



ПАРАЗИТКИ В ЦЕНТРІ МОЦАРТА

Сцени з вистави «Жінки Моцарта» за п'єсою Фелікса Міттерера (переклад українською Івана Мегели) у постановці Ірини Кліщевської. Київський театр «Колесо».

«Хіба він не найогидніший, не побитий віспою карлик?» — запитує у сестер Констанце, майбутня дружина цього «карлика». Алоїза, співачка, в яку «найогидніший» був закоханий і для якої обіцяв написати оперу, відповідає м'якше: «Маленький чоловічок, сповнений музики. Кращий вчитель, якого я колись знала». Софі, наймолодша і добра, закохана, — чомусь вирішує, що Моцарт — всього лишень «любий веселий парубок», напевне тому, що тоді він цілком відповідав би її запитам. Так, ідеться саме про Моцарта. І навряд чи драматург Фелікс Міттерер погрішив супроти життєвої правди, коли писав, здавалося б, заради епатажу ці рядки зав'язки. Далі його «страшна комедія», щедро приправлена веселими зонгами, розвивається за законами звичайнісінької реальності. Між іншим, Констанце на репліку молодшої реагує своєрідно: «Жаба з виряченими очима». Звичайно, це стосується не Софі.

Театр «Колесо» прем'єрою «Жінки Моцарта» продовжив знайомити київську публіку з австрійською драматургією.

Якщо у виставі й звучать твори Моцарта, то якось мимохідь, як ото в радянські часи з радіоточки під час сімейних суперечок. А натомість у найвипуклішу поверхню свідомості вдовбується гідне київського верховного «кулька»: «До-ре-мі-фа-соль-ля-сі. Боже, Моцарта спаси!». Текст молитви написав австрійець, а ось музику актори «Колеса» перейняли в нинішніх українських телебачення та радіо, тобто таку, яка «вписується у формат» будь-якого каналу. До речі, якщо раптом якогось ранку канали заспівають різними голосами — це означатиме кардинальну, а не награну зміну влади в країні. Але що означає молитва-рефрен про спасіння Моцарта? Щоб збагнути саркастичну суть зонгу, треба з самого початку зосередитись: ми не просто в домі терпимості, ми в публічному домі сімейного типу з назвою «Фрайгаустеатр». Не в тому справжньому в передмісті Відня, для якого Моцарт на замовлення імпресарію Емануеля Шиканедера написав «Чарівну флейту», а в тому «Фрайгаус» (дослівно «вільному домі»), де живе Циля Вебер зі своїми доньками. Вона — вроджений продюсер, вона готова будь-яку з них пофарбувати в потрібні кольори, продати, вкрати назад, перефарбувати в інші й знову продати (в «Колесі» її грає Станіслав Колокольников). Фелікс Міттерер підкреслює, що Циля Вебер грає тільки в житті. Для неї не існує гри як мистецтва. Драматург знущається з імпресарію, які просять у Бога доброго здоров'я для того таланту, за рахунок якого вони безбідно живуть. Йому здається це не зовсім справедливим. А ось в українських реаліях, де ця професія не настільки поширена, іронія несподівано перетворюється на сатиру, спрямовану в бік міністерств, які мали б жити за рахунок організації праці геніїв мистецтва і науки, але вони «в гробу їх бачили». Їм не потрібно молитися за геніїв, бо наші чиновники від геніїв не залежні.

Такий напрям думок впливає з тексту, але він проігнорований режисером. А тому енергія багатозарової сильної драматургії, вибираючи собі русло в наших реаліях, знаходить його у дуже вузькій

ущелині: в жіночому паразитуванні на талановитому успішному чоловікові. У виставі Ірини Кліщевської жінки — просто повії. Вони навіть не супутниці світського музичного життя, які, виступаючи з напівтемряви напівбогеми, знаходять жертв серед успішних композиторів, — а просто солодка приманка в руках мадам Цилі, на яку добре ловляться гроші. «Поки я не переконаюся в тому, що Моцарт має успіх, Алоїзу він не отримає», — заявляє мадам. Зрештою стається так, що Алоїза отримала своє як учениця маестро, а Моцарта отримала в чоловіки Констанце. Перша фраза пісеньки-молитви «до-ре-мі-фа-соль-ля-сі» — намагання довести небесам, що ми, жінки-вебери, теж чуємо музику сфер, ми, мовляв, не профани, а друга фраза молитви — щире прохання, адже від Моцарта

залежить благополуччя не тільки його власної сім'ї, дружини, а й статки «вільної хати» мадам Цилі та співацька кар'єра Алоїзи, бо хто б скільки не заробляв — коштами розпоряджається Циля Вебер. Станіслав Колокольников створює свою Цилю, цитуючи (пластично, інтонаційно) типових героїв анекдотів про євреїв. Іншими барвами він навіть не намагається користуватися. Що ж до доньок — то можна погодитися з їхньою мамою, що «ці чотири дурепи» зі своїми «хочу» й «не хочу» давно жили б на вулиці. Напевно, пішли в батька, який сватався юристом, а жити довелося з поганим музикантом. Олена Кривда — Йозефа, Олена Іванова — Алоїза, Марія Грунічева — Констанце, Ольга Лопатіна-Армасар — Софі — це різні іпостасі жіночої безпорадності, здатної за допомогою жіночої логіки перетворитись у таку розумну практичність, проти якої не встоїть ні музичний, ні будь-який інший геній. Але для цього потрібна тверда рука маскулінної мамиші. Твір Міттерера — про беззахисність таланту перед матеріалістичністю світу, він — про мистецтво, яке надихається всепроникною еротичністю духу і про комерцію в найрізноманітніших ликах проституції, яка паразитує на екзальтованому еротизмі людини-творця. Вистава показує нам жінок всередині Моцарта. Вони живуть у центрі Моцарта так, як деякі живуть у центрах Курбаса, Гете чи Гротовського. Там вони створили священне домашнє вогнище з мрією про вічно діючий «Фонд Моцарта». Ідея Моцарта-духа, якого стягають з меркантильних інтересів, інтерпретована в сценічному просторі «Колеса» досить вдало — він відчувається на вулиці поза будинком, на гнилих східцях цього будинку, в коридорі, куди він витягує Констанце від мами Цилі. Це зроблено добре, але вистава демонструє тільки один із ликів суспільної проституції, а високого й зовсім не пропонує, режисер навіть не намагається протиставити високе і низьке. Низьке тут всепроникне і деколи симпатичне так, як бувають симпатичними рожеві пластикові поросята в переддень прийдешнього нового року. Одне слово, вистава підкупує тим міщанством, проти якого боролись, на яке напоролись, від якого втомились — і якому віддалися.

Валентина Грицук