

ОДВІЧНИЙ КОМПРОМІС ПОМІЖ ТРАГІКОМЕДИЄЮ ТА МЕЛОДРАМОЮ

Юлія Коваленко

У творчому житті Степана Пасічника постановки за драматургією класика світового авангарду Славомира Мрожека можна назвати одним з мерехтливих лейтмотивів, на рівні з творами улюблених Івана Франка, Лесі Українки, Мартіна МакДонаха. Колись, в середині 1990-х, Пасічник по-акторськи здивував, як тепер стає зрозумілим, скоріше інтуїтивним влученням в образ загадкового, мінливого Горбаня з однойменної постановки Миколи Яремківа. А згодом повернувся до Мрожека зі студентами університету мистецтв – для наочності розбору п'єси з ігровою структурою – і сам здійснив прочитання його «Бойні» (вистава стала лауреатом кількох всеукраїнських театральних фестивалів і була перенесена режисером до власного театру «P.S.»). Наприкінці березня цього року С. Пасічник випустив на сцені «Березоля» спектакль «Танго» зі сценографією Т. Медвідь та художньо-світловою партитурою В. Мінакова.

На прикладі трьох поколінь чоловіків однієї родини у виставі «Танго» простежуються незмінні «хвили» традиціоналізму та бунтарства, «революцій» та «реакцій». Якщо дядько Євгеній (Володимир Маляр) – уламок аристократичної доби, і саме його ім'я сприймається не як ім'я власне, а як квінтесенція суті образу – «благородний», то Стоміл – митець з покоління «сердитих молодих чоловіків» та одвертий хіпарь. На думку його сина, студента університету, батько свого часу вже зруйнував всі принципи моралі, і тепер йому, Артуру, просто нема до чого звертатися з полемікою. А значить, світ треба створити наново, щоб самому увійти в нове життя, яке відповідало б його принципам.

В перебігу подій ці троє то конфліктують, то невинно зближуються, відкриваються одне одному як однодумці, стають співниками. Але – лише на короткий час. У кожного – свій життєвий шлях, своя програма, своя міра компромісу з життям. У Євгенія старомодні манери, делікатність, «політичність» багаторічного пристосування... В. Маляр найбільш рельєфно дає зрозуміти це, коли його герой, який щойно тет-а-тет давав Артуру поради триматися подалі від вульгарного та морально неохайного люмпена, при Едзіку (саме так усі без винятку герої вистави артикулюють ім'я Едік, тож так і називатимемо цього персанажа надалі) аж труситься від удаваної поваги, промовляючи йому не-



Євгеній – Володимир Маляр, Євгенія – Агнеса Дзвонарчук,
Елеонора – Тетяна Петровська, Стоміл – Валерій Брильов

щирий панегірик. Втім, здається, саме відверта радість, просто таки захоплення ідеєю Артура-революціонера відновити шанобливість до традицій, викопавши на горищі циліндр прашура-аристократа та запиленого фотоапарата на тринозі – запалюють Євгенія згодом. Так, високі принципи дядька наче воскресають, коли племінник кличе його у спільники, проголошуючи війну «покеру» та «бриджу» в стосунках поміж членами родини. Тут В. Маляр грає окриленого ідеєю конкістадора, який ладен навіть наставити зброю на власну сестру Євгенію («В мене нема сестри, коли я на службі!»).

Тому його прикінцева зрада принципам Артура і сприймається найбільш болюче, що Євгеній був останнім представником роду,

який знав, пам'ятав шляхетну висоту гармонійного світу. Через те ж, власне, таким протиприродним, таким сороміцьким виглядає фінальне танго дядька з брутальним вбивцею його племінника. І, знову-таки, тому на це танго Едзік ультимативно запросив саме Євгенія. Одвічному хаму, що прийшов, мало вбити героя-нонконформіста! Йому замало звести з чесного шляху його бабуню, мати і наречену; він хоче тріумфу над волею того, хто ще не поставлений ним на коліна. В цій химерній «кумпарсіті» Едзік – той, хто веде, а Євгеній – безумовно той, хто дозволяє собою маніпулювати. Тому танго у виставі – це жорстока метафора. Танго як діагноз генетично успадкованих психологічних хвороб суспільства (брехні, компромісу, підміни понять), що по-

роджують жертвоприношення кра-
щих громадян і політичний колапс.

