Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

театр

ПЛАЧ РАХІЛІ, АБО "НИЩЕННЯ НЕМОВЛЯТ" у Володимира ВИННИЧЕНКА

"Твір мистецтва є дитям свого часу, часто він є матір'ю наших почуттів".
В.Кандинський

Сталося так, що першими, після паузи на кількадесят років, говорити й писати про драматурга В.К.Винниченка почали не історики театру, а літературознавці й критики. Колег-гуманітаріїв вразила Винниченкова відвертість у питаннях моралі, оскільки вони, можливо, не підозрювали, що подібна письменницька розкутість у 1909 р. називалась пошуками нині архаїчної "соціалістичної моралі"[1]. "Нову мораль" Винниченкових п'єс свого часу було визнано одностайно: І.Франко, Є.Чикаленко та ін., аж до російського літературознавця К.Арабажина, котрий у 1910 році[2] підводив "итоги творчества" іншого, не менш "патологічного" драматурга Л.Андрєєва. Дражливі тоді, на початку XX століття, "позаморальність і збочення", стали сьогодні новаторськими смислами, вельми актуальними для сучасно-необуржуазного нашого буття.

Власне, не дивно, що регенерація драматургії В.Винниченка, як і її первісне освоєння, проектується на філософський комплекс "Шопенгауер-Ніцше-Фрейд", з глибинними зануреннями у проблематику кодексу честі. Орбіта, вибрана для Винниченкових ідей чи не найпрестижніша. А втім, найістотніше опинилося поза увагою, бо драма - твір театральний і без сцени вона - як мертвонароджене дитя, якими б "філософськими" не були його гени.

Попри всю тодішню й сучасну значимість Винниченка-Ніцше, справжній сценічний успіх п'єсі гарантують не текстові предикації. Але звикнувши в театрі соцреалістичного гатунку до цупкої ідеологізованості драми, важко зважитись на протилежні цьому міркування. Віддаючи належне артистичній натурі самого Володимира Кириловича, дозволимо собі звернути увагу на театральну ефектність його творів, що власне й обумовила їхню сценічну долю.

"Дизгармонія", "Великий Молох", "Щаблі життя", "Memento" - ранні п"єси В.Винниченка, які сценічного втілення практично не зазнали. Спрацювала тут не тільки теорія випадковостей, підкріплена практикою цензурних вето в тодішній Російській імперії. Так, в 1917-1926 роках український театр міг дозволити собі свідомо вибирати між "Memento", "Чорною Пантерою і Білим Медведем" та "Дизгармонією", що насправді і сталося після стійкої перемоги "Чорної Пантери..." над іншими.

