

Що сховано у кошику?

■ Михайло – Михайло Барнич, Ганна – Лідія Данильчук, Микола – Роман Біль у виставі «Украдене щастя» за п'єсою І.Франка «Театр у кошику». Львів, режисер Ірина Волицька. Фото Віктора Марущенка.

У передчутті вистави «Украдене щастя» І.Франка львівського «Театру в кошику» була двоїстість: цікавість і острах. По-перше, що ж такого можна зробити з цим твором, щоб очистити від трактувань, смислів психологічно-побутового театру і створити щось нове? Спроби з іншими українськими класичними текстами цього періоду й напряду були, але нерідко разом з водою вихлюпували й дитину. Надто відсторонені просто відчували від тексту, не створюючи натомість нового смислу (як сталося, на мою думку, з «Чарівницею» І.Карпенка-Карого у постановці Д.Богомазова в Київському театрі драми і комедії). Або ж, незважаючи на всі авангардні хитрощі, на кшталт паралельної дії чи мовних експериментів, акторська пам'ять все одно витягувала свою лінію – перевірені прийоми гри і до болю знайомий тип театру («Український водевіль» у постановці С.Мойсеєва в Національному театрі ім. І.Франка).

Ірина Волицька – режисер-постановник і засновник «Театру в кошику», – з легкістю проминула той «шар», де копала більшість і, застосовуючи власну «нову технологію», копнула глибший шар (в онтологічному, а не смислово-розумінні), той, що наближає цю драму до античної трагедії і навіть далі, до ритуального дійства, і водночас розкриває архетипний шар, який може бути цікавий нам сьогодні. До того ж вічна історія про зраду була презентована з оберненої сторони – жіночої, і завдяки легкому зміщенню акцентів і режисерським знахідкам набула якоїсь іншості і об'єму. До речі, з режисером був пов'язаний другий острах, адже за фахом автор вистави – театрознавець. Можливо, студіювання творчості Л.Курбаса далось взнаки, а може, просто від Бога, так чи інакше, але люди-

на, яка тільки-но почала займатися режисурою, несподівано явила високу майстерність. Все так чітко вибудовано, продумано, відшліфовано, що захотілося якоїсь недосконалої, простору незрозумілого... Вона показала, що експериментальну виставу можна робити і без недбалостей, без розмитих образів, притаманних багатьом пошуковим виставам.

Перш за все, режисер ретельно «попрацювала» над текстом (з двох дій зробила одну, а з персонажів – три головні), залишивши найсуттєвіше. Одним влучним пострілом вбито двох зайців: і декорація, і музичне оформлення обмежилось трьома барабанами – один великий і два маленьких (художники – Ірина Проніна і Дарія Зав'ялова). Все-таки, які оригінальні вирішення знаходяться, коли театр бідний (вираз «у кошику» стає майже буквальним)! З одного боку, це звільняє виставу від побутовості, але і сцена не зовсім гола, є за що вчепитися оком. З іншого, це чітко організовує час і створює особливу кардіограму чуттєвості – все покладено на ритм. Це не просто супровід, а форма спілкування. Отой німий другий пласт внутрішньої сексуальності раптом матеріалізувався в звучанні і вихлюпнув з шаленою енергією на сцену. Особливо важливий ритм на початку зустрічі Михайла (Михайло Барнич) і Ганни (Лідія Данильчук), коли слова ще майже нічого не значать, а погляди занадто однозначні й бідні на смисли. А також знаменитий монолог Миколи (Роман Біль), зіграний як сольна партія ударника. Це один з факторів, що надав виставі оцієї подвійності – ритуально-шаманську стародавність і сучасне звучання, адже музика з доміною ритму – ознака сучасної музичної культури, зокрема рокової. Крім рит-



му, особливу роль грав і акапельний спів. Старовинна пісня, що майже повторювала сюжет п'єси, слугувала прологом (знову ж таки, своєрідна паралель з античною трагедією) і водночас лейтмотивом вистави. Ця ж сучасність і старовинність проявилися і в костюмах: ніяких вишиванок, стримана світла пастельна гама кольорів. Чоловічі сорочки трохи нагадують японське кімоно, а пальта — майже сучасну моду, але сприймаються як традиційний одяг. Предмети, як у дитячій грі, грають ту роль, ту річ, яка необхідна в даний момент: барабан стає столом, пальто — ліжком, сокира — пляшкою. Прийом не новий, майже традиційний для експериментального театру, тож особливих питань не викликає.

Пластичний малюнок вистави, також вибудований до деталі, створює паралельний план до тексту. З точки зору гарного зображення це грає. Але сама пластика досить нерівна, місцями стає штучною і не обов'язковою (особливо на початку і в сцені вечери). В деяких моментах вона нагадує механічне виконання фізичної вправи (зокрема «качання» по підлозі), яка скоріше заважає дійству. Натомість удача вистави — еротичні сцени. Режисерові вдалося проявити сексуальність, але тонко, з почуттям міри, а це завжди дуже складно на сцені — втриматися на межі, не впадаючи ні у фізіологічність, ні у виголошену естетизацію чуттєвості.

