

Любов Суботіна

Про божевільних поетів і звичайних віршомазів

Фрагмент уявного внутрішнього діалогу
в жанрі інтелектуального мазохізму

Співбесідник — ...Коли ж воно відбувається?

Автор — Навесні, напередодні святкування Дня святого Жеро — святого Георгія; в час пробудження природи, коли женуть худобу на пасовища та «хрестять» водою посіяне зерно; в час цвітіння, надій та віри у майбутнє.

С — А місце дії?

А — Занедбаний водяний млин на краю дороги, поряд з річкою. Подвійна межа.

С — Так, і хто ж там живе?

А — Бруно та його дружина Стелла.

С — Усе вірно. Вони кохають одне одного. Кохають настільки, що Бруно божеволіє від почуттів. Він надто ревнивий, і в ревнощах доходить до абсурду — змушує дружину спати з хлопцями з усього села, наче це єдині ліки проти його сумнівів. Що не кажи, а кохання — справді «священна комедія».

А — Але ж вистава зовсім не про безмежне кохання.

С — Згоден. На мій погляд, вона про те, що «великого кохання» не існує. Стелла каже: «Задоволення я можу отримати скільки завгодно, але кохання, де його знайдеш?» (1) Дешифрування цього разу цілком природна й виправдана. Вистава — наче відчайдушний жарт, у якому присутня гіркість болю та сумнівів.

А — Так, режисер Олексій Лисовець обирає для втілення свого задуму ігрову форму, яка передбачає принципову несхожість із життям. Виставу наділено рисами середньовічного фарсу, який дозволяє вносити у дію неприборкані жарти, балаганні трюки з бійками та брутальностями, ак-

центує увагу на зниженості персонажів, позбавлених моральних упереджень. Герої наче сходять на кін з полотна «мужицького Брейгеля», деякі з них навіть потворні. Хоча з приводу «брейгелівського» начала в героях Кроммелінка існують різні думки. «Герої Кроммелінка висловлюються занадто вишукано, щоб їх можна було вважати селянами. Їхні стосунки занадто болючі та рефлексивні.» (2) Мабуть, це справді так. Адже твір Кроммелінка великою мірою символістський. Саме таке підґрунтя і визначає неординарність, об'ємність п'єси. Час дії, місце дії, постаті персонажів — усе це має закодований зміст. Врешті-решт, це майже непомітне балансування між профанним та сакральним характерно для модерністської драматургії початку ХХ століття. До того ж Кроммелінк — послідовник Метерлінка, тому тут ніяк не обійтися без знаків, без містичного коду. І саме цей паралельний сюжет у виставі не виявлено.

С — Ти гадаєш, що режисер розповідає сакральну історію як побутовий анекдот, сутність якого в абсурдності ситуацій, у яких опиняються головні герої? І тому глядач залишається тільки на території комедійної, хоч і лячної, історії про маніакально ревнивого чоловіка та його дружину, яка беззастережно кохала і за це поплатилася?

А — Так. Вистава позбавлена сакрального змісту, тому зникає масштаб подій, відсікається наявна в п'єсі система підтекстів.

С — Але чому драматург обирає саме таких героїв? Взагалі, де у п'єсі ці знаки?

Автор — постійний глядач Театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра, його стійкий прихильник

Співбесідник — двійник автора

А — Якраз героїв і можна розглядати як своєрідні знаки, навіть символи. Бруно — поет, йому, так би мовити, «Господь віддає небеса»; Петрюс — капітан, він приходить з моря; Погонич з пагорба — людина з гори, що ближче до неба. Графа, до речі, теж можна віднести до цієї умовної системи як втілення хижака із хащів. У ремарках на початку твору автор називає саме водяний млин (у виставі Олегом Луньовим його перетворено на вітряк, що має інше семантичне навантаження). У п'єсі водяний млин занедбано, тобто не чути гуркотіння жорен. Пам'ятаєш, як покарав Господь мешканців Єрусалиму за те, що не слухали Його:



Сцена з вистави «Рогоносець» за Ф.Кроммелінком. Київський театр драми і комедії, режисер О.Лисовець.

О. Масленников і К. Костишин у виставі «Рогоносець».

«І я вигублю в них голос радісний та голос веселий, голос молодого та голос молодої, гуркіт жорен та світло світильника.

І стане цей край руїною, спустошенням...» (3)

Отже, мова йде про світ, позбавлений гармонії. До того ж млин — місце, яке традиційно пов'язане з потойбічними силами. За Кроммелінком, всередині млина є простора кімната з двома вікнами: одне, на першому поверсі, відчиняється у квітучий сад, інше, на висоті другого поверху, — у «високе небо». Зрозуміло, що автор, пропонуючи таке місце дії та систему основних персонажів, намагається вибудувати космогонічну вертикаль земля-небо. І продовжує її зв'язкою: вода (водяний млин) — суша (квітучий сад і дорога). Таким чином, дозволяє героям бути володарями умовного простору, стикатися поміж цих стихій.

С — І в чому ж конфлікт?

А — У тому, що душу людини завжди роздирають суперечності. Скажімо, Стелла, наче бідна ягничка, метушиться між усіма. Бруно — поет, тобто людина виняткова. Але його обдарованість розкривається у двох аспектах. Кохання до Стелли пробуджує в Бруно творця. Стелла — муза поета Бруно, його зірка. Усі вірші присвячені їй. Але життєва реальність змушує поета Бруно вигадливо римувати фрази задля красивого слівця (коли, наприклад, цього хоче бургомістр). Тоді в ньому залишається тільки звичайний земний «віршомаз». Кроммелінк зазначає, що у Бруно є двійник — Естріюго. За автором, це тінь, знак його внутрішньої роз'єднаності. Вони не можуть один без одного: перший складає — другий записує. Їхні розмови — наче внутрішні монологи. Своїм мовчанням Естріюго попурає сумнівам Бруно і не стає на заваді наростанню напруження у його стосунках зі Стеллою. Недарма у сцені маскарadu Естріюго з'являється у масці вовка-хижака, що чатує на жертву. Бруно-поет перетворюється на цю жертву — жертву власної недовіри до реальності, власного фанатизму у почуттях. Життя мстить за відсутність міри.

