

Олександр ЧЕПАЛОВ,

кандидат мистецтвознавства

У НАС ЗНОВУ ВСЕ ТАРАЗД

Цей допис продовжує і розвиває теми, порушені автором у попередніх публікаціях: «Чи люблять театр у Харкові?» («УТ» 1989 № 5), «Бідний театр по-харківськи, або Враження потилицею до сцени» («УТ» 1992 № 5), а також «Одилиця з п'ятьма нулями, або Класика інфляції не підлягає» («УТ» 1994 № 1). Проте він може сприйматися цілком автономно. Автор також уклінно просить редакцію зарезервувати за ним місце для порушення аналогічних питань у часописі № 1 за 1997 рік та № 6 за 1999 рік. Заздалегідь вдячний.

Надзвичайно цікава картина постає перед харківським глядачем у сезоні 1994-95 рр. Тут знайдеться видовище до смаку й тьоти Моті з Курська, яка обурювалася з приводу напису на вокзалі «Харків» та її антиподові — «шароварнику» дядьку Тарасу (дивись текст комедії М. Куліша «Мина Мазайло»). Тут, попри бідкання директорів видовищних закладів, регулярно відбуваються прем'єри. І актори не босими виходять на сцену, і різнокольорові вогники миготять, і дим повзе з усіх щілин. Хоч не такий він «солодкий та присмний», але глядач, кахикаючи, дивиться те, що дають. А «дають» багато що. «Ромео і Джульєтта» і «Даму з камеліями», «Лихо з розуму» і «Сон літньої ночі», «Гедду Габлер» і «Лісову пісню», тургенєвського «Холостяка» та чеховські водевілі, «Марусю Чурай» за Ліною Костенко та прем'єру — «Пророка» В. Винниченка.

Називаючи впереміш вистави трьох драматичних театрів Харкова — російського імені О. Пушкіна, українського імені Т. Шевченка, а також театру для дітей та юнацтва, як відтепер називають колишній ТЮГ, я й сам милуюся поважністю та різноманітністю репертуарної афіші. За винятком кількох скороминущих назв тут є чим привернути увагу вимогливого театрального глядача. Це, зрозуміло, свідчить про шляхетність режисерських намірів. Якщо, знову ж таки, результат справджує сподівання. Висока класика на афіші ще не є запорукою творчого успіху на сцені.

У виставі російського драматичного театру «Ромео і Джульєтта» (п'єса не бачила світла рампи у Харкові, мабуть, з часів Театру робітничої молоді), Пролог, натхненний, як сонет, читас не Хор, як у Шекспіра, а Князь веронський, по нашому — мер (у стародавні часи ще й суддя, що вносив будь-який вердикт своїм підлеглим). Щоправда, слова автора про можливий «осуд та догану» його скромного твору тут справді недоречні. Він ніби просить акторів пом'якшити «хиби» авторського пера, а склалося не так, як жадалося. Театр свідомо вступив у полеміку з автором, зігравши п'єсу не про любов, а про таку собі «політичну ситуацію» у Веронській державі, яку слід ототожнювати, мабуть, з сьогоденням. І якщо режисерські декларації не завжди збігаються з кінцевим результатом (а пе-

ред прем'єрою О. Барсегія широко ділився подробицями задуму у пресі), у даному випадку все склалося так, як обіцяв постановник.

Згадуючи відому фразу поета, чия ім'я присвояє театрові, погодимося з тим, що митця слід судити за законами, які він сам обрав, і винесемо за дужки полеміку з цим задумом. Що маємо — те маємо.

Так, у цій виставі нема молодих закоханих. Не варто робити акцент на віці акторів. Це також ще не запорука удачі. Але, роблячи головних героїв жертвами, театр досяг лише того, що Т. Титова та А. Лобанов безперервно «сиплють сіль на рану», хіба що не ридають ридма. Жертви? Можливо. Але для того, щоб повною мірою відчуті жертвовність героїв, треба, щоб вони насправді були героями.

В тому, що ми сьогодні забуваємо актуальний колись афоризм «чужого горя не буває» є певна психологічна закономірність. П'ять трупів, що залишилися після кривавої бійки, по-справжньому стануть трагедією лише тоді, коли серед жертв будуть споріднені душі. Театр, який сильніше, ніж будь-яке інше мистецтво здатний наблизити долю героїв до глядача, спонукати його до співчуття, може відродити забуте поняття катарсису, тобто «очищення душ».

Я бачив, що глядачеві, особливо молодому, незручно бути байдужим до трагедії Ромео і Джульєтти. Але театр зробив усе можливе, посіявши зерна раціоналізму у виставі та ствердивши у цьому пріоритет звичної соціальної схеми й сотні разів зіграних амплуа.