Несподіваним і трохи недоречним виявився «сценічний бій» Михайла з Миколою, але це додає динаміки виставі, а тому виправдане. Актори досить точно потрапляють у ролі за своєю органікою (хіба що Михайло Барнич «недоотягує» заявлену демонічність) і приємно вражають синтетичністю (для нашого театру, на жаль, рідкість). Тут цікаво спостерігати за нюансами стосунків.

Авторам вистави вдалося зробити її цікавою сучасному глядачеві, видобувши но-

НОВІ КНИГИ



Антологія модерної української драми.

Редактор, упорядник і автор вступних статей Лариса М.Л.Залеська-Онишкевич. Видавництво Канадського Інституту Українських Студій. Видавництво ТАКСОН. Київ — Едмонтон — Торонто. 1998.

Найфундаментальніше з драматургічних видань останнього періоду — «Антологія модерної української драми». Цей том паралельний до аналогічної антології в англійському перекладі, яка вийшла у Канаді. Книга виникла з нагальної потреби, оскільки жодної подібної узагальнюючої збірки ми не мали. «Дехто з дослідників культури вважає, що саме в драмі виявляється справжній стан національної культури», — стверджує автор-редактор, і тому подібна пауза свідчить сама за себе.

Оскільки модернізм мав обмежений часовий проміжок, а ця книга охоплює авторів від початку століття (Леся Українка) до наших днів (В.Шевчук), назва «модерна» вжито скоріше в значенні «сучасна» (XX століття). З іншого боку — обиралися твори, які можна віднести до модернізму як мистецького напрямку. Але у цьому сенсі термін звучить неточно, адже п'єси авторів другої половини століття, зокрема, п'єси І.Костецького чи Б.Бойчука мають і риси постмодернізму, про що свідчить і сам упорядник. Велика цінність цієї книги в тому, що вона не лише дає біографічні довідки авторів та характеристики п'єс, а й уводить цю драматургію в контекст світового мистецького процесу, визначає риси окремих напрямків. Крім того, Лариса М.Л.Залеська-Онишкевич і знайомить з долею сценічного втілення, і дає соціально-політичне підґрунтя, без якого чимало речей у творах стають незрозумілими. Скажімо, деякі п'єси мали по кілька варіантів, окремі фрагменти змінювалися відповідно до тогочасної цензури і вимог театрів (у додатках наведено текст варіантів двох п'єс М.Куліша).

Вагома перевага цієї збірки в тому, що підбір авторів здійснювався незалежно від їхнього життєвого шляху та політичних переконань, а лише за мистецькими критеріями. Тож під однією обкладинкою опинилися найпопулярніший драматург радянських часів Олекса Коломієць і редактор «Голосу Америки» Людмила Коваленко. Можна було б сперечатися про те, кого ще варто було б включити до збірки, особливо з новітнього періоду, але і вміщення лише дев'яти авторів склало досить об'ємний том. Підбір драматургів першої частини, напевно, ні в кого не викличе сумнівів — Л.Українка, М.Куліш, І.Кочерга, В.Винниченко. З огляду на мету антології, обрані тексти мали б презентувати вершину майстерності і викликати найбільший літературний і театральний резонанс, принаймні «Народний Малахій», «Патетична соната» і «Майстри часу» саме такі. Чого не скажеш про «У пущі» Л.Українки та «Пророка» В.Винниченка, адже згадуваний резонанс мали інші твори цих авторів, не менш модерні. Втім, упорядник має право на власне трактування творчості драматургів.

Оскільки автор збірки не живе в Україні, її погляд на ситуацію більш оригінальний і менш упереджений. Але деякі твердження досить спірні. Скажімо, трактування всього періоду драматургії XIX століття як «майже неіснування». Можна по-різному ставитися до цих творів, але попри все, саме вони асоціюються з класикою і досі складають лідерство на українській сцені. Або ж твердження, що найцікавішими драматичними творами 70-80-х років були драматичні поеми І.Драча і Л.Костенко, а найбільший сучасний драматург — В.Шевчук. Безперечно, цих авторів можна віднести до найпотужніших постатей сучасної літератури, але в поезії і прозі. Все-таки, якщо йдеться про драматургію, то варто оцінювати її з огляду специфіки жанру, а не лише чисто літературних критеріїв. Асоціювання з модерною драматургією як із такою, що «не мала надію бачити свої твори на сцені» також не завжди справедливе, адже і Л.Українка, і М.Куліш, і І.Кочерга, і О.Коломієць досить багато ставилися, хоча й переживали періоди злету і забуття, але це не завжди пов'язано з причинами політичного ґатунку. Проте полемічність окремих тверджень, що може призвести до створення дискусійної ситуації (а це нормальний стан у науці), слугуватиме лише на користь драматургії, адже досі ми не мали жодної антології, а тому і ніякої ситуації.