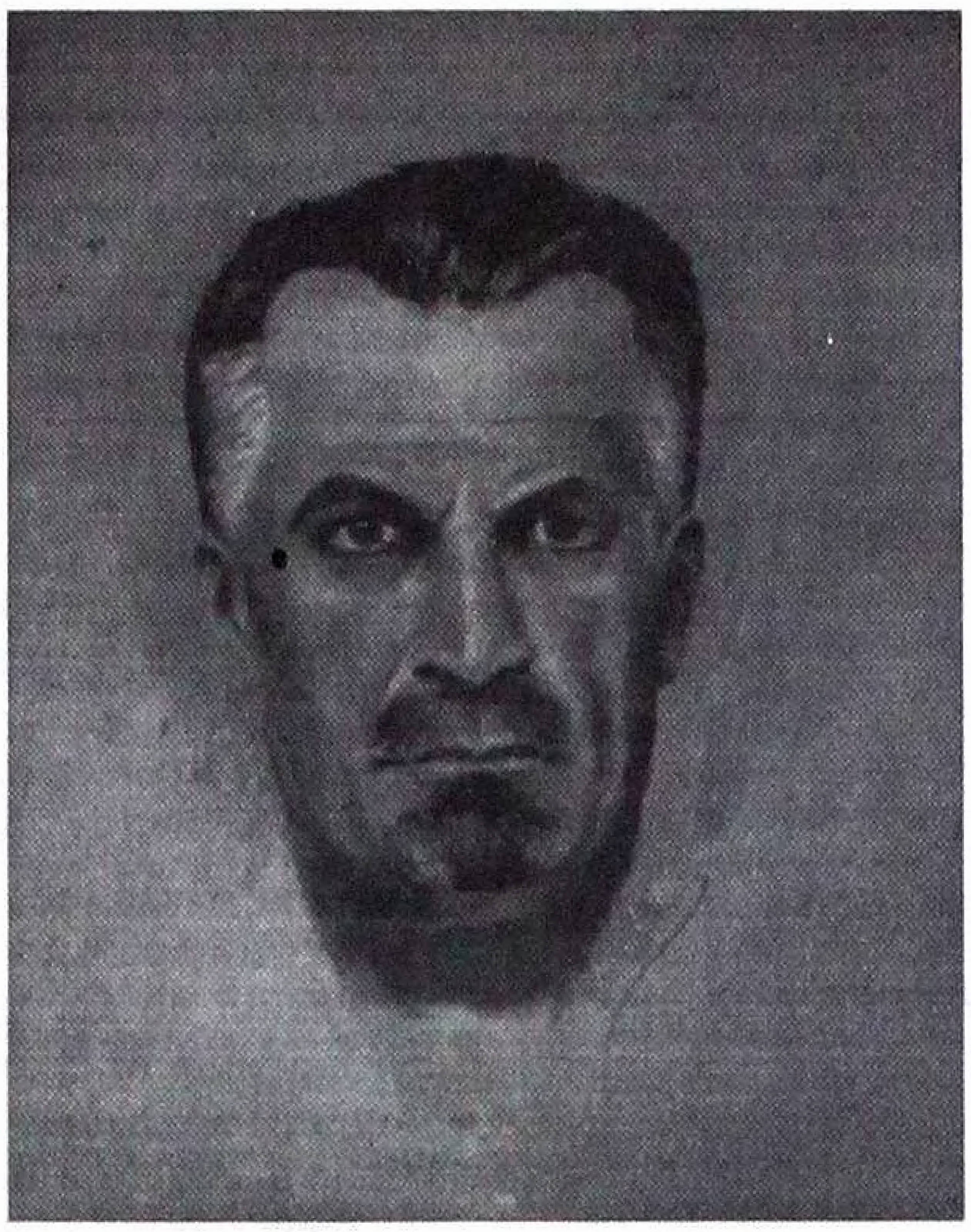
Більшість Винниченкових п'єс 1906-1912 років можна було б назвати "драмами ідей", коли б не Ібсенівський пріоритет на це визначення. Окрім того, розуміння великим норвежцем наскрізної ідеї драми як безперечно позитивної, громадсько вагомої і прогресивної, помітно суперечить суспільному анархізмові Винниченка. Тим-то п'єси українського письменника уявляються як "драми негативних ідей", що мають латентну вибухову силу, де про себе заявляє не стільки життєвий, метафізичний парадокс, скільки парадокс пороку взагалі. Якщо звернутися до витоків подібних драматургічних "випадів" у європейському письменстві, то, безперечно, зіткнемося з А.Стріндбергом, якщо ж іти по вертикалі, - зустрінемо не позитивіста Ж.-П. Сартра, як гадає більшість, а "сердитого" Е.Осборна та російського українця, що проживає в Німеччині, О.Шипенка. Такі п"єси спрямовані не на відтворення світу, а - мов мініатюрні гіперболоїди - на його руйнування, не на аналітичне осягнення, а на анатомічний розтин. Між іншим, це найпростіше означення менталітетної межі між утопічним творенням символізму-акмеїзму і деструктивними течіями тієї ж мистецької епохи модерну протоекспресіонізмом-експресіонізмом зокрема.

Театр, свідомий своїх виховно-просвітительських завдань, значно пізніше від драми наважився на публічний скандал з приводу моральних засад суспільного життя. Звідси найстійливі прогнози саме теоретиків, а не практиків театру про його тотальну кризу й можливу наглу смерть [3]. Театр повинен був зникнути лише через те, що не встиг відверто і вчасно, як живопис чи література, заявити про свою асоціальність, позасуспільність новітніх завдань творчості. Втім, час захоплення естетикою театру-викривача соціальних виразок, час особистих Ібсенівських постановок у Німеччині, співпадає із принципово протилежними театральними пошуками - створенням у Стокгольмі А. Стріндбергом театру з промовистою назвою "Інтимний". Мабуть, коли б у Винниченка була хоча мінімальна можливість, він починав би з чогось подібного до "театру життєвих катастроф" Стріндберга, а не з традиційних українських колективів "Руська бесіда" та антреприза М.Садовського.