Стоміл у виконанні Валерія Бри-
льова – образ двоїстий. Адже ак-
торові запропоновано два плани
існування: гротесковий та психоло-
гічний. Фаза гротеску ілюструється
накладним животом, розхристані-
стю, перукою-паклею – і все це у
«відкритому прийомі». «Я товстий
вільний митець!» – скандує В. Бри-
льов, доводячи залу до сміху, адже
водночас з цією заявою стрункий та
високий актор розмахує накладним
животом із мотузками, наче штан-
дартом своєї віри в нереалістичне
мистецтво. З гидливістю в підтексті
Стоміл проголошує своє антикредо
– «міщанський театр»! На відміну
від Євгенія і Артура, він – типовий
гедоніст, тому такою завченістю
подуває від його мистецьки-рево-
люційних сентенцій. Це – щира па-
родія на «вічного революціонера».
На уїдливе запитання, чи не міг би
він принаймні зацепитися, аби не
шокувати гостю негліже, Стоміл так
само природно, як все, що він ро-
бить, відмовляє: «Нічого не вийде».
Адже нема гудзиків». Майстерними
є переходи актора від цілком осмис-
леного щедрого «вахтангівського»
награшу, надмірності та гіперболіч-
ності як в пластиці «велета», так і в
голосі «трибуна», до по-акторськи
ощадливої, дозованої «тихої» зони
психологічної сповіді батька в роз-
мовах із сином. Наче втомлений
артист після роботи, він знімає чу-
дернацьку перуку і відкривається
несподівано самозосередженим,
задумливим, зі своїми приховани-
ми за одвічними гучними ефекта-

ми соціальної поведінки болем та
сумнівами.

Ким є Стоміл у структурі виста-
ви? В чому полягає його роль? Од-
нозначно не борець, конформіст
– та ще й який! – він своїми кос-
тубато-шаманськими уявленнями
про «театральний експеримент»
першим візуалізує долю свого сина,
наче випускаючи демонів-віщунів
на волю. У п'єсі Мрожека є параф-
раз на чеховський «театрик нових
форм» Кості Треплева – це вистава
Стоміла. За допомогою ляльок на
нитках та маски батько розігрує
історію Адама і Єви в Раю. В зако-
ханій парі неважко впізнати Артура
та Алю (яка, так само, як Ніна Зареч-
ная, втекла з дому до знайомих).
Але канонічним є гріхопадіння Алі-
Єви зі «Змієм». А він, як і в «Чайці»
– коханець матері Артура-Адама.
Вистава Стоміла завершується фар-
сом – його не розуміють, лякають-
ся, а дядько Євгеній навіть з непри-
хованим задоволенням вітає його з
«повним провалом». На відміну від

Стоміл – Валерій Брильов, Артур – Євген Моргун



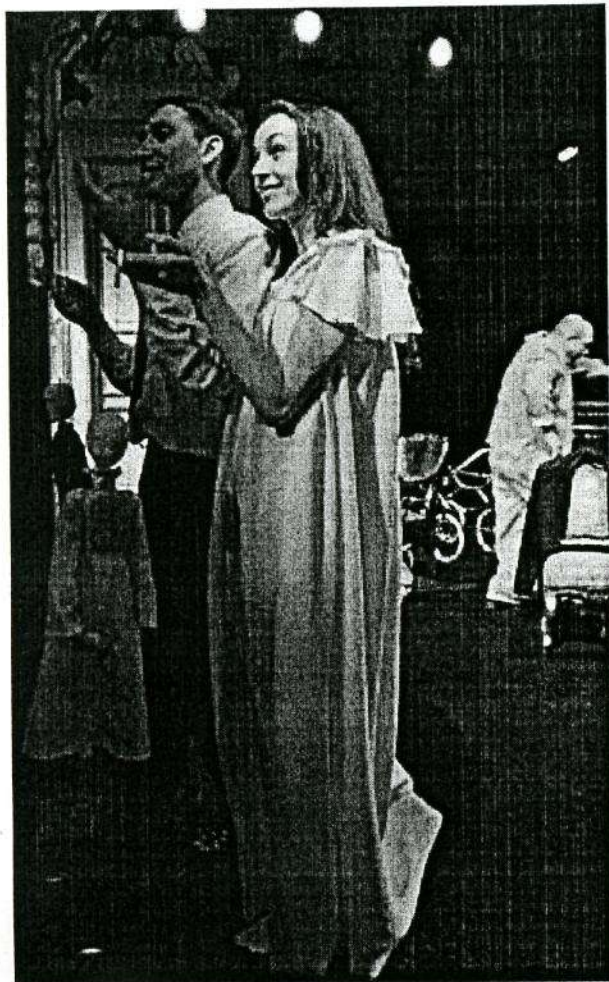
вистави, життя Артура і Алі закінчиться трагедією. І знову-таки, через розірваність комунікацій, через нерозуміння прагнень і принципів одне одного. Змій через сучасну Єву, спокусивши її, зруйнував саму суть «грандіозного задуму» Адама про нове життя, яким очиститься весь старий світ. Все, як у Чехова...

