

PROTEATR

Інформаційно-мистецький проект

Острів Немезиди | Прем'єра "Візит", реж. Давид Петросян

квітня 02, 2023

На сцену Театру Франка наприкінці цього березня, попри всі воєнні перешкоди, ступила вистава **Давида Петросяна** «Візит» за п'єсою Ф. Дюрренматта. Постмодерний текст «Гостини старої пані» бачив, напевно, всі найвідоміші світові сцени, а на екранах пара Інгрід Бергман і Ентоні Квінна закарбувала цей сюжет в історії кінематографу. Франківська сцена з цим твором зустрічається вже вдруге, адже 1983 року Сергій Данченко разом з Данилом Лідером препарують психологію суспільства та особистості завдяки Дюрренматту.

Історію мільярдерки Клер Цеханасян, яка повертається у рідне місто Гюллен через багато років, щоб помститися за скалічене життя своєму коханому юності Альфреду Іллю, який лишив її вагітною, не визнав дитини, а сам одружився із заможною нареченою, можна було б вважати доволі класичним зразком історій помсти, якби ми не говорили про Дюрренматта і постмодерн. І якби не йшлося про візію і відчуття вертикалі сенсів у роботах Давида Петросяна.

Перед нами постає зубожіле містечко, в яке приїжджає Клер – головна героїня **Наталії Сумської**. Шахти зупинені, заводи не працюють, сновигають мешканці міста у лахмітті і з невідомим трепетом очікують на прибуття багатійки. Місто, в якому навіть потяги не зупиняються, на що скаржаться місцеві. Відчуття добровільної в'язниці цього похмурого місця не покидає протягом вистави, а стан підвішеності життя його мешканців буквально і безумовно тонко зчитує сценографка вистави **Даниїла Колот**. Її простір – багаторівневі лінії підвішених ланцюгів, на яких якраз і завмерло колишнє робітниче життя його мешканців у промовистих символах: шахтарських касках, кирзових чоботах, робі тощо. Максимальна лаконічність художнього вираження прямо пропорційно відкриває глибину та об'єм чорного кабінету сцени завдяки тонким малюнкам світла, а також транслює натяки на філософію прочитання розв'язки цього твору. Ланцюги як стрижень сценографічного рішення виявляють ідеї й маріонетковості, і скутості обставинами, і кайданів минулого, і псячої прив'язаності коло ноги хазяїна. І тому в сценічному світлі ми бачимо десь там під дахом сцени чи то людей, чи то лише їхні тіні...

Режисер представляє глядачу свою «гру в кальмара», в рамках якої йому цікаво дослідити не стільки тему помсти за заповідяне зло чи руйнацію моральних підвалин

суспільства під тягарем спокус, скільки генезу виходу головного героя **Олексія Богдановича** – Ілля на ешафот самоусвідомлення і каяття. Тож перед нами вже не трагіфарс, коли багатійка пропонує мільярд місту за смерть Альфреда, свого кривдника, а екзистенційна трагічна притча, яка відбудеться тут, на цьому умовному острові морального зубожіння, з якого ніхто навіть не намагається втекти – ані жертва, ані кат, ані замовник вбивства.

Давид Петросян будує взаємини героїв так, що не створює умови бенефісності для когось з акторів, а виставляє Наталію Сумську та Олексія Богдановича на прою один з одним. Героїня Сумської від самого початку для мешканців міста – це божество, оповите таємничістю, звабленим багатством і якоюсь гріховною вседозволеністю, до якої кожен хоче доторкнутися. Малюнок ролі акторки підпорядкований ідеї її трансформації й певної муміфікації, доведення до холодного божественного абсолюту давньоєгипетського бога Ра на своїй колісниці – суцільного злитку золота. Спочатку перед нами жінка достатку в звичному нам сприйнятті, а наприкінці – знеособлена статуя.