С — У тебе виходить, що драматург пропонує всесвітній конфлікт, а режисер вистави силоміць затискає його у межі сільської сварки. Чи не стверджуєш ти, що Лисовець, так би мовити, попсував «геніальний твір» Кроммелінка? На мій погляд, вистава дуже добра.

А — Так, це вигадливе, ретельно продумане й вибудоване видовище зі складною пластичною партитурою. Але хід подій тут не вкладається у схему такого собі пікантного анекдоту. Героїв цікавлять тільки абсолютні почуття, абсолютне кохання, тому у своїх пошуках вони доходять до абсурду. Адже в житті абсолют, ідеал — не досяжна розкіш. Єдиний раз Стелла відмовляється від пошуку абсолютної правди, коли у ніч карнавалу вирішує не зривати маску з незнайомця, який так нагадує Бруно. Вона сприймає його таким, який він є. Але Бруно продовжує фанатично прагнути абсолюту. Тому він відштовхує Стеллу і змушує її піти від нього з Погоничем.

С — А чим він відрізняється від самого Бруно?

А — Розумієш, яким з'явиться Погонич і яку Стеллу він забере у фіналі — від цього залежить концепція вистави. У Кроммелінка Погонич — «врод-

ливий хлопець, ...брудний і здоровий, безтурботний і веселий...», єдиний, хто не схотів скористатися «санкціонованою доступністю» Стелли. Він це висловлює стосовно хлопців, що залицяються до неї: «...Зі свиньми ділитися не хочу». Більше того, Погонич підносить Стеллу-зірку на пагорб — ближче до неба, рятуючи її таким чином від безладдя та хаосу занедбаного старого млина. Умовно кажучи (звернемось до ремарок автора), Стелла обирає вікно у «високе синє небо». Вона просить Погонича дозволити їй бути вірною тільки йому. Вона вірить тільки в абсолютне ідеальне кохання. А воно, за Кроммелінком, існує лише на небі. Але у Лисовця Погонич, тобто герой, що рятує Стеллу, виглядає найпотворнішою з усіх істот на кону. Як писала дослідник бельгійської драми І.Шкунаєва: «Бруно — божевільня, що від розуму відмовляється... Погонич — недорослий до розуму природний стан».⁽³⁾ Виходить, що у Лисовця дужий та відвертий герой виглядає кумедною, гротесковою постаттю, а його вчинки — привід для сміху.

Вистава має жорстку структуру, в якій головне — складна пластична партитура. Але фізичні жести не завжди є виявом внутрішнього стану. Запропонована форма не може компенсувати інтонаційну різнобарвність п'єси. Виходить, що режисер майже вольовим методом доводить своє світосприйняття: позбавлене ілюзій ставлення до життя, внутрішню агресію стосовно нього. Такий режисерський диктат призводить до того, що актори виглядають на кону маріонетками.

Що ми можемо сказати про О. Масленнікова в ролі Бруно? Тільки те, що у нього шалений темперамент і що він добре володіє засобами зовнішньої характерності (адже його герой протягом вистави перетворюється з молодого людини на старого каліку). Стелла (Д. Лобода) — просто оживлена лялька. Естрюго (К. Костишин), Петрюс (М. Боклан), Погонич (Ю. Литвин) — не більше, ніж яскраві карикатури. Жорстка режисерська конструкція виключає будь-який живий, безпосередній прояв особистості персонажа чи індивідуальності актора.

С — Тобто ти припускаєш, що позитивному світосприйняттю Кроммелінка протиставляється негативне світосприйняття Лисовця?

А — Схоже, що так. Саме це простежується у поступовій трансформації сценічного простору. Уквітчаний вітряк перетворюється на таку собі ГУЛАГівську вишку, звідки Бруно наприкінці вистави готовий відстрілюватися в усі боки.

С — Вдало ти це згадав. Спів солов'я також нагадує автоматну чергу.

А — Взагалі, звуковий ряд вистави дуже насичений. Але слово, інтонація, рух, музика весь час вступають у конфлікт між собою, що загострює ситуацію. Наприклад, коли Стелла відповідає Бруно: «Я тут, мій друже», — глядач чує застережливий різкий звук. Лисовець намагається максимально «омузичити» виставу. Але всі компо-



зиції, крім ліричної теми кохання Стелли та Бруно, діють як емоційні подразники, які загострюють глядацьке сприйняття: перша — ілюструє почуття, решта — ніби коментують події, диктуючи певне ставлення до них.

С — До питання про «подразники». Мене, наприклад, дуже дратувала масовка.

А — Поза сумнівом, це галерея різноманітних типів, якісь «вурдалаки на кону».

С — І Бруно у фіналі стає саме таким.

А — А Стелла?

С — Я не зрозумів. Та годі, всі вони там божевільні. А з приводу негативного поля у виставі, ти правий. Бо зараз життя таке. Та не хотілося б у це вірити.

А — А ніхто і не радить. Ти або сприймаєш і береш щось для себе, або ні. Кожен бачить те, що хоче бачити, а інколи — не бачить і очевидного.

1. Цитується за Ф.Кроммелінком, зб. «Восемь бельгийских пьес». — «Искусство», М., 1975.

2. «Московский наблюдатель», 1994, №5-6. С. 19-21.

3. И.Шкунаева. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М.: «Искусство», 1973.