Один із найактивніших учасників полеміки з приводу "нових театру і драми" С.Пшибишевський недвозначно вказав на фінал "Привидів" як на початок "нової драми", тієї, що поза волею самого автора перевершила весь аналітичний інтелектуалізм

його п'єс і стала значнішою за життя, глобальнішою, могутнішою за реальну дійсність. Так на межі сторіч відбувся розкол театральної естетики на протилежні полюси у способах сценічного мислення.

Навіть призвичаївшись згадувати в одному еволюційному переліку Г.Ібсена, А.Чехова, А.Стріндберга, Л.Анрєєва, С.Пшибишевського, В.Винниченка, можна виділити визначальну парадигму мистецького твору перших двох, що безперечно протилежна парадоксальній естетиці всіх інших. Власне, для виокремлення себе як художника із загального ряду, для констатації своїх новітніх завдань були зроблені Пшибишевським-Андрєєвим теоретичні кроки (обгрунтування "нової драми", "психодрами") і кроки практичні ("Вільна сцена" С.Пшибишевського).



В. Винниченко. Автопортрет. З колекції Г.Костюка. США.

Український драматург В.Винниченко про свою окремішність від театру "фіксації життя" заявив ефектною драматургічною формулою, що "більша за життя". Театральна нарочитість "Брехні", "Чорної Пантери і Білого Медведя" відділила його від когорти драматургів арцибашівського штибу, вона ж піднесла його п'єси до агресивної патетики кращих драматургічних сповідей XX століть, серед яких "Озирнись у гніві" англійця Е.Осборна.

Відомо: всі питаня на предмет того, про що говорити зі сцени, завдяки блуканням лабіринтами свідомості та підсвідомості європейських мислителів XIX-XX століть, були вирішені до Винниченка.[4] Постала проблема, як "матеріалізувати" перед глядачем те, що у вигляді філософських сентенцій витало в повітрі, і живило всю культуру модерну та надавало сенсу богемному існуванню. Якби сам В.Винниченко не розгадав, як більшість апологетів його творчості, мистецького трюкацтва театру XX століття, доморосле ніцшеанство драматурга, гадаю, не привабило б кращі режисерські сили тодішньої Росії. Провідна актриса Александрінської сцени, кревно пов'язана з Києвом, К.Рощіна-Інсарова,* завдяки якій "Брехня" з'явилася в 1916 році на імператорській сцені, свідчить: "п'єса мені сподобалася. Талановита п'єса. Я вирішила, що скажу директорові, запро-поную її в усякому разі до постановки"[5]. "Брехня" в Александрінці мала посередній успіх: "погано розійшлися ролі", як пояснювала Катерина Миколаївна. Проте після прем'єри в Незлобінському театрі в Москві драма не пройшла непоміченою. Зацікавлення тодішніх театральних авторитетів від В.Немировича-Данченка до М.Євреїнова сценічними творами В.Винниченка, а не системою його моральних цінностей, яку обговорювала українська критика, не випадкове. Таке твердження може здатися дуже категоричним лише тим, хто недостатньо обізнаний з богемним способом думання та існування мистецької еліти, для якої винниченкова "чесність з собою" була надто невинною грою.