вий пласт. Насамперед, це «помічання» і акцентування демонічності, інфернального пласту, який перетворює побутову мелодраму (розповсюджене тлумачення цієї п'єси) у міфологічне дійство. Справді, хто такий Михайло? Оці його слова про повернення з того світу, аби взяти душу Миколи, які сприймалися як не дуже вдалий і злий жарт, у версії Волицької стають кардинальними для розуміння вистави. Власне, Михайло — навіть не жива людина, а скоріше дух спокуси, який приходить у зовнішньо спокійну й порядну родину, але родину, в якій немає справжнього взаємного кохання, а тому й життя, а тому й майбутнього. Цей дух Михайла і збурює вир пристрастей, розхвильовує вибухонебезпечний шар підсвідомого. І тоді

28 Ірина Волицька копнула той шар, що наближає драму до античної трагедії і навіть далі, до ритуального дійства

іншого значення набуває і цей штучний арешт — він приміряє йому роль злочинця-вбивці, провокує його цією маскою (окрім реальної дієвої провокації, додається символічна). Микола піддається спокусі — Михайло прийшов по душу і таки взяв її. В цьому контексті зрозуміле вирішення його смерті, якимось іграшковим, блазнівським, радісним — він отримує шукане. Інакше це стосується Ганни. Її спокуса іншого гатунку, він будить її приспану жіночу сутність, пробуджує життєву енергію. Якщо розглядати п'єсу з точки зору побутової логіки, ситуація стає банально-мелодраматичною: жінка зраджує чоловікові, до того ж нахабніє у цій зраді, нехтуючи навіть елементарною пристойністю, і роз'ятрує в такий спосіб чоловіка, що той не може стерпіти людського глуму і вбиває коханця. До того ж, поведінка обох виглядає відразливою — виходить, що проблема не в самій зраді, а в нехтуванні чи запобіганні перед громадською мораллю. Особливо ж далекими й надуманими ці пристрасті виглядають для сучасної людини, де подібна ситуація взагалі не є проблемою, бо можна розлучитися, переїхати тощо. У цій же виставі відкривається інша сутність, за-

снована на розумінні сексуальності, жіночому розумінні. Справа не в тому, що Ганна закохується «по вуха» і не здатна контролювати свої дії (адже раніше вона могла себе стримувати), а в тому, що раптово відкрите життя свого тіла, внутрішнє життя і оце диво створення з чоловіком цілого, якоїсь третьої істоти, стає настільки важливішим, значимішим за порожню зовнішню реальність якихось чужих умовностей, що воно перевертає її, перероджує. Режисер дає кілька штрихів у фіналі вистави і таким чином вмотивовує свою версію: розсипані червоні кулі (символ плодів?) при загибелі Михайла і знак дитини, створеної з сокири, загорнутої в шинель вбитого. Побутова історія про подружню зраду стає міфом про народження дитини. І. Волицька помітила те, що пропускатися, адже Ганна не мала дітей до зустрічі з Михайлом. За якоюсь вищою правдою вони й не могли народитися, поки не народилася сама жінка. У Ганні розбуджується оця споконвічна жіноча енергія, енергія творення (адже у народженні людини чоловік — лише спокусник, справжній, істинний творець — жінка). Але разом з пробудженням цієї енергії чоловік як спокусник, чоловік як володар тіла жінки помирає, і він не може не померти в цій іпостасі, бо жінка вже ніколи не складатиме з ним єдине ціле, не належатиме лише йому, вона стає наполовину дитиною (про це, зокрема, згадується і в монолозі Миколи). Тож Михайла, можливо, не існувало взагалі. Це демон, який прийшов у цю сім'ю, щоб вона зрозуміла споконвічну загадку творення. Чоловік, щоб стати батьком, мусить вбити чоловіка-завбика, а жінка, щоб пережити розрив з людиною, яка складала частину тебе, має збагнути спершу таємницю злиття з іншою людиною... Таку версію я прочитала у цій виставі, але припускаю, що інший глядач може зрозуміти її інакше, це лише на користь вистави.

Напевно, головна принада «Украденого щастя» у версії Ірини Волицької — спроба нового тлумачення цього затертого тексту, тлумачення вдумливого і делікатного читача. Адже воно не йде проти автора (як правило, автор завжди мстить за це), хоча й скорочує до мінімуму і торує власний шлях. Головна вада — у надмірній, майже учнівській «правильності» (якби побільше вистав мали в нас такі вади). Після цього захотілося перечитати і цей текст, і інші, які розумілися надто просто і поверхово-зверхньо, позбавлялися глибини. Що заховано в них? Отакий-от досвід вистави, що помістилася б у звичайному жіночому кошику...