Ця хронічна хвороба переслідує колектив пушкінців останнє десятиліття. Застиглість сценічних форм нині досягла тут, на мою думку, свого апогею. Замість слова «постановка» варто було б писати на афіші «розстановка» — адже мізансцени О. Барсегія можна перелічити, користуючись не десятьма, а п'ятьма пальцями. Шкода акторів, закутих у кайдани декларативних ідей — у них немає змоги ковтнути свіжого повітря оновлених сценічних завдань.

Не маючи звички залучати до власних рецензій дописи інших авторів, мушу все ж зробити виняток. Наведу фрагмент діалогу між журналістом газети «Событие» та О. Барсегіяном:

— Ваш театр — театр одного режисера. Чи не веде це до «задубілої», бднманітності?

— А театр Товстоногова? Він взагалі практично (! — О. Ч.) нікого не запрошував. А Марк Захаров?.. Я можу запросити когось, хто відповідає рівню потенціальних можливостей театру імені Пушкіна (тут моє театрознавче серце не витримує, бо я й справді не можу уявити режисера, гідного працювати в трупі О. Барсегіяна — О. Ч.).

Читаю далі й захоплююсь красою тирад керівника російського драматичного театру. Його оцінка літніх гастролей в

Криму, де йшли «Милий брехунь, Дж. Кілтї (зайнято 2 особи) та «Чоловік на продаж» М. Задорнова (3 особи); «можна подолати невеликі гастролі економічно, якщо на висоті творчий бік справи».

У відповідь на закид про відсутність експерименту:

— Хіба це не експеримент, коли я героїв роблю жертвами?

Коментувати ці висловлення, на мою думку, немає потреби. І все ж згадаю, що у театрі О. Барсегія були часи, коли він тримав «чергових» режисерів, переважно власних вихованців з Інституту мистецтв. Причому «політичні» вистави, тобто пов'язані з ідеологічною роботою театру, брав на себе, «моральні» ж та інші віддавав черговим. Так з'явилися на афіші пушкінців «Я стою біля ресторану» Е. Радзинського, «Сцени з подружнього життя» І. Бергмана, «Зірки на вранішньому небі» О. Галіна. Постановник цих п'єс Леонід Садовський потім пішов з театру, працював, кажуть, у Сімферополі, Херсоні та Луганську. А нещодавно очолював у Харкові Театр для дітей та юнацтва, обравши для дебюту «Пророк» В. Винниченка і продемонструвавши таким чином серйозність мистецьких намірів. Це збіглося з критичним моментом у самовизначенні театру, який змінив вівіску, але не встиг знайти нові художні орієнтири.

Сподіваюсь, що новий головний режисер не братиме на себе тільки «серйозну» драматургію, залишаючи казки «черговим». Тим більше, що у виставах ТЮГу (вибачте, але стара назва ще не встигла остаточно вивітриться з театрознавчої голови) дуже бракує захоплюючої театральної гри. Головні ознаки театру — повчальність та ідеологічна спрямованість — ще не скоро зникнуть з театрального кону — справа тут, зрозуміло, не у вівісці.

Не знаю, як витримують актори гомію того пташиного базару, який іноді виникає в залі під час вистав і подеколи виглядає як знущання над мистецтвом театру та виконавцями. Але не вважаю винуватцями цього явища тільки дітей, які організовано привели на «міроприємство» — хіба у школі щось змінилося на краще порівняно з часами театрів для дітей та юнацтва?

Пошук власного обличчя театру — це, мабуть, і є пошук контакту з глядачем. Коли багато років тому О. Біляцький починав працювати у Харківському ТЮГу, він безпомилково обрав засобом спілкування з молоддю рок-музику у «живому» виконанні. Саме вона активно залучала до сценічного мистецтва неопітів. Кого тепер можна здивувати або захопити цим жанром? І все ж на афіші своєї першої вистави «Пророк» Л. Садовський визначив останню як рок-драму.

Однак «рйкової» напруги у виставі замало, та й музика І. Губаренка не дає підстав для такого визначення. До того ж перед початком хвилин 15—20 звучить

медитативна індійська музика, а кілька персонажів у цей час рухаються в душі кришнайтів.

У виставі ця тема не випадкова — Винниченко наполягає на тому, що новий пророк прийде зі Сходу... Проте на кону прийом не набуває визначального значення.

Акторська пластика, або рух «маси» не стають розвитком психологічного малюнка ролі (у кращому випадку це лише ілюстрація). Як і у виставі О. Барсегяна, танок або пантоміма сприймаються тут як наслідок режисерських декларацій і створюються за допомогою хореографа (а «Пророці» та згаданій постановці «Ромео і Джульєтта» це цікавий балетмейстер Л. Марков).

У виставі за Шекспіром рухомий, але німий Хор лише підкреслює пластичну безпорадність головних героїв. У «Пророці» рухаються всі — і представники «підступного» буржуазного світу і послідовники нового Месії. Власне, цим протиставленням на сцені вичерпується мораль твору, насправді більш філософського щодо проблем сучасності. Хоча ця п'єса «митця, розп'ятого на хресті політики» (влучне визначення М. Жулинського), несе у собі соціальну суперечність 30-х років і здається дещо декларативною, побудованою раціонально.

Пластичні інтерлюдії, однак, неспроможні вплинути на визначення жанру, на його внутрішнє формування. А п'єса, яка жодного разу не мала сценічного рішення, цього визначення вимагає.

Сучасні політики можуть побачити в ній політичну провокацію, наочну інструкцію щодо подолання ідейного ворога: розколати лави його прихильників, відділити вождів від решти членів організації, запровадити грошові спокуси тощо... Режисер, на жаль, не скористався можливістю виразно зіграти одну з ключових сцен драми, де сперечаються сенатор, природник, єпископ та генерал — одна й та ж ситуація висвітлюється в оцінках зацікавлених осіб як цілком протилежна за змістом.

Можна було б поставити спектакль про те, як змінюється сам Пророк, коли предмет плазування перетворюється на фетиш в умовах «цивілізованого» суспільства. Ймовірно було б представити трагедію Пророка, який, за висловом іншого персонажа, не вміє відрізнити наше зло від нашого добра і має принести себе у жертву.

Але тут знову виникає проблема головного героя. У виставі Л. Садовського Пророк — С. Мельников надто захопленій відстороненістю та «божественністю» персонажа, тож вигляд має кволий та безпорадний. Як і у випадку з п'єсою Шекспіра (у пушкінців «веде» виставу Є. Лисенко — Лоренцо), місце головного героя займає інша дійова особа — Річард Райт, сильно й виразно зіграний Ю. Божком. Його шире бажання стати земним продовжувачем справи амар'янства (від імені Пророка Амар) у виставі за В. Винниченком сприймається цілком природно, хоч і досягається підступними засобами.

«Моя вистава про те, що треба сподіватися лише на себе, а не на якогось пророка», — наголошує Л. Садовський. Проте пластичний фінал промовисто свідчить про інший емоційний висновок — тепер вже всі герої, незалежно від рас та каст, запозичують пластику послідовників амар'янства, причому вона має вигляд навмисний, удаваний. І ці суперечності, гадаю, не на користь пошуку

контактів з глядачем, особливо молодим, не звиклим до самостійного аналізу сценічного твору.

Цікавий збіг обставин: у той час, коли новий головний режисер театру для дітей та юнацтва міркував, яку п'єсу обрати для дебюту в оточенні kota Леопольда, Мухи-цокотухи та капітана Флінта, художній керівник театру «Березіль» Ігор Борис теж мріяв не про швидкоплинне і створив власну версію п'єси про вічні моральні цінності та спокусу пророцтва — літературну композицію «Камо грядеши?» з творів Л. Андрєєва, Лесі Українки та І. Франка. Коли я пишу ці рядки, згаданий літературний матеріал — таїна за сімома печатками, та й вистава ще не на кону. Тож цьому задуму можна лише побажати успішного втілення. Проте важко утриматись від аналогій: як багато схожого (і не схожого) в інституті головних режисерів наших театрів!

Організаційна система «Березоля» (тобто театру імені Т. Шевченка) відверто протилежна творчій програмі російського драматичного театру. І. Борис навстіж відкрив двері для чергових та гастролуючих режисерів, навіть для початківців. Тільки зараз на афіші «Березоля» імена не менше десяти постановників, серед яких А. Бабенко, М. Яремків, С. Березко, В. Оглоблін, Г. Воротченко, І. Шнейдерман, Б. Варакін, О. Кравчук. Вистави, здійснені ними, дуже різні, проте дуже важко судити, яка з двох систем — «відкрита» або «закрита» переважає, бо обидва творчі колективи переживають не кращі часи.

Шістдесятиліття пушкінців промайнуло як суцільна черга захоплених поздоровлень. Ця дуже приємна процедура нагадала, мабуть, керівництву театру, що колектив «на вірному шляху». Тож виробництво вистав-«близюків» триває прискореними темпами, шкода лише акторів, яких знову залишають у тому ж класі на «другий рік». Шкода і глядача, якому підносять імітацію шекспірівських пристрастей або переконують, що творчі досягнення головного режисера виключно «першої свіжості», тож і залізні завіси для постановників-«чужинців» — явище цілком закономірне.

У шевченківців зараз існує «театр у театрі». Офіційно колективом керує головний режисер, однак неформальним творчим лідером виступає Микола Яремків, чия вистава «Гроші» за І. Карпенком-Карим нещодавно сколихнула й театральний фестиваль «Золотий лев».

У обох режисерів на творчому рахунку є злети та невдачі, проте особисто мене більше цікавить робота Яремківа, завжди несподівана, оригінальна, пов'язана насамперед з більш молодого, активною та, мабуть, і перспективною частиною трупі.

Роблячи ставку на ветеранів театру, майстрів сцени, Борис у той же час приймає компромісні творчі рішення, які не можуть не позначитись на якості вистав. Віковий пенз акторів, як не прикро, впливає на концепцію постановки. Актори схильні перебільшувати свої можливості, і потрібне зважене поєднання влади і тактовності, щоб перекопати їх працювати в її стилі та жанрових межах. На жаль, це не завжди виходить.

Нещодавно гучно та промовисто було оголошено про «Марусю Чурай» за Л. Костенку у постановці І. Бориса. Виявилось, що йдеться про моновиставу Л. Спіль, яка звернулася до головного режисера з проханням упорядкувати її самостійну роботу. Актриса працює одна у винахідливій сценографії Т. Медвідь

на великій сцені театру протягом півтори години, намагаючись перевтілитись у тих персонажів, які «оживають» у поетичній драмі. Саме це, на мою думку, і вносить строкатість у дію, руйнує її цілісність та поетичну узагальненість. Якби режисер та актриса вели оповідь від імені старої Чурайхи (варіант цілком можливий для сценічного втілення), це рішення було б бодай переконливішим. І ще моновиставі про героїню народних пісень та авторку багатьох з них дуже бракує музики. Тієї, а може, й іншої, яка була присутня на схожих моновиставах Н. Матвієнко, Н. Крюкової та солістки Харківської філармонії Є. Лобас-Кириченко.

От і доводиться виходити головному режисерові на авансцену та умовляти молодих глядачів поводити себе гідно на виставі академічного театру. Проте не знаю, чи можна такими «ліками» усунути хворобу неосвіченості, налагодити контакт з глядачами за допомогою суворих білетерів та «чергових» вчителів.

Припускаю, що коли б цю моновиставу показати на малій сцені, а кількість глядачів вдвітьєро зменшити, контакт зміцнів би без будь-яких передмов.

Мабуть, справді є в театральній практиці своя тактика та стратегія, що невід'ємні від творчого процесу. Інакше не було б прикостей з виставою шевченківців «Холостяк», які дещо затьмарили перше на Україні знайомство з п'єсою І. Тургєнєва. На роль головної дійової особи — чиновника Мошкіна було чомусь призначено одного В. Шестопалова, отже вистава була розрахована на його вдачу. Проте прем'єру акторів не пощастило зіграти до кінця через гострий серцевий приступ. Кілька місяців по тому режисер з Санкт-Петербурга А. Голіков поновив репетиції, актор одужав, проте мистецької події знову не відбулося. Віддаючи творчі привілеї іншим постановникам, І. Борис поступово втратив контакт з колективом, бо хто ж, крім головного, може докорінно знати можливості та вади кожного актора, авторитетно втручатись у хід творчого процесу?

Наслідком такого запізнілого втручання є доручення «черговим» режисерам постановкою п'єс «Дім Бернарди Альби» Ф. Г. Лорка (стратегічний хід, щоб зайняти жіночий склад театру) та «Кюджинські свари» К. Гольдоні (мабуть, щоб вивести внутрішньотеатральні чвари у деякий позитивний план).

А справжня творча енергія частини трупи дійсно жадає виходу і знаходить його у виставах, гідних колишньої слави березильців. Маю на увазі насамперед постановку п'єси І. Карпенка-Карого «Гроші», здійснену М. Яремківим.

Справа, звичайно, не в тому, чиє ім'я стоятиме на афіші «Березоля» поряд з прізвищем його засновника. Свідок вистав Курбаса, гість Харкова (а взагалі, сам — справжній харків'янин) Юрій Шевельов, що живе зараз в Америці, нещодавно згадав у американському часописі про найбільш цікаві вистави березильців. Серед них — «Миша Мазайло» М. Куліша у постановці О. Беляцького та «Гроші» М. Яремківа. Але мудрий старий цим не обмежується, він бачить переконуючу символіку в образотворчому панно «Березоля». Від центрального портрета Курбаса, ніби від стовбура дерева, ростуть зелені гілки — яка міцніша, яка слабкіша...

У цих паростках, додаю вже від себе, нема самовпевненості. Вони розраховані лише на те, що можуть та чого бажать. А їхні можливості сьогодні вже чималі.