Псевдореалістичний фокус двох кращих Винниченкових драм "Брехні" та "Чорної Пантери і Білого Медведя" розрахований саме на сценічний успіх. Їх скомпоновано та викладено, на противагу діалогічним гальмом "Щаблів" чи "Великого Молоху", напрочуд театрально. Гіпнотичної сили ефект, що спонукав Володимира Івановича (Немировича-Данченка) до переговорів з Костянтином Сергійовичем (Станіславським), Рощіну-Інсарову до аудієнції з товаришем міністра Білецьким, а Миколу Євреїнова до творчого альянсу з Юрієм Анненковим, закодований у самій фабулі п'єс. Водночас, він розлитий по всьому тексту, присутній в кожному пересічному діалозі чи фразі. У "Брехні" ця театральна вибухівка прихована значно гірше, ніж у "Чорній Пантері і Білому Медведі". Її відразу знайшли і особливо тонко відчули актриси-прем'єрші - К.Рощіна-Інсарова, Л.Ліницька, С.Стадникова. П'єсу В.Винни-ченко будує не на сталій ідейній непорушності, а мережить афектаційним драматургічним поривом, амплітуда тлумачення якого вельми велика. Тут криються очікувані кожним серйозним постановником й актором широкі інтерпретаційні можливості. Виходячи із тексту "Брехні", ясно те, що поняття жінка й брехня синонімічні, а гріховна ця брехня, чи вона "в ім'я спасіння" - це віддано на розсуд інших. У Винниченковій драмі "брехня" - аморфна абстракція, наявність якої в житті неконтрольована і обов'язкова, від якої не варто й ховатися як від міфологічної месниці Юдифі, бо брехливість є суттю жіночності. Словом, у театральному сенсі п'єса не має жодного орієнтиру на амплуа чи темперамент, в ній окреслено лише модель героїні, гідну виконання актрисою-аристократкою і експресивною "неврастенічкою". Для ілюстрації цієї думки достатньо поставити "Брехню" поруч Ібсенівської "Нори", де вимушена "брехня" прямо пов'язана із суспільною деградацією, і діє особливий тип жінки (за Б.Шоу) - "сердешна Нора". У Винниченка - "якась" Наталя Павлівна мало не з нічев'я обманює тотально всіх, причому найкращих, найщи-ріших із тих, що її оточують.

Євреїновський синдром пошуків ефектної сценічної форми, безперечно, мав місце і у Винниченковій драматургічній творчості. "Чорна Пантера і Білий Медвідь" - приклад саме такої п'єси, де загальний, знову-таки надзвичайно абстрактний сенс подається через конструкцію драми. В естетичному плані цей раціональний підхід до форми є предтечею експресіонізму, про який Винниченко тоді і не здогадувався, а в етичному плані - наслідування головних мистецьких ідей свого часу.

Титульна сторінка журналу Illustrierter Film-Kurier, в якому 1921 року були опубліковані кадри з фільму Die Schwarze Pantherin ("Чорна Пантера").

Написану роком пізніше від "Брехні", п'єсу "Чорна Пантера і Білий Медвідь", завдяки зусиллям самого автора, авторитети російського театрального світу, як-от діячі МХТ, помітили раніше.[6] Стосовно "Чорної Пантери..." Винниченко теж прогнозує зацікавлення твором з боку прем'єрш, у даному випадку О.Кніппер-Чехової. Тоді в МХТ п'єса не пішла, але вказівка на визначальну роль жіноцтва в її постановці та інтерпретації справді знаменні. Власне, тут відкривається парадокс мистецько-критичної оцінки "Чорної Пантери...", оскільки переважна більшість критиків зосереджувала свою увагу на статичній постаті мовчкуватого Білого Медведя, тоді як і сам драматург і постановники центральним вважали образ Рити.

Справді, композиція та хід подій залежать від Ритиних експресивних реакцій і вчинків, а мовчанки й бездіяльність Корнія просто не можуть зрушити драматичні події з місця, тобто реалізувати драму як жанр. Пропонуючи саме таке функціональне навантаження дійовим особам, Винниченко ймовірно виходив із суто формального принципу драматичного трикутника: він-вона-воно ("воно" в цьому випадку - дитина). Всі інші учасники подій - лише індикатори емоційної напруженості стосунків між ними. Зауважимо, що традиційний трикутик тут не має мелодраматичного забарвлення, і місце дитини (не предмета конфлікту, як у "Владі темряви" Л.Толстого, а його суб'єкта, учасника) не може заступити ні Сніжинка, ні Мулен, на що, до речі, не зважила більшість німецьких критиків.[7]

