

Олена ШИПЛЕНКО,
студентка III театрознавчого курсу
КДІТМ імені І. Карпенка-Карого

Безтурботна комедія з сумним фіналом

Вистава «Приборкання норавливої» У.Шекспіра у Національному театрі імені Івана Франка, режисер С. Данченко.

Протягом всієї сценічної історії комедії «Приборкання норавливої», а вона налічує близько 400 років, існували два кардинально протилежні принципи у трактуванні цієї п'єси. Різні шляхи відтворення її на сцені зумовив вже сам автор, написавши пролог. І от, в залежності від того, сприймав режисер пролог як необхідну частину твору чи ні, вистава набувала різного тлумачення.

Використовуючи своєрідну шекспірівську рамку (про п'яничку Слая), постановник тим самим обумовлював сприйняття приборкання як жарту, а тому історія взаємин Петруччо і Катаріни набувала відтінку фарсовості. Якщо ж режисер відмовлявся від прологу і намагався поставити акценти на тонких психологічних взаєминах між чоловіком та жінкою, на гармонійному перетворенні сварливої героїні на кохаючу дружину, то вистава являла такий собі випадок з реального життя.

В інтерпретації «Приборкання норавливої» у Національному академічному театрі імені І. Франка режисер С. Данченко спробував поєднати ці два різні принципи. Він зберіг у виставі авторський пролог, але дещо змінив його, наблизив до сучасного глядача.

За висловом Г. Бояджієва, Шекспір ввів п'яничку Слая у п'єсу, бо драматургові «хотілося розпочати спектакль чимось знайомим і рідним натовпу, який стояв перед коном».

Чи не такими ж міркуваннями керувався й постановник, виводячи на початку вистави на сцену трьох молодиків, що грають на гітарі, співають, п'ють вино і навіть трохи розмовляють англійською? Адже ці образи добре знайомі і впізнавані для тих, хто приходить сьогодні до театру.

Різниця ж полягає у тому, що шекспірівський Слай з'являється лише на початку комедії, а дія розіграної перед ним п'єси перетворюється на реальність. Рамка

твору, таким чином, є відкритою. Режисер франківської вистави робить цю рамку замкненою, полишаючи мандрівних акторів — акторами, гультяїв — гультяями; ляльки ж, що лежали посеред



сцени ще до початку, лежатимуть і у фіналі. Отже, здавалося б, нічого не сталося, усе так як було в пролозі, але невесела лірична мелодія залишає чомусь гіркий присмак.

І ще один невід'ємний елемент теперішнього життя проходить лейтмотивом через усю виставу. Це гроші. Іноді навіть здається, що вони стають одним з головних героїв. Майже всі персонажі комедії протягом дії хоча б один раз роблять характерний жест пальцями, який означає вимогу грошей.

От і виходить, що в сучасному житті можна купити трохи не все: інше ім'я, яке обіцяє щасливе майбутнє, інших батьків, якщо вони допоможуть досягти бажаної мети, або навіть наречену.

Та, на щастя, розвиток подій

не підпорядковується товстому гаманцеві. Бурхливий темперамент кожного з героїв не вміщується в рамку лише меркантильних інтересів. Адже ні герої Шекспіра, ні герої вистави С. Данченка не стають рабами дзвінкої монети. Скоріше товстий гаманець є для них найважливішим засобом для здійснення намірів. А наміри ці не такі вже й погані, коли, звичайно, вважати, що одруження це щастя, а не комерційна угода.

У п'єсі Шекспіра існує два паралельні сюжети: один — розвиток стосунків між Петруччо і Катаріною, другий — лінія Люченційо-Б'янка. У виставі театру імені І. Франка ці сюжетні лінії не відокремлені одна від одної. Але водночас вони безмірно далекі і цілком різні у своїх фіналах.

Петруччо (О. Богданович) спочатку купує собі дружину, а потім, приборкуючи її, закохується. Розвиток взаємин між ним і Катаріною (Т. Олексенко) — це своєрідна будівля, у фундамент якої покладено гроші, а дахом слугує кохання. Але кохання це справляє трохи дивне враження. Здавалося, що воно примиряє Петруччо і Катаріну. Згадаймо, як герой Богдановича на початку спектаклю каже про дружину: «Вона моє майно, мій скарб». Ця репліка звучить як слова володаря. А фінальну фразу: «Поцілуй мене» — Петруччо-Богданович промовить трохи здивовано, м'яко. Потім сам підійде і поцілує дружину.

Проте хіба можна говорити про щирість у стосунках цих персонажів? Захопившись спочатку грою у приборкання, героєм не помічає головного. Адже, зрештою, він таким чином вбиває в Катаріні рису, яка, напевно, і викликала у нього кохання до неї. Жорстоке приборкання знищує індивідуальність героїні. Його методи виховання (голод, безсоння) перетворюють Катаріну на ляльку, яка не має більше власної волі.

Зовсім інакше розвивається сюжетна лінія Люченцьйо-Б'янка. Вона більш заплутана, ніж перша, в ній діють значно більше персонажів.

На відміну від прагматичного Петруччо, претенденти на руку і серце Б'янки кажуть, що безмежно закохані у неї. Тобто, з першого погляду здається, що саме кохання примушує Гортензьйо (А. Тимошенко) і Люченцьйо (О. Ступка) вдаватися до всіляких хитрощів, аби дістати руку молодшої дочки Балтісти. Останній, до речі, у виконанні В. Коляди скидається більше на купця, який прагне вигідно продати товар, аніж на батька, який піклується про щасливе сімейне життя для своїх дочок. Адже для цього синьйора гроші і щастя поняття майже тотожні. Люченцьйо ж весь час говорить лише про свою любов до Б'янки. Але ж хіба палке кохання примусило його наприкінці вистави знову ж таки згадувати про ті кляті гроші? Не без прикрас у голосі докорятиме він молодій дружині про втрачені через неї 100 крон.