Музична партитура М. Голубничої теж ненав'язливо підказує розв'язку історії: мелодія відомої пісні «Разлука ты разлука, чужая сторона...» не лине, а спроквола бринить, повзе, спотикається... наче шукає сама себе навпомацки. «Никто нас не разлучит, лишь мать-сыра земля». Той, хто має вуха, одразу почує цей натяк в структурі вистави...

А тим часом образ ляльок з вистави Стоміла множиться, проходить через усю виставу. До слова, у постановці С. Пасічника «Вечеря для дурня» іграшковий Арлекін всю виставу мружиться на нас, сидючи в кутку, а у фіналі, поставлений в центр композиції, немов підморгує нам. В даному випадку ляльки символізують маріонетковість героїв в руках долі. Цих ляльок з вистави Стоміла несуть попереду себе Артур і Аля, говорячи про своє майбутнє весілля. І вбрання іграшкових двійників в цій сцені буквально вторить вбранню їх реальних прототипів. Згодом маріонетки виявляються просто потоптаними під ноги, і в загальній метушні Аля підійме їх з підлоги та не без глузування простягне Артурові, при цьому повідомивши про свою зраду. На таку ж саму підвішену за вагу поміж небом і землею маріонетку з плоті, крові,

принципів та нервів скидається і сам Артур. Режисер наголошує на цьому в прологах до обох актів вистави – коли блідолиций Артур Євгена Моргуна грає ламану пантоміму сумного П'єро в глядацькій залі. Далеко не випадковою, мерехтливою, можна назвати у творчості С. Пасічника тему трагічної поразки людини на полі почуттів у битві з власними ж принципами. Фактично з цим діагнозом гинуть у його виставах герої Амількар («Амількар, або людина, яка платить») та Массіно («Сойчине крило»). Юний Артур поповнив їх когорту...

Частина ігрового простору, що знаходиться у поході глядацької зали, є тут знаково комунікативною. Сюди виводить режисер бабуню Євгенію, коли хоче, щоб ми дослухалися до її найпотаємніших і найщиріших думок: «Яка смертельна нудьга» – з усіма відтінками суму і здивування повторює Агнеса Дзвонарчук одну й ту ж саму фразу, перед тим, як її героїня помре. Здається, оце і є та сама парадоксальна інтонація Мрожека, коли всі випадкові емоції відчужені, а слова виражають знання формули життя. Так само тут, серед глядачів і через них адресує Аля-Катерина Матвеєнко родині свого нареченого таке наболіле запитання: «Чому ви всі так одне одного зневажаєте?» І знову-таки тут метушиться Елеонора-Тетяна Петровська, яка, мов чеховська Аркадіна, дуже любить себе в ролі благодійниці свого сина, хоче бачити його митцем («коли я носила тебе в лоні, я бігала лісом гола, я слухала Баха», – екзальтова-