З основним смислом Винниченкового трикутника-протистояння, а, отже, з головним змістом п'єси збігається глузлива й цинічна фраза молодого В.Маяковського "Я люблю смотреть как умирают дети". В обох творах - вірші й драмі - присутнє досить "передове" тлумачення символічного значення дитини. Для художника, що свідомо пішов шляхом експресивної мистецької форми, Винниченка і для футуриста Маяковського дитя, на відміну від християнського культу, - символ не святенницький, багаторазово проексплуатований і спотворений (варто згадати фільми англійського кінорежисера П.Грінуея). Народження немовляти, продовження роду, створення сім"ї - данина традиції, руйнування якої є правим ділом для митця 1913-1918 роках. Останнє спостереження цілком загальновідоме, і у випадку з Маяковським тлумачиться тим, що "голос розкриває надра душі, поет абсолютно виявляє своє "я" і відмовляється від маски літературного героя." Але якщо позиція "поета-главаря" більших пояснень начебто не вимагає, то Винниченковому свідомому довготривалому вбиванню дитини як квінтесенції драматичного твору необхідні роз"яснення.

У П.Грінуея, одного з найвидатніших кінорежисерів сучасності, протягом усього кінотвору дитину нищать мешканці Макону, але саме задля доведеної до абсурду традиції. Винниченко доволі суголосний Маяковському: беззахисне невинне немовля, найархаїчніше уособлення родинності, чий образ втілено на полотні, щезне в реальному житті і не буде в'язати сімейними путами художника-особистість. Згасання Лесика та його фізична смерть одночасна із штучною закарбованістю на віки Корнієвим модерністським живописом - найсміливіше творче рішення драматурга. Кульмінаційна, найзворушливіша сцена з іще живим Лесиком-дитинкою, "тихою як янгол", з "втомленими оченятками", "блідим личком", що знаменує перехід у вічність, є ключем до розгадки Винниченкового ставлення до "нищення немовляти". Зафіксувати і тим начебто узаконити смерть дитини для новочасного митця означало дійти до суті всього та вся. Щоб пізнати мистецтво, слід зруйнувати життєподібні форми і уникнути звичайних слів. Заперечити сім'ю, залежну від дитини, сім'ю - основу суспільства, яке в свою чергу скуте традицією, непереборюваною житейською рутиною. Ось чому "поява рисочок смерті" на обличчі Лесика - найтрагічніше і водночас найвеличніше, що бачить і хоче передати на полотні художник.

По-всьому, естетично-етичне протиставлення сім'я-мистецтво, про яке переважно йдеться в інтерпретаторів Винниченкових творів, не вичерпує парадоксального змісту "Чорної Пантери і Білого Медведя". Ми вже взяли на себе сміливість твердити, що символіка Винниченкових п'єс спровокована навіть не так пошуком нових смислів, як інтуїтивним прагненням художника модерну продукувати новаторську ексцентричну сценічну форму, що подібно до бумеранга "збурює" традицію на всіх рівнях художньої структури. Можна навіть нагадати, що біблійне "винищення немовлят" - один із найяскравіших епізодів в європейській театральній культурі. В українському бароковому театрі "убивання немовлят" "неслышимое, но зримое" експлуатувалося вельми часто, оскільки впродовж XVII-XVIII століть поряд з ідеологічними завданнями дбали і про сценічний ефект, передбачали його могутній вплив на глядача.

Концепція християнського страдництва підказала театральним діячам бароко унікальний сценічний хід: образне втілення жахливого акту вби-

вання дітей через плач Рахілі. Використовучи в Ритиних монологах поетику фольклорних плачів, голосінь, доволі поширених в українському письменстві, Винниченко наче вказує на Чорну Пантеру як на Рахіль - матір, яка оплакує свою самовіддану пожертву. Раціональних пояснень такої жертовності для жінки, ясна річ, не існує. Ганна Семенівна, Корнієва мати, скрикує: "Але ж де таки видано, щоб дитину зневажати, через те, що мистецтво!" Дві Винниченкові "земні" жінки вторять всім матерям світу, починаючи від Рахілі й Клітемнестри, матері міфологічної Іфігенії. При всій непорушності центрального трикутника "він-вона-воно", постать кожного з його учасників В.Винниченко витворює корелятивними величезній кількості понять, символів, значень. Ми вже згадували про Лесика як про "дитя" біблійне і "дитя" Маяковського, як символ найзначнішої буттєвої традиції і результат примітивного людського фізіологізму. Ці антиномії тримають і розвивають конфлікт Рита-Корній, для яких значення Лесика-сина цілком протилежне. Крім того, через Мігулесові слова В.Виниченко пропонує сприйняти дитину як мистецький твір, бо "в стражданні дитини найбільше чистоти і краси".