Художниця по костюмах **Наталія Рудюк** створює образ героїні таким чином, щоб протягом всієї вистави ми могли спостерігати за тим, як золото все більше й більше поглинає акторку, поки не перетворить її на Камінного господаря. Режисер підкреслює цю образну паралель музикою з опери «Дон Жуан» Вольфганга Амадея Моцарта, зокрема перший акт завершує під звучання фінального твору опери зі сценою появи Командора перед Жуаном. Не можна не відзначити певний музичний фьюжн вистави, де поряд з класичною традицією Моцарта звучать як сучасні композиції, так, наприклад, і «Lacrimosa» Гія Канчелі.

Наталія Сумська в своїй героїні втілює акторську франківську традицію. Її зв'язок з партнером – це перебування в максимальному паритеті. Її Клер, як та грецька богиня покари та помсти Немезида, заманує до страшної психологічної гри Альфреда, бавлячись його емоціями, спогадами та реальністю, як кішка мишкою. Вона головує на цьому судилищі, вона холоднокровно спостерігає, вона з політичною грамотністю клієнтоорієнтовано підкупує мешканців міста. Але все ж Клер випускає час від часу назовні своє 17-літнє закохане дівчисько поруч з Альфредом, яке досі не до кінця спромоглась вбити. Для неї фізичне вбивство Альфреда – це не тільки втілення старозавітного «зуб за зуб», а ще й останній шанс знищити до кінця ту себе, яка була здатна кохати.

Олексій Богданович не переступає у цій трагіфарсності межі до емоційної ілюстративності чи масковості, коли є лише оголений нерв доведеної страхом до крайнощів людини. Він лишається сніжним барсом, якого не впіймали, як і не змусили вчинити самогубство. Він себе проводить крізь чистилище, коли розкриває власне «я» знов і знов у діалогах з кожним з мешканців міста, будь то поліцейський (**Олександр Форманчук**), бургомістр (**Остап Ступка**) чи священник (**Арсеній Тимошенко**). Сцена в церкві одна з головних на підступах до надлому Ілля. Надзвичайно вдалою є знахідка з кропінням святою водою, коли сам ритуал перетворюється на символічне шмагання водяними плітями грішника Альфреда, а потім на бичування священника самого себе. Якщо Клер до кінця другої дії остаточно кам'яніє, то герой Олексія Богдановича нарешті олюднюється. Актор по різні боки терезів вистави ставить два різних себе, протиставляючи образ

жалюгідного постарілого Дона Жуана просвітленій особистості, що прийняла долю, усвідомивши, що демонічна почвара Цеханасян – наслідок його гріховних дій. Спокій і гідність прийняття смерті – це привілей Людини, тонкий нюанс чого відтворив Богданович.

У цьому й абсурдність постмодерного світу Дюрренматта, який приймає й Петросян як правило гри – попри те, що автор не пропонує нам жодного позитивного образу, він все ж робить виправдання на користь запізнілого каяття, нагородою за яке є природна смерть.

Не можна не згадати двох гієн коло трону богині Клари – сліпих **Ксенію Башу** та **Івана Шарана**, які майстерно прописали в своїх ролях гіперболізовану кріповість мужичків-кастратів, чим вивели свої образи з другого плану у яскраве акторське обрамлення.

Попри те, що перша прем'єрна дія відчувалась певною мірою розсосередженою і дещо затягнутою, друга виявилась квінтесенцією як акторської майстерності, так і динаміки подіївості й заразом темпоритму зміни ніби кінокадрів. Ключовою з таких сцен став монолог просвітника-вчителя, талановито втіленого **Акмалом Гурезовим** – за кожним з нас колись може прийти така Клер і треба бути до цього готовим, гідно прийняти. Камертон в руках вчителя вже не працюватиме, бо в них відтепер буде зброя, як і зброя опиниться разом з хрестом в руках священника, адже і в церкві Бога більше немає, лише новий, куплений за гроші мільярдерки, дзвін. Як тут не згадати, що великий Ніцше проголосив – «Бог помер», а божків багато і всі вони із золота, яке доводиться нам глитати, забуваючи про людяність.

Рецензія: Даша Кашперська

Фото: Юлія Вебер, Національний театр Франка