвалися з визначених Проведінням місць, аби утворити нову реальність, інший, очевидно, кращий світ.

Здається, що режисер наче й не збирається шукати гармонії в цім світі, оскільки знає, що вона “постає” сама — у мить схвилованої зачудованості нею. І музика, спів, який всіх єднає і ніби огортає, є не тільки знаком цієї божественної гармонії, а й її прямим виявом. Д. Богомазов, услід за А. Піранделло, стверджує думку, що світобудову визначає не боротьба сил життя і смерті, а великий закон безперервності буття. Воно, своєю чергою, складається з ланцюга драм окремих доль, що залишаються нащадкам як дорогоцінний духовний спадок.

Музична мова вистави Д. Богомазова, при всій її вишуканості та елегантності, енергійно скеровує реакції аудиторії до внутрішнього узгодження реального із сакральним, як незбагненою іпостассю правди про буття. Можливо, саме завдяки музиці, особливо ніжному і трохи таємничому голосу за сценою, здається, що режисер накинув на виставу серпанок театральної містифікації, розчиненої у поезії А. Піранделло.

Якщо повернутися до тези про “демаскування” у спектаклях власної індивідуальності режисера, то слід було б засвідчити виразно романтичні риси цього театального “автопортрета”. Вони, романтичні риси, були особливо відчутними у попередній роботі — «Дванадцятій ночі». Тоді молодий Д. Бого-

мазов почувався ніби трохи ошелешеним, збентеженим невичерпним багатством і буття, і театру; і через це захоплення втрачав здатність вправно реалізувати їх співвідношення. У Л. Піранделло ця тектоніка поступилася місцем балансу виважених метафор і правди психологічних парадоксів. Працюючи над спектаклем «Трохи вина... або 70 обертів», Д. Богомазов стає виразником ідеї філософського театру, не втрачаючи позицій романтика. Вона зберігалася, коли режисер використовував комедійну стилістику для занурення у моторошно драматичне, трагедійне.

Свобода руху, яку надає постановка прозових творів у власній інсценізації, спонукає Д. Богомазова знову і знову шукати «свій» прозовий твір. Зрештою, він звертається до постаті автора, дуже далекого від драматургії, ніколи ніяким чином не пов'язаного з українською сценою — до Т. Манна і його останньої роботи — повісті «Ошукана».

Це є коротка історія несподіваної закоханості добропорядної старої німкені у зовсім молодого вчителя-американця, драматичне переживання нею цієї небажаної, засуджуваної дорослими дітьми пристрасті: дивні психічні й фізіологічні зрушення, які сприймаються героїнею як повернення молодості, нарешті, крах і смерть — утворили сюжетну канву і повісті, і вистави. Головним тут постає відчайдушне намагання жінки зупинити життя, задля цього зробивши почуття такою собі емоційною машиною часу. Фатальність панування «незворотного» часу сприймається героїнею (А. Роговцева) не як закон, а як примха буття. Вона відмовляється погодитися з тим, що його визначальним і абсолютним модулем є смерть. І хоча її тіло заражене метастазами, вона рішуче не мириться з реальністю, не визнає «абсолютний» сенс цієї реальності, віруючи лише у животворну досеременність почуттів.

Режисер і художник (О. Друганов) відчайдушно застерігають її, «попереджають», для початку, за допомогою різних ознак середовища. Тут і «труна» алькова, і жалобні складки



Київський театр Драми і Комедії на Лівому березі Дніпра
Т. Манн. «Ошукана»
Режисер Д. Богомазов

чорних завіс із характерними траурними китицями, картина-ширма, що зображує якийсь загадковий, ніби потойбічний пейзаж (вишуканий чорно-сіро-білий «Елізіум»), свічки, сліпучо-білі сходи, марш яких несподівано уривається без найменшого натяку на простір, куди їх спрямовано. Натяки абсолютно прозорі. Режисер і художник не без сарказму загострюють цей мотив (прозорості) і роблять, теж, тією чи тією мірою, прозорими цілком правдоподібні, за силуетом, костюми оточення героїні.