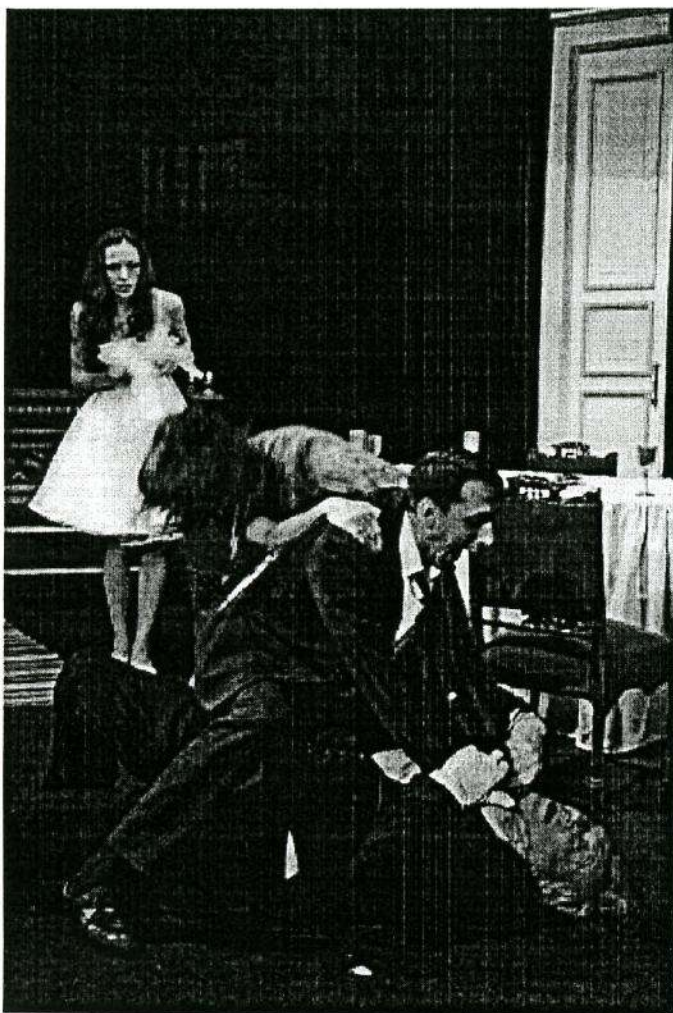


Артур – Євген Моргун, Аля – Катерина Матвєєнко

но хизується вона), проте впадає в ступор, згадуючи рік народження своєї дитини. «Я забула! Я все забула...», – промовляє то тут, то там, просто серед глядачів Елеонора, вимірюючи кроками відстань від сцени та залу і спазматично стискаючи скроні пальцями. Про принциповість і вичерпність для режисера цієї автохарактеристики героїнею проблеми соціального безпам'ятства говорить і те, що ця репліка Елеонори буквально вторить лейтмотиву монологу Валентини Чистякової (у виконанні М. Струннікової) з постановки С. Пасічника «Вітри "Березоля"».

Тільки чистому Артурові дано бачити сутність Змія в люмпені Едзіку. Решта – адаптувалися. Жінки вбачають в ньому привабливу натуральність, а вільний митець Стоміл навіть культивує філософію «Едзік – дитя природи».

На початку вистави є такий маніпулятивний момент, що буквально приковує увагу глядачів до Едзіка. Бардак, хаос, в центрі якого так комфортно сидить, розвалившись у кріслі і тренькаючи на гітарі, звичайнісінький хам і – от в чому жах! – не без оманливої чарівності наспівує блатний міський романс В. Висоцького «Я однажды гулял по



Сцена з вистави

столице». Миттева ідентифікація зла – буденного, такого, що звично грає м'язами в перерві поміж пляшкою пива та «покером». С. Пасічник влучно призначив на цю роль актора Романа Жирова. Актор, з притаманною йому цілісністю сценічної поведінки, впевнено проектує всі вектори власної дії на надзавдання вистави. Ех, і хутко ж Едзік заручається підтримкою залу – він-бо свій парубок! На зауваження Артура, що він точно знає, де в його квартирі кухня, лунає змовницьки переадресована залі лазерно влучна відповідь Едзіка (от де квінтесенція ігрового театру!): «За-

раз ні в чому не можна бути впевненим». Глядач аплодує і сміється, не усвідомлюючи допоки, з ким солідаризується.

Останнім пазлом, який добудовує портрет Едзіка, є апарт Стоміла-Валерія Брильова до зали: «Так. Едзік – це колективна свідомість». Таким чином режисер і актор проводять думку щодо метафізичності конфлікту Артура та Едзіка. Едзік є приспаним в самому Артурі. Власне, в кожному, хто дивиться виставу із зали, він може прокинутися та розбудитися.

У фіналі першої дії Едзік, цей глузливий чорт, цей лакей Смердяков, через відритий на звалищі історії «артеківський» горн з вилинялим штандартом впускає на сцену піонерський

хіт часів розвинутого соцреалізму. І миттева реакція зали – це сміх над собою вчорашніми, сміх недобрий, але корисний. Вдруге ця псевдобадьора фонограма з'являється в сцені вітання молодих. Тут вона лунає так само влучно, але глядач вже інстинктивно змучується нею. Гадаю, через те, що в цей момент йому вже важко зрозуміти, хто саме є ворог. Виходить так, що для Артура він – і в Едзіку, і в його родині, яка так, на своєрідний манер, вирішила привітати його з весіллям. Насправді ж все одночасно і складніше, і простіше – ворог в самому героєві, в його «генетиці».

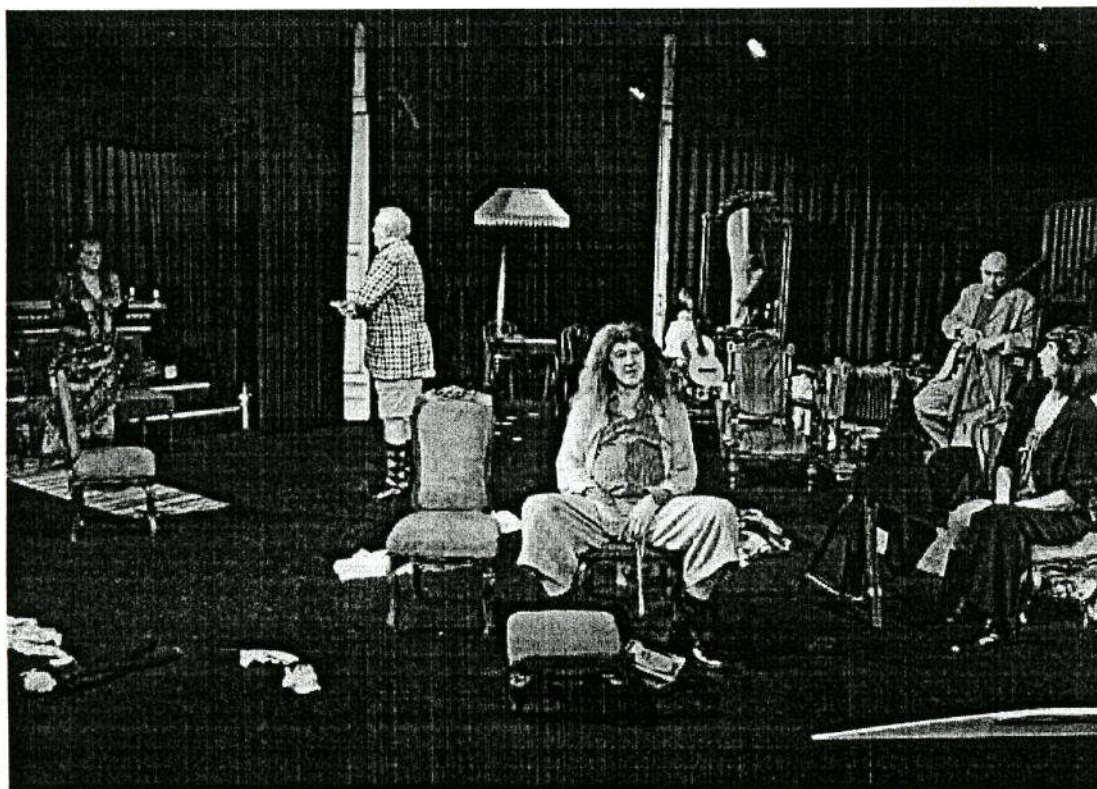
У другій дії Едзік – лакей, а в його руках таця – знаряддя праці офіціанта. Тут герой викликає асоціацію вже не з чеховською, а з вампіловською поетикою, оскільки дуже зближується з образом недоброго приятеля Зілова, офіціанта Діми з «Качиноного полювання». Лункий, мов постріл чи ляпас, звук удару по металевій таці кілька разів супроводжує спроби Євгенія вийти з некомфортного йому товариства. Поки Артур, розчарований в житті, напивається, хам не гає часу і фактично окупує його дім, не випускаючи мешканців за двері, або, кажучи фігурально, не даючи їм виходу з катастрофічної ситуації. Смерть Артура у виставі не подається буквально. Її ознака – луна від удару по таці. Вона перебирає на себе повноваження