Проте говорити про будь-які глибокі внутрішні перетворення героїв постановки не доводиться. І не варто шукати життєву правду в характерах або тонкі нюанси у настроях її дійових осіб. Навпаки, режисер С. Данченко і сценограф А. Александрович-Дачевський насилили спектакль буфонними та гротесковими прийомами. Видовищна ігрова стихія — ось що захоплює режисера, сценографа, акторів і, зрештою, всіх, хто сидить у залі.

За лічені хвилини дія переносить глядачів з кімнат дому Балтісти до будинку Гортензьйо, з приміського маєтку Петруччо — до вілли Люченцьйо. Такі швидкі зміни місця дії задають шалений темп усій виставі. З одного боку, виникає відчуття, що всі події відбуваються в одному величезному замку. А з іншого — така рухома конструкція є досить вірогідною декорацією для мандрівної акторської трупи. Коли ж раптом дім Петруччо перетворюється на величезну карету з пасажирами, а уява глядачів домальовує ще й

величезних коней за кулісами, виникає якесь дитяче захоплення, здивування і майже забуте відчуття дива. І мимоволі вони посміхаються, коли будинки, що пропливали вдалечині і здавалися величними замками, перетворюються на столи для фінального бенкету. Таке собі миле, невинне обдурення глядачів.

Та пролунає сигнал, і актори зберуть свої речі і знову поїдуть у далекі мандри. Свято скінчилося.

Щасливий кінець?.. Хіба?

Дві ляльки, обличчя яких закриті масками, знову з'являються на сцені. Вони оживають, вони танцюють. Але бути живими ще не означає жити справжнім життям. То чи не на таких живих ляльок схожі герої вистави? Чи не такою ж лялькою стає під кінець головна героїня — Катаріна? Ось чому, напевно, останній танець двох ляльок додає трохи сірої фарби до веселої, яскравої загальом палітри вистави. А на безтурботну комедію Шекспіра неначе спадає прозора завіса суму.

Олексій САКВА,
студент III театрального
курсу КДІТМ
імені І. Карпенка-Карого

СТАЛАНУ ФЕЙЕРБАХА

«Я, Фейербах» Т. Дорста у Київському Молодому театрі

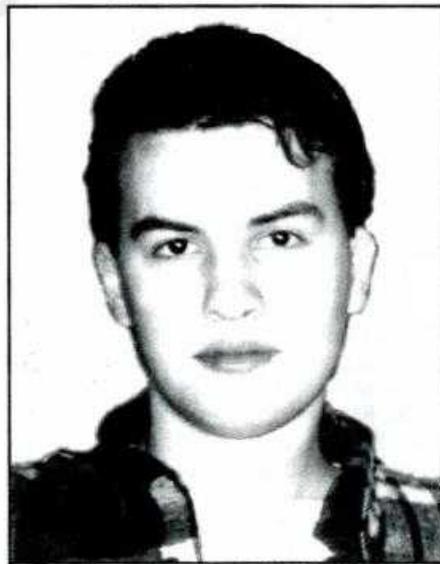
... Місця для глядачів розташовані в глибині сцени. Трохи незвично опинитись тут, коли софіти спрямовані просто на тебе, але це є неодмінною умовою експерименту. Зрештою, не кожного вечора вас запрошують зазирнути за лаштунки театральної свідомості.

«Увімкніть світло!» — благає хтось у темряві, навпомацки пробираючись порожнім залом до сцени. Так, це він — бідолашний Фейербах, божевільний актор, що тільки-но вийшов з лікарні і тепер прагне будь-що отримати роль. Кажуть, він геніальний, і все ж робота в театрі потребує певного самоконтролю, тобто риси, яка Фейербаху непідвладна. Тепер він прийшов до пана Леттау, останнього режисера, який ще не встиг йому відмовити...

Автор п'єси Танкред Дорст формулює свою постійну творчу тему як «розрив між утопією і реальністю, між тим, ким би ти бажав бути, і тим, хто ти є». Втім, досліджуючи природу акторства, драматург лишається самим собою, створивши добротну «драму ідей», пересипану культурними цитатами і поставлену на міцне філософське

© Олексій Саква, 1997

підґрунтя. В її основі — притча про людину, що охоплена панічним страхом залишитися наодинці із самим собою, і тому прагне розчинитися в театральній ілюзії.



Парадокс полягає в тому, що персонаж Дорста, потрапивши на виміряну сцену, аж ніяк не поспішає грати, марнуючи час на доведення

того, що він — справжній актор. Врешті-решт з'ясується, що здатний він зіграти лише самого себе.

У режисерській інтерпретації Тараса Криворученка Фейербаху надана можливість грати. Акценти змінюються тим більше, що вистава іде в акторський бенефіс — виконавець ролі Фейербаха Валерій Шептекіта стверджує апологію театру власною грою.

На сцені ми бачимо декорації попередньої вистави. Зіщулений у своєму пальті, Фейербах схожий на наїжаченого папугу. Та ось він угледів жіночу сукню на плічках — поштиво підійшов, почав умовну бесіду, підхопив, закружляв у танку...

Нескладний акторський етюд, з якого Фейербах-Валерій Шептекіта починає свою гру з реальністю, введений у тканину вистави не випадково. Пунктом відрахунку тут є звичайнісінька акторська уява, але, догоджаючи уявній панночці, Фейербах демонструє спорідненість зі сценою, яка, він сподівається, прийме його.

Фейербах прийшов показати свої акторські здібності панові Леттау, але режисер страшенно зайнятий, і єдиним глядачем і співрозмовником актора є Асистент