

Вистава «**Медея**» Евріпіда  
(прем'єра 2004)  
Постановка і сценічна редакція: О. Балабан  
Художник: О. Кулічкіна  
Медея – А. Александрович  
Ясон – Д. Лук'янов  
Креонт – В. Левицький  
Главка – А. Копйова  
Няня – Л. Сванідзе  
Егей – С. Матвієць

*Олена Левченко*

### **ПЕРЕДЧУТТЯ ТРАГЕДІЇ АБО ПІД УЛАМКАМИ «АРГО»**

Ми не повернемо нашій епосі  
справжньої величі і ясності духу,  
не поринувши з головою в її лиха  
та нещастя.

(А.Камю «Міф про Сізіфа»)

Сьогодні прагнення поринати з головою в лиха та нещастя епохи вважається для театру не просто поганим тоном, а актом вочевидь позаестетичним і безглуздим в основі своїй. Здається, що сьогодні проблема якраз у тому, як врятувати психіку від жорстокості світу, як примирити її зі знанням про репресії, доноси, голодомор, голокост, Волинську різанину?.. Як забути те, пам'ятаючи про що, жити неможливо?

Постійна пам'ять призвичаює, цілковите витіснення готує несподівану помсту. Тому вихід не у постійному нагадуванні чи у прагненні до забуття, а у пошуку тих опосередковуючих форм, що послаблюють напругу і тим не менше (або таким чином) дозволяють переживати трагічні змісти. Театр, як і міф, завжди міг бути формою такого опосередкування – медіації. І якщо уважно простежити зміст напруг у виставах найчутливіших до духовних проблем сучасності режисерів, то, зрештою, можна в теоретичний спосіб встановити, описати, відрефлектувати ті самі духовні проблеми, спільне усвідомлення чи вирішення яких вкрай важливе для життя певного суспільного організму.

Існує своєрідний зв'язок між життєвим досвідом художника та твором мистецтва. Але внаслідок

вульгарного розуміння у радянські часи цей факт сьогоднішньою мистецькою ситуацією ігнорується. Глибинність життєвих змістів вже не є актуальною метою на відміну від пошуку нових форм, який коригується переважно модними тенденціями західного театру чи уявним успіхом у широкого загалу, що часто зумовлює одноманітність і вторинність цих форм. Але мистецтво — це завжди несподіванка, вибух неочікуваних смислів, що по-новому відкривають людині зв'язок з її власним буттям, тобто це завжди новий досвід (і життєвий і естетичний), отриманий завдяки автору. Досвід автора у творі мистецтва виступає перетвореним, і чим більше трансформацій він зазнає, проходячи крізь різні шари психіки та адаптуючись до сучасного культурного тла, тим більша енергетика глядацького впізнавання і відобування його з глибин душі.

Ми звертаємося насамперед до цього феномену мистецтва, щоб назвати той принциповий стрижень, розуміючи який і можна власне шукати адекватне тлумачення вистави режисера Олександра Балабана «Медея» за однойменною трагедією Евріпіда, здійсненої у Державному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Цей стрижень — творче перетворення трагічного досвіду як принцип творення вистави. Саме цей принцип диктував форму, близьку до театрального ритуалу, а не форма (ще не так давно авангардна для нашого театру) виступала кінцевою метою театрального експерименту режисера, до речі, принципового ворога будь-яких порожніх або «чистих» форм.

### **Синдром Ясона або Присоромлення героїв**

Зрадою дишуть мужі, не зв'язують їх  
Клятви присяг божевистенних...  
Пропала клятв шана, і вже не знати  
Сорому в нашій Еладі великій — в зник у повітрі  
(Евріпід «Медея»)

О. Балабан певний час працював з документальними матеріалами, що торкалися найтрагічніших сторінок української історії ХХ століття. Як режисерові фільмів

«УПА. Погляд крізь віки» та «Волинь. Знак біди» йому доводилося звертатися до глибин невгамовного болю, непережитої ненависті, неподоланої образи. Досвід цих за суттю громадянських воєн — не історична книжкова спадщина — багато їхніх учасників і свідків живі. Це спільний досвід нашого суспільства, ще не пережитий як трагедія. Відкидаючи закиди щодо надмірної жорстокості кінодокументів, режисер говорить про те, що багато чого у фільмах пом'якшувалося, але убиті діти — це хроніка. Це факти, про які суспільство повинно знати, аби розуміти жах своєї темної непізнаної сторони. Режисерові ж робота з такою хронікою надала, за його власним свідченням, величезного досвіду трагічного.

Тема дитячих страждань є прикметною рисою фільмів Балабана серед інших стрічок цієї тематики і саме вона повертає до класичної трагічної новочасної дилеми: чи потрібне Царство Боже, якщо воно стоятиме на сльозі дитини?

У театральній візії Балабана це запитання гранично загострилося: чи варто жити дітям у світі, де їх зраджують власні батьки? І зрада ця лежить у глобальній підміні смислотворчих життєвих цінностей.

Сьогодні зраджують батьки найбільших націй, підставляючи свої народи під вибухи та кулі терористів і пояснюючи це їхнім власним благом, власною безпекою та надихаючи почуттям власної обраності й героїзму.

Своєрідної гостроти ця проблема набула для нашого суспільства, яке, усвідомивши згубність і моральну звироднілість синдрому синазрадника Павлика Морозова, почало плекати новий синдром, який, усвідомлюючи через трагедію Евріпіда, можна назвати синдромом Ясона.

Природна тяга до влади та грошей, не обмеже нажодними моральними обов'язками, отримує канал суспільної легітимації як турбота про майбутнє дітей. Тут фантазія працює так само, як і у радянській пара-

дигмі: мета — щастя майбутніх поколінь виправдовує засоби. Тільки об'єкт з ідеалістичного перетворився, як і личить часові, на прагматичний — не просто якихось поколінь, а *моїх* поколінь, не якесь абстрактне справедливе щасливе майбутнє, а конкретний майбутній матеріальний достаток. Якраз турботою про таке майбутнє дітей виправдовує Ясон своє одруження з дочкою царя Корінфу Креонта: «...щоб краще обладнатися / Й не бідувати, — знаю-бо, що вбогого / Всі, навіть друзі, обминають здалеку». Хоча ціною цього «кращого обладунку» для дітей є довічна розлука з рідною матір'ю і усвідомлення того, що батько зрадив тій клятві, яку дав богам, одружуючись на небезпечному шляху з Колхіди до Йолку зі своєю рятівницею Медеєю. Але ціна ця не вимірюється у термінах влади чи грошей і отже не складає нічого. Тому балабанівському Ясонові (Д. Лук'янов) просто нудно слухати крик гордої душі Медеї (Г. Александрович), бо, на його переконання, саме вона винна, адже так і не змогла збагнути вочевидь найрозумнішого у їхній ситуації вміння — «владущим підкорятися». Акторові з виразною зовнішністю героя-коханця та органікою психологічного театру досить складно зіграти цю байдужість та примітивну ницість і хочеться знайти певні внутрішні виправдання своєму героєві, тим більше, що трагічна інтерпретація Балабана не передбачає однозначних звинувачень для Евріпідових героїв. Як і у фільмі «Волинь. Знак біди», режисер, свідомо заявивши свою позицію адвоката, хоче дати глядачеві можливість вислухати кожную сторону — *правду* кожною стороною, щоб глядач був не суддею у сімейній суперечці, а свідком трагедії, де біль кожного переживаєш як власний і де виправдання нема нікому.

Роблячи ставку на граничну правду проживання, Балабан не полегшує завдання акторам, допомагаючи, здавалося б, очевидними для такої вистави речами як колір, антураж певної епохи чи країни, зовнішній ритм, музика — темні костюми на темному фоні, без жодних прикметних ознак навіть для Медеї. Виключен-

ня складає лише невеличка сцена зі світлим, хоча і кумедним, посланцем долі Егеєм (С. Матвієць). Художник вистави О. Кулічкіна оточує ігровий простір сіткою, піймавши героїв у якісь, здавалося б, зовнішні тенета, які насправді є переплутаними нитками їхніх власних доль. Зовнішня безвихідь є відображенням безвиході внутрішньої. Персонажі з'являються у тому просторі, викликані спогадами Медеї, і навіть не спогадами, а тією напруженою роботою пам'яті й душі, яка часто змушує нас «прокручувати» минуле, аби зрозуміти, як могло трапитися те, чи інше, і чи могло б воно не трапитися взагалі. Філософ-резонер вистави, легке уособлення сумної посмішки долі, а також за сюжетом няня (Ліа Сванідзе) вручає кожному персонажу, який входить у простір гри, знак його долі — мотузку, ніби індивідуальний номер, у ріеліті-шоу «за сіткою». Так режисер не просто натякає на певну універсальність подій, а заявляє про серйозність, «реальність» того, що відбудеться тут і тепер перед глядачами. Підкреслюючи саме такий свій намір, режисер іде на відверто небезпечні речі, такі, що ризикують бути засудженими як позаестетичні. Ми, після ідеологічних обмежень, не так давно змогли беззастережно поринути у розкіш теорій і практик, що зосереджують увагу на театрі перш за все як на грі, високій умовності, яка, граючи, натякає на реальність, але маючи естетичну природу, є за цю реальність вища. Тому сьогодні в нашому театрі треба мати неабияку жорстокість, щоб іноді жорстокість передавати через жорстокість, страждання через фізичний біль. Груба мