

Майя ГАРБУЗЮК

НОСТАЛЬГІЯ ЗА “Кайдашевою...”

Конспект ненаписаної рецензії

Рівно три роки тому, на Міжнародний день театру, запрошено нас, кількох театрознавців зі Львова, на прем'єру до Дрогобича, у Львівський обласний музично-драматичний театр імені Юрія Дрогобича. Постановку “Кайдашевої сім'ї” за І. Нечуєм-Левицьким здійснив художній керівник театру Володимир Грицак. З одного перегляду рецензії не написати. Тому в очікуванні наступного побачення виник тільки своєрідний її конспект. Але... Сценічна доля вистави виявилась недовгою, наша друга зустріч із нею не відбулась, надплинність акторських кадрів зруйнувала її первісне обличчя... З почуття невиконаного театрознавчого обов'язку наважуюсь оприлюднити занотовані думки, щоб бодай так, недосконало й неповно, зафіксувати пережитий театром і глядачем досвід. Можливо, ці рядки допоможуть реанімувати сценічний твір – в іншому акторському складі, а ні – то хай стануть бодай словом, виголошеним з любови та суму по трьох роках ностальгії за дрогобицькою “Кайдашевою...”.

Вистава цікава насамперед непересічно потужним вибухом “театрального інстинкту” (Лесь Курбас) як діяльності з перетворення світу. У нашому випадку – світу літературного у сценічну реальність. Для того, щоб з'ясувати особливості цього перетворення, автор цих рядків, ризикуючи бути звинуваченим у невідповідності методу аналізу до аналізованого об'єкта, наважується зацитувати відомого французького семіолога, літературознавця Ролана Барта. У статті “Структуралізм як діяльність” Р. Барт пропонує визначення структуральної діяльності:

“Метою будь-якої структуральної діяльності – байдуже, рефлексивної чи поетичної – є відтворення “об'єкта” так, щоб у даній реконструкції виявились правила функціонування (“функції”) цього об'єкта. Отже, структура – це, в ґрунті речей, відтворення предмета, але відтворення скероване, зацікавлене, оскільки модель предмета виявляє щось таке, що залишалось невидимим або, якщо хочете, неінтелегібельним, в самому модельованому предметі. Структуральна людина бере дійсність, розчленовує її, а потім з'єднує роз'єднане... У проміжку поміж цими двома об'єктами, або двома фазами структуральної діяльності, народжується *щось нове* (виділення Р. Барта – М.Г.), і це нове є не що інше, як інтелегібельність у цілому”. [1].

У нашому випадку “об'єктом” постає власне літературний твір. Вистава ж щодо нього мислиться як структура, покликана виявити непомічені досі закони функціонування об'єкта. На цьому шляху виникає нова якість розуміння твору. Це зацікавлене відтворення об'єкта наче народжує його для нас заново – театр дарує літературному “першоджерелу”, дистанційованому в часі, живе дихання сучасності.

До всім відомого, хрестоматійного, “переграного” літературного матеріалу в режисера В. Грицака було винятково особисте й внутрішньо артикульоване ставлення.



Надія Цибульська - Кайдашиха, Сергій Дудка - Кайдаш, “Кайдашева сім'я” Г. Макарчука за І. Нечуєм-Левицьким, режисер Володимир Грицак, Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 1999 р.

У цьому насамперед переконує вибір інсценізації. Серед численних сценічних версій повісти він обрав чи не найменш відомий і, здається, найбільш “камерний” варіант Г. Макарчука. “Камерний” – бо з усього велелюдного натовпу, який виводить у своїй повісті І. Нечуй-Левицький, у драматургічному варіанті Г. Макарчука діють лише шість персонажів: старі Кайдаші та дві молоді пари Кайдашенків. Перед нами – родинне дерево Кайдашів як предмет театрального дослідження, концентрована, “чиста формула” семигирського буття. Немає тут ані кумів, ані сватів, немає родин Довбишів та Балашів, відсутні славетні баби Параска та Палажка. Розлогий повістярський сюжет, що його письменник розгортає в широких просторово-часових координатах, на сцені зображений п'ятнадцятьма пов'язаними у струнку динамічну пряму епізодами. Вони є своєрідним “конспектом” сюжету повісті, бо розгортають у двох діях протягом двох годин найважливіші, ключові сцени твору. При цьому у виставі не звучать пісні, на сцені не співають, не танцюють, не п'ють оковиту. Випробувані десятиліттями на глядачеві традиційні “виграшні” комічно-побутові, етнографічні, музично-драматичні елементи наче “просіяні” крізь густе сито мистецького добору.

Шість героїв повісті – шість головних героїв вистави. У їхньому сценічному втіленні театр найближчий до відомих літературних “двійників”. Тож характеризувати їх можна словами письменника: “неласкавий” [2], з “гострими темними очима” Карпо – Василь Масляник, “привітний”, “веселий”, “жартівливий”, “рум'янолиций” Лаврін – Ярослав Лис, Мотря – Марія Свіжинська: “рівна станом, але не дуже тонка”, “в очах ...розлите щось гостре, палке, гаряче”, “і трохи бриклива, і серце з перцем”, “розум із завзяттям і трохи із злістю”; і, нарешті, “невелика на зріст, але рівна, як струна, гнучка, як тополя, гарна, як червона калина” Мелашка – М. Груник. Омелько Кайдаш у

виконанні С. Дудки – сухорлявий, із блідим обличчям, стомлений життям, виснажений роботою. Кайдашиха Н. Цибульської також має всі ознаки славетної “підступної” жінки, з оманливою приємною зовнішністю та гострим, наче лезо, язиком...

Дбайливо втілений “персональний” ряд твору є територією майже “дослівного” його сценічного відтворення, мірилом поваги інтерпретаторів до першоджерела. У виставі збережені і задані І. Нечуєм-Левицьким стосунки поміж цими героями: точно “за твором” Кайдашиха закохана у своїх синів, усмак лається із невістками і лежить, ка-



Сцена з вистави “Кайдашева сім’я” Г. Макарчука за І. Нечуєм - Левицьким, сценографія Олександра Оверчука, художник з костюмів Ольга Боклан, 1999 р.

посна, на печі. Так само, за твором, брати конфліктують із батьком, зверхньо (буквально – згори) споглядають на сварку своїх жінок, люблять їх – кожен по-своєму. Так само, як у повісті, побожний Кайдаш постить у святу П’ятницю, ходить до церкви, лається із жінкою і синами. Залицяються, женяться, дітей народжують, сини ділять – усе відбувається на сцені згідно з сюжетом твору.

Поруч із героями на кін дбайливо і не менш добірно винесено “предметний світ” твору. У режисерській партитурі – 44(!) назви реквізиту: від невинного глечика із червоною глиною, що нею Мотря обмазує хату, до мотвила, копистки, коліс, без яких життя в Кайдашів просто неможливе. Парадокс полягає в тому, що на сцені ці речі непомітні, існують наче у “другому ряді” дії, розчинені у просторі. Працюють із ними актори так, що поміж правдою селянської праці, себто акторською фізичною дією, та сценічною умовністю утворюється ледь відчутне “повітря”, наче в складеному з лози тині.

У цій повітряності захована особлива природа театральності цієї вистави: ніби й не життя, але й не гра, щось невловиме, плинне, добре знане й невідоме водночас... Невідомого, а радше несподіваного в цьому театральному світі Кайдашів – більше.

Іронічно-поетичний світ художника Олександра Оверчука від початку позбавляє нас відчуття буденної реально-

сти. Так, ми знову в Семигорах, під горою, на подвір’ї Кайдашів: ось же й нерозкопана гора, з якої, бадьоро підстрибуючи, котяться колеса поламаного воза (у контрапункті до ліричних сцен закоханих). Але гора водночас і церква, вона ж – хата. Три найважливіші складові простору “Кайдашевої...”: Дім – Гора – Храм – художник виокремив і перетворив в єдину конструкцію. За її головний “будівельний матеріал” обрано ...тин! Цей матеріальний “архетип” крізь товщу штампів українського театру, літературний текст і фольклорні джерела веде нас ген-ген далеко у глибини національної колективної пам’яті. Адже тин – наша рідна, українська просторова міфологема: межа поміж “своїм” і “чужим”, індивідуальним і колективним, замовчуваний многочлен формули “моя хата скраю”, своєрідний вияв прозорості первісної, стихійної селянської демократії. Спираючись на прадавню чуттєву “абетку”, художник творить нові “сценографічні тексти” у полілозі із праісторією та сучасним. У сценічному просторі, на перший погляд, тин зберігає своє призначення – бути загорожею, межею, часткою архітектури села. Тому й перегороджено рядом тинів від куліси до куліси середній план сцени. Це рівень, на якому тин працює тином. Тут, за ним, а в певних сценах перед ним – житло Кайдашів: драбина, горщики, селянський реманент... Проте в ущільненому сценічному просторі він же водночас – і стіни цього помешкання. А далі – художник множить тини в якомусь язичницькому, вегетативному буянні, творячи з них ще два рівні – угору, заповнюючи аж до верху і вглиб увесь сценічний простір. Та не як-будь! З тинів вигромаджено ... храм! Пліт, що розрісся в небеса і розквітнув куполами! Цілком побутова “горизонтальна” тема плоту трансформується в духовну вертикаль, “викликаючи” з літературного твору просторовий сюжет церкви і з ним – змістовий лейтмотив християнства. При цьому художник видобуває із, здавалося б, прозаїчного матеріалу дивовижні світлові, наважусь сказати, імпресіоністичні ефекти, відкриває для нас нову “філософію тину” – в мереживі лози актуалізуючи ... повітря! А й справді, пліт – не просто межа, а прозора межа, не тільки конкретна загорожа, а й чародійське перетікання одного простору в інший – змінить тільки світло і час... Засяє “денне” сонце – повіє домашнім, родинним теплом від правічної лози. А проллється крізь тини на контражурі місячне сяйво – і забовваніє перед вами щось потойбічне, моторошно-незбагненне, небезпечне й красиве водночас.

У цих прекрасних і моторошних ранішніх сутінках безформна купа на містку авансцени оживе й озветься Кайдашем. І поки він шукатиме “бісових дверей”, гримаючи на жінку, Кайдашиха запалить в глибині сцени вогник. Мерехтливий, ірреальний каганець блиматиме якийсь час, наближаючись до нас. Із цього світлового перегуку виникне діалог: кожен про своє, про наболіле, невідомо для чого, знічев’я, треба ж щось говорити, треба жеврїти, жити, починати день... З виходом синів настане ранок і зігрїє сцену домашнім теплом, усміхнуться головаті гарбузи, і змії на плоті виявляться звичайнісінькими ... в’язанками цибулі. Неквапом викотиться до нас життя Кайдашів – із

нехитрим реманентом, із нерозкопаною горою, поламаними колесами, зламаними мотовилами, копистками, непеченим хлібом, неметеною підлогою, ненависними невістками й лютою свекрухою, неподілимим городом, капосними курами, триклятою грушею розбрату, замість якої у фіналі вистави розбиратимуть саму конструкцію – Храм – Дім.

Темпоритм вистави вибудовано на прискореннях: угору – до свята, униз – у сварку... Він завмирає на мить у кульмінаційних моментах щастя, наче на вершині життя. Зупиняється у фіналі – за мить до “самознищення”. На цьому шляху творяться дивні речі: молоді герої ще тільки розгортають сцену залицання – а над ними вже починають вершити весільний ритуал: із урочистим виносом весільного вбрання, із батьківським благословенням, з поважністю та симетричністю мізансцен, вагомистю жестів. Текст свідомо запізнюється – дія випереджає його, так само, як наше передчуття щастя завжди випереджає власне очікувану подію. Таке ущільнення сценічного часу несподівано “транспонує” будень у Свято, по-дитячому безпосередньо з’єднує початок і кінець, причину й наслідок, вчора й позавтра, неначе поспішаючи до горішньої точки – прекрасних весільних “фото”, мовби на згадку про ідилію родинного щастя. Перше “сходження” – у Карпа й Мотрі. Друге, ще більш щемливе й красиве, – Лаврін і Мелашка. Ці сцени укладають своєрідну риму Щастя. Звідси, із цих вершин, із яскравих, стилізовано-театральних костюмів, із затамованого від щастя подиху, із сяючих очей, із небаченої краси весільного вінка Мелашки (художник з костюмів Ольга Боклан) – у красиві, але вже буденні плахти, очіпки, за якими – сварки, двобої, ненависть... Симетричний “антисвіт” нещодавніх весільних обрядів...

Режисер добирає все, що перебуває в колобіжному русі: Свято переходить у Будень і з нього ж народжується, з побуту несподівано “проростає” сакральність ритуалу, який розчиняється у профанності щоденного життя, смерть Кайдаша симетрично віддзеркалена народженням онука. Ритм часу – від П’ятниці до П’ятниці, від заручин до заручин, від весілля до весілля, від непеченого хліба до зламаної копистки, від неметеної хати до неподіленої груші. Небо угорі – зорі упереміж із колесами. На куполах замість хрестів (свят! свят! свят!) по півмісяцю... Діалектично взаємопов’язаний світ, що обертається силами тяжіння добра й зла, любови й ненависти, трагедії й комедії. Тільки що далі, то більш загрозливо котиться цей світ у ворожечу – у супроводі іронічно-прискорюваного мотиву (музика Олександра Козаренка). Наче колесо з нерозкопаної гори, наче снігова куля, наче весь “Великий віз” життя – їхнього, нашого, спільного, вічного.

Керуючись внутрішнім відчуттям синкретизму трагікомічної життєвої моделі, режисер й актори “добудовують” і “розширюють” територію трагічного: в образі Кайдаша – С. Дудки більше страдницького, знесиленого, аніж комічного, по смерті йому надано право з’явитися угорі, “на небесах”, щоб зупинити розбрат у сім’ї грізним і болісним “Схаменіться!” В образі Кайдашихи її негативні характеристики “добудовуються” підсиленням материнським началом: вона благословляє молоді пари, тримає

на руках “немовлят”, вона – берегиня роду. В образах героїв наче розкряні їх ідеальні, вічні, знакові призначення материнства, батьківства, родинності – й те, чим стає людина в цьому світі за життєвих умов, з особливостей вдачі, недолугости, заздощів, ліні.

Здається, саме про це й писав свій перший, перекреслений цензурою, варіант повісти Нечуй-Левицький. Той, де груша росла й росла собі, не даючи спокою й примирення Кайдашенкам. Після вистави раптом спало на думку: груша ця – обернене, сміхове втілення міфо-



Сцена з вистави “Кайдашева сім’я”

логічного світового древа. І, мабуть, даремно росте воно у творі Нечуя-Левицького на межі Кайдашенкових угідь – на знак тривоги, бо ж замість наскрізної організації Всесвіту стало воно предметом розбрату. І сміється письменник із Кайдашів, плачучи... У виставі ж функцію цього дерева розбрату виконує сценографічна конструкція, бо немає нічого страшнішого, аніж руйнування Храму, Дому, нічого страшнішого, ніж оте чорне провалля, де з-під небес волає про примирення батькова тінь...

Можливо, надто дидактично, прямолінійно...

Можливо, більшої динаміки слід було б додати окремим сценам.

Можливо, ще точнішим мало б бути існування акторів у заданому режисером та художником середовищі...

Немає сенсу сьогодні говорити про те, що припинило своє існування.

Нам запропонували архаїчний спосіб конструювання Всесвіту – з його дуалізмом, симетрією, циклічністю, поетичністю, мисленням аналогіями. Для нашої зраціоналізованої свідомості це дивовижна культурна пригода – на зламі XX й XXI сторіч!

Це удвічі диво для театрознавця, що три роки тому їхав на прем’єру старенької, хрестоматійної “Кайдашевої” у невеликий театр за сто кілометрів від Львова...

1. Барт Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* – М., 1989. – С. 255.

2. Тут і далі цитати за: Нечуй-Левицький І. *Твори: У 4-х т.* – К., 1956. – Т. 2. – С. 263-380.