Далі зриваються покрови значно більш складні й особливі. Йдеться про покров... тіла. Спочатку в одному з епізодів хворобливе збурення непокірливого духу й плоті набуло досить ексцентричного вияву у дивному танку. Корчі й шаленства, либонь, здобувають свободу самовияву і вчиняють пластичний “шабаш”, нехтуючи закони особистої самодостатності, вони є знаком борінь, екстатичних марень героїні. Далі виникає якась химерна операційна, де, як на конвеєрі, нещодавно органічне, іманентне, цілісне “я”, що раніше існувало вільно й беззастережно інерційно, це “я” перетворюється на мало пов'язані між собою “складники”. Відтворення колишнього “я” стає неможливим. Рухи лікарів, медичних сестер — такі продумані, раціональні й... цинічні — виглядають як катування. Саме ці рухи остаточно “обеззброюють” дух. Усе. Фініта. Спроба бунту лише прискорює крах.

Д. Богомазов не зупиняється тільки на постаті героїні, оповідаючи драматичну історію самотнього шляху кожного до межі життя. Ця драма надто індивідуальна, аби бути зрозумілою для інших. Недарма все оточення героїні теж нездатне на це: морок власних драм надійно відгороджує їх одне від одного. Саме тому спроби найщиріших поривів до іншого обертаються конвульсіями, а пута традицій шляхетного поведження лише надають їм відтінку фальшу.

Елегантна коректність і незворушність поведінки дітей, проте, не має ознак цинізму. Цинізм — надто емоційно гостра і “персоніфікована” реакція (себто самовикривальна) і то-

му неприпустимо непристойна. Однак, наче задерев'яніла дочка (С. Орліченко) все ж таки може схибити і раптом “власти” в істеріку як у ересь. Вона катує себе батагом, ніби прагне через покарання своєї такої покаліченої плоті вразити власну душу. У рвучкому ритмі, з якимись неприродними інтонаціями вона “казиться”, вся вроджена краса дівчини тане на очах, лишаючись натомість якимось гротесково-потворним знаком деградації. Вона наче перетворюється на трохи декадентський образ Смерті. Її нафарбований брат-фат (В. Цивінський) — дитя чадних салонів — теж здається уособленням анемії і безпліддя, скидаючись на старого юнака у гримі або євнуха — безпомічного спостерігача за чужими оргіями. Вони обоє — остання квола гілка роду. На цих двох у виставі Д. Богомазова все невідворотно закінчується, але без бунтів, без викидів повсталості, ні на що не придатної, поснулої, хоча й несподівано збуреної енергії, вибухом якої завершується життя їхньої матері.

«Ошукана» Д. Богомазова має певні ознаки містеріального дійства. Про це ясно свідчить грандіозна картина “руйнації” тіла в операційній, інфернальній мотивах, закарбовані у постаті дочки-Смерті, також цитатія вчителем-американцем (Д. Лукьянов) текстів давньогрецьких містерій, ритуальність операції та інші моменти. Врешті, боротьба Духу і Плоті, яку покладено у центр спектаклю, свідчить про осмислення особистої драми людини як події великого принципового значення. Камерне у режисера тяжіє до набуття епічних рис; його концептуальний театр виявляє зацікавлення у принципах т. зв. “великого стилю”.

Доктрина великого стилю у драматичному театрі, а особливо — в національному сценічному мистецтві потребує спеціальної уваги. Тут лише дещо конкретизуємо складові, які були визначальними у таких виставах в Україні 90-х років ХХ ст. Насамперед ідеться про видовищність, яка є відповіддю на потребу естетичної насолоди, радості від споглядання речей прекрасних чи ефектних. Глядач шукає у такому мистецтві підтвердження гіпотетичної ідеї довершеності світу. Адже воно покли-

кане зацентрувати невмирущість прекрасного в бутті. Доктрина спирається на емоції як на головне знаряддя контакту з глядачем. Проте у випадку з великим стилем, емоції є не лише каналом зв'язку, вони — визначний засіб окреслення особистості на сцені. Через емоційне розкривається характер ставлення митців до довкілля. Аналітичні ознаки такого стилю дещо притлумлені.

Це стосується, головним чином, принципу змалювання характеру людини, який розкривається не через заглиблення у світ її психології, а завдяки окресленню контактів із тим, що її оточує. Недаремно дія у виставах великого стилю часто ритуалізується, бо обряд, як вияв колективного, загального досвіду, стає тут найкращим тлом для окреслення особистості в її ставленні до цього досвіду. Отже, видовище, емоція, ритуал були альфою і омегою великого стилю в українському театрі зазначеного періоду.

У 90-ті, крім традиційного перебування на кону великих національних театрів, де його наявність постійна, великий стиль почав виявляти певні свої риси і навіть у “повному обсязі” реалізуватися в театрах іншого типу, де принцип камерного, інтимного спілкування з глядачем утверджувався роками. Найвагомішим був випадок вистави В. Більченка «І сказав Б...».

Рішуче ставши на шлях оволодіння принципами великого стилю, Д. Богомазов звертається до Софокла, його «Філокетта». Здається, він у цьому випадку не бачить сенсу “прямого діалогу” з автором, традицією, а звертається до твору античного драматурга як до “нічиєї” міфологеми (всім однаково належної), домальовуючи її так, як того вимагали умови тодішнього життя. Його цікавить не сюжет, а феноменологія стилю, великого стилю. Схожою видається ситуація з «Ошуканою», коли об'єктом режисера був не дещо мелодраматичний сюжет, він — лише тло для історії двоюбою Тіла і Духу. Тіло було не “суб'єктом”, а “об'єктом” режисерської уваги. Тіло — це знак, саме тому історія медичного втручан-

ня у життя тіла розгорталася у складний за формою, багатозначний за змістом дивертисмент. Операційна, а не власне людина-пацієнт тут була “храмом”. “Храм” — операційна, медики — жреці, що розтинають тіло як жертву. Танок — ритуал, і, подібно до ритуалу, він канонічно-безвідносний до особистості. Героїня — жертва не хвороби, а таємного ритуалу, у якому її життя, цінності лишаються священними тільки для самої “жертви” і не мають жодного значення для всіх інших.

Стильова природа «Ошуканої» вже засвідчила умисний відхід від театру побутової та психологічної правди. Тоді були очевидними риси пошуку (і знаходження) феноменів сценічної культури, придатних для реалізації інших завдань. Вистава «Філокетт-концерт» ясно окреслила етап руху до естетики великого стилю, його фундаментальних принципів. Спектакль виявився дуже несподіваним.

У прийомах великого стилю, демонструючи добру пам'ять про псевдопафос “урядових концертів”, емоційно підвищений тон апофеозів, надмірне збудження їхніх виконавців, Д. Богомазов звертається до історії, інтерес до якої практично дорівнює нулю. Він “втягує” змучених троянською війною персонажів у наші банальні квартири з жалюгідними ознаками причетності до культури; одягає їх у фраки, пошиті з червоного плюшу; саджає в “престижні” крісла перед телевізорами і “змушує” говорити про речі, страшенно (нам) чужі. Недарма ж бо персонажі часом розмовляли ніби “тарабарською” мовою.

Тут у всьому відчувається іронія щодо сучасних споживачів культури. Особливо гострою є вона на фоні специфічного за тембром співу дівчат — великого дівочого хору, який жодного разу не полишав сцену. Цей спів — море, хвилі якого “б'ються” на кожній сторінці «Іліади» та «Одісеї», — присутні майже в усіх творах античної культури. Він провокує непрофанне (на рівні інтонацій) сприйняття того, про що розповідається. Хор, музика є ніби камертоном небрутального ставлення до високої культури. Інша, про-



Продюсерський центр «Дуімакс»
Софокл. «Філокетет-концерт»
Режисер Д. Богомазов

фанна “потреба” “споживачів”, а вже й навіть “замовників” культури дістає у виставі Д. Богомазова відповідне гротескове відображення.

Можливо така позиція— відверта й абсолютно щира— була не характерною для тодішнього театрального процесу, для діалогу театру з публікою. І сам Д. Богомазов ще ніколи раніше так опосередковано не вступав у діалог із класикою. Певний “прагматизм” великого стилю надзвичайно сприяв цьому. Можна припустити, що режисер грає з аудиторією, провокує її. З одного боку, фронтальність мізансцен, “авансценність” перебування на кону героїв, гранично наближених до публіки хором, прямі апарте у зал сприяють спілкуванню з виконавцями, зближуючи обидві сторони. З іншого боку, лише темп, який не дозволяє публіці опам’ятатися,— натомість дозволяє режисеру висловитися ясно і відверто стосовно її (публіки) вад, комплексів, недоліків. “Споживач культури” змушений у цій виставі проковтнути режисерське бачення того, як ми ставимося до справжнього мистецтва, і як така пошесть розпліднюється по всіх усядах.

Комедійне— стихія активна, дуже комунікативна, спочатку певним чином “маскує” наміри постановника, але ближче до фіналу справжній пафос авторського висловлювання стає все відвертішим. Комедійна прострація персонажів, “змушених” серйозно обговорювати свої проблеми посилюється, головним чином, підкреслено ретельним і серйозним ставленням до декларованих сюжетом завдань. Абсурдне ніби накопичується, згущається, обарвлюючи все, що відбувається на кону. Піднесеність мови і фантастична “несучасність” її ритмів формалізує зміст подій аж до їхнього заперечення. Весь пихатий і пустодзвонний “серйоз” здається сценічним видовищним фокусом цинічного і профанного ставлення до мистецтва— якості вкрай розповсюдженої у всіх верствах “суспільства масового споживання”.

У фіналі розвиток режисерської думки раптом уривається ледь не на скандальній ноті, бо ставлення Д. Богомазова до того,

що спровокувало його позицію, невідворотно набувало характеру неприхованого знуцання. На сцені (нарешті!) “розгортався” горезвісний “урядовий концерт” — фальшиве і бундючне видовище — недобрий знак нашої спільної історичної пам’яті.

Д. Богомазов і далі рухався в бік естетики великого стилю, коли звернувся, згодом, до «Смерті Тарелкіна».

У цьому зверненні крився певний парадокс. Річ у тім, що владу в її соціально-політичному аспекті Д. Богомазов ніколи не демонізував, а твір Сухово-Кобиліна якраз і має саме таку спрямованість. Для постановника головним об’єктом уваги виявилось те, що, на його думку, гірше за державно-чиновницьке свавілля. Справжній кошмар починався із піднесення влади підлих ідей, здатних зруйнувати і людину, і людське у ній. Сон розуму та приспана совість починають із подвоєною силою заповзати виплоджувати ціле скопище монстрів.

Метаморфози жахливих перетворень у виставі Д. Богомазова починаються із різючої сцени наружи низького над високим: під час першого ж знайомства з Тарелкіним (В. Цивінський) ми стаємо свідками того, як він хреститься ножем і виделкою, склавши їх хрестом, чим і “запускає” сатанинський механізм злодійських перероджень. І в ту саму хвилину цей панок, подібно до гадюки, що скидає шкіру, теж “виповзає” з власної природної оболонки, заголюючись до шокувальної срамної голізни, щоби не роздумуючи “вскочити” у зовсім іншу оболонку тількино померлого Сили Копилова. Оп ля! І ось Тарелкін вже в новій шкірі, що аж виблискує криваво-пекельними кольорами хвостатого фракку. І на диво — ця нова оболонка виглядає як своя власна. А чи може бути інакше?! Цинічна втрата “я” не починає, а завершує саморуйнацію людини. Чи не тому промова над труною Тарелкіна-ляльки, зліпленої самим Тарелкіним (нині вже Копиловим, чие червоне вбрання збігається з кольором труни), чи не тому і ця промова, і ця лялька, і вся ситуація “самопохорону”, до організації власних поминок включно — лише домальовували за-

гальну картину моральної смерті? А вже вона, із вправністю чуми, починає все довкола себе “викошувати”, збираючи рясний врожай.

У виставі Д. Богомазова порушення морального закону, подібно до лавини, із колосальною силою руйнує всю картину світоустрою. Простір сцени починає заповнюватися “пристойними” панами, які чимдалі активніше перетворюються до, сказати б, абсолютної втрати уявлення про “початковий” образ. Галасливе, нестримне перерядження охоплює всіх. Ось затуркана кухарка Мавруша (С. Золотько) жестом досвідченої кокетки грайливо задирає пелену чорного монашого вбрання, а за хвилину у подобі утриманки Людмилки вже безтурботно й манірно кокетує мережевою парасолькою та оповідає про свої амури з Копиловим, якого, між тим, дивним дивом, ніяк не може впізнати. Поруч міняються “подобами” два хвацькі поліціанти так, що ні впізнати, ні ухопити не можна. А над усім цим паскудством царює демон-перевертень — генерал Варравін (В. Горянський). Він же інвалід — капітан Полутатаринів. Він же — загрозово ласкавий “карла”. Він же — псевдо-Тарелкін. Він же — “кентавр” із солідним генеральським тулубом і дрібними дамськими ніжками. Нарешті, як ув апофеозі, він стає чимось на взір капітолійської вовчиці й мрійливо-пристрасно годує своїми персами упирів та упирят. А ті малими дітьми ссуть свою “мамку”, заслуховуючись її страшною казочкою про “честь” та “єсть”. “Дітки” є ідеальними учнями: самозакоханий Ох (Д. Лук’янов) та, замучений найменшим навантаженням на вкрай слабо-розвинені “звивини”, Расплюєв (В. Лінецький). Напоєні сатанинською отрутою, ці двоє з винятковою старанністю починають “правити” все, що траплялося під руку, сподіваючись із часом “виправити” весь світ.

Режисер послідовно напружує розвиток подій — то розгортає їх на підмостках містичного балагану, встановленого в центрі сцени, обряджаючи у театально-пістряве лахміття нечестиве безчистство моральних перероджень, то вибудовує у “місячному” пляжному ландшафті пекло поліцейського

дізнання, парадоксальним чином поєднуючи безтурботний дух пляжних розваг із садистичною несамовитістю знущань над “твар’ю тремтливою”.

І над усім цим “гіньольним” світом режисер і художники (О. Друганов та О. Луньов) розтягнули розкішний задник — безодню блакитного неба сліпучої краси. Блакить не лише означає найвищу “присутність” над усім тим хворобливо напруженим простором, а й ніби замикає собою сферу безсмертного імперативу (“неба над головою і морального закону всередині нас”).

Упродовж 90-х років ХХ століття остаточно затвердився принцип мистецьких зацікавлень Д. Богомазова — його привертала лише ті твори, які зосереджувалися на глобальних проблемах дійсності. Такий радикалізм авторської мотивації зовсім не свідчив про жанрові чи стильові обмеження. Навпаки: стихія гротеску, ексцентріада, клоунада, ритуал, інші ознаки великого стилю примхливо об’єднувалися у його виставах. Театральна палітра Д. Богомазова — завжди барвіста й яскрава — могла бути досить рішуче локалі-

зованою, не набуваючи ознак самодостатності. Режисер жодним чином не прагнув “запобігати” перед публікою, не спекулював на так званих “гарячих темах”. Д. Богомазов пропонував аудиторії зовсім інше — “занурення” в особливу стихію театральності, що не так використовує відомі, сталі форми, як їх шукає, формує, стверджує. Немає нічого дивного в тім, що з часом у творчості режисера все складнішим стає відокремлення певних її елементів, це є жива художня маґма — рухлива, пластична, цілісна за своєю естетичною суттю. Світоглядні позиції Д. Богомазова теж залишаються неушкодженими. Він — філософ-романтик, вільний у формах своєї художньої “сповіді”.

Десятиліття, що минуло з часу режисерських дебютів цього покоління, поки що не виявило присутності наступної режисерської генерації. Очевидно, для її формування ще не склалася необхідна ситуація. Яким буде нове покоління, звичайно, передбачити неможливо, але ясно — його поява теж змінить театральне життя України, як змінили його їхні попередники.