залізного гонгу, в який з азартом лупається Артур і Едзік. Але удар Едзіка буде останнім, раптовим і влучним. Тут і пригадається, що в пролозі до вистави, у такій по-чеховському «малозначущій» сцені пікіровки Євгенія з Едзіком за покером (цілком в дусі начебто маячні Соленого: «Он и охнуть не успел, как на него медведь на-сел»), Едзік, тримаючи «покерфейс», вже наврочив смерть...

Артуру, який помирає, тільки й лишиться, що промовити фразу-діагноз пост-чеховської інфантильної інтелігенції: «Я хотів... Я лише хотів...»

Здається, у другій дії вистави Є. Моргуну ще просто забрак-ло життєвого досвіду, щоб мати чим підкріпити трагікомізм матеріалу. Тому сцена Артура в стані

Сцена з вистави



сп'яніння є мелодраматичною по суті і за динамікою. Дещо підіграють йому, вловлюючи «рідне», доступне, і решта партнерів. Інакше як мелодраматичними не назвеш ані вигук Алі до Артура: «Чому ж ти раніше не сказав мені, що ти кохаєш?», ані прохідку по авансцені теперішніх жертв хатнього тирана і терориста Едзіка, з такою промовистою фразою Стоміла: «Підемо, Елеоноро, ми просто старі, вбиті горем батьки...» та вигуком Алі: «Він кохав мене, і в тепер в мене цього вже ніхто не відбере».

Міркуючи про жанрову природу, а відповідно і виконавську стилістику вистави, підіб'ємо підсумок: Мрожека у наших територіально-театральних широтах дійсно легше привласнювати і тямити через поетику А. Чехова. Втім, гадаю, Мрожек в чомусь продовжував і В. Маяковського. Ясна річ, від його «театру соціальних масок» 1910-20-х Мрожек зробив крок до жорсткої комедії гротескних масок Польщі, що пережила дві світові війни, а третю – «холодну», і познайомилася з ласкавим примусом «радянзації». Наскільки змінився світ між Чеховим та Мрожеком, свідчить заміна головного атрибуту світобудови: «вельмиповажна шафа» поступилася місцем катафалку.

Для С. Пасічника драматургія С. Мрожека очевидно є багатовимірною. Знаючи його як режисера з яскравим образним баченням матеріалу, зазначу, що «Танго» – це вже друга після «Королеви краси»

вистава митця на сцені «Березоля», в центрі якої не режисерська символіка, а актор сам на сам з глядачем. Тому на рівні «побутовому» глядач вдячно впізнає у парадоксах знівечених доль героїв та хитросплетеннях дотепних та моторошних фраз – самих себе. А тим часом метаструктура тексту дає Степану Пасічнику можливість реалізувати власне надзавдання постановки – на основі набутого людського та громадянського досвіду спрямувати глядачам послання щодо складної алгебраїчної формули нашого життя, в якій добро, зло, революційна звияга, місянська роль митця завжди помножені або поділені на коефіцієнт людського компромісу. Так, режисура С. Пасічника саме така – аналітична, складна, покликана робити ревізію штампів свідомості та негучно і без пафосу стверджувати гуманістичний ідеал. Одначе, акторам театру ім. Т. Шевченка, ймовірно, ментально ближчим є жанр мелодрами, ніж трагікомедії або трагіфарсу. Отже, вистава «Танго» сама виявилася таким самим продуктом чеснот і компромісу митців, як і доля її головного героя.