Готуючи для сцени жорстку конструкцію, В.Винниченко не став життєподібними психологічними засобами виправдовувати доволі велику амплітуду внутрішніх й зовнішніх значень образів. Це віддавалося на розсуд виконавців та постановників, чим їх і заворожувала п'єса. Неуспіх "Брехні" в театрі М.Садовського, про який щиро пише М.Вороний ("ані режисер, ані артисти нової п'єси не зрозуміли, себто зрозуміли її хибно, по-старому"[9]) свідчить лише про те, що діапазон тлумачень "сконструйованих" В.Винниченком драм доходив навіть до рівня натуралістичності.

Найрізноманітніші приклади сценічного адаптування драматургії В.Винниченка 1906-1907 років, що з'явились в Україні останніми роками, переважно були орієнтовані на суспільну або етико-естетичну проблематику. Тож, серйозність поставлених завдань природно змусила акторів, актрис та їхніх патронів шукати не лицемірної психології для неправдоподібних вчинків своїх персонажів. Сучасні постановники, які ладні свавільно блефувати з В.Шекспіром, О.Островським, А.Чеховим, іншими драматургічними аввторитетатми, на відміну від колег початку XX століття, не розпізнали "психологічні фокуси та кунштюки, з якими автор виробляє часом просто дивовижні salto mortale щодо психології своїх героїв" (С.Єфремов). Театральна ексцентрика В.Винниченка, що захоплювала осіб зовсім непересічних, зараз повністю залишилась без уваги, хоча саме вона, ця особлива ексцентрика "сміху крізь сльози" є основою будь-якої міцної театральної системи.

Про що ж мова, коли відсутня в театрознавстві практика відслідковування досценічного життя драми як одиниці театральної, а не літературної, дає повне право не згадувати драматургові "ігри в гру", а одразу від ідей твору переходити до "впорався - не впорався", "втілив - не втілив". І все ж, із сьогочасним анемічним поверненням до глядача п'єс В.Винниченка можна було б погодитись, якби не їхня надзвичайна сценічна доля в 1911-1926 роках. Тоді вони ставилися повсюди, і, що суттєво, в основному як драми новаторські. Називаючи драматургію В.Винниченка драматургією новітньою сьогодні, ми тим не менш думаємо про нього як про класика, а спосіб сценічного інтерпретування його п'єс не відокремлюємо від традиції виконання класичної української драматургії 1870-1900 років, з її еталонним переживанням усіх життєвих перипетій. Кимось цей "неживий" зв'язок мусить бути перерваний, оскільки жодне неймовірне проживання актором "фокусів" не примусить глядача повірити у реальність "нищення немовлят".

Сторінка журналу "Film Kurier", в якому були опубліковані кадри з фільму "Чорна пантера". Німеччина.

Див.: Омельченко А. В поисках социалистической морали. О пьесах В.Винниченко. - Спб., 1909.

[2] Див. Арабажин К. Леонид Андреев. Итоги творчества.. - Спб., 1910; Ткачев Т. Паталогическое творчество (Леонид Андреев). - Харьков, 1913.

[3]Див.: Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. - Спб., 1908; Кризис театра. Сборник статей.- М., 1908; О театре. Сборник статей. - Спб., 1912; В спорах о театре. - М., 1914.

[4] Див.: Мороз Л. "Сто рівноцінних правд". Парадокси драматургії В.Винниченка. - К., 1994.

*** Свою артистичну кар'єру К.Рощіна-Інсарова розпочала в Києві на сцені театру "Соловцов" у 1899 р. Довгі роки прем'єром цієї ж трупи був її батько - видатний актор М.Рощін-Інсаров.**

[5] Рощина-Инсарова Е. "Играй сам, мерзавец, если ты со мной равен ! // Московский наблюдатель. - 1993. - № 7. - С.61.

[6] Винниченко В. Щоденник // Київ.- 1990. - №9. - С.108.

[7] Рудницький Л. П'єси В.Винниченка на німецькій сцені // Український театр. - 1990.- №1. - С.26.

[9] Вороний М. Драматична примадонна // Вороний М. Театр і драма. - К., 1989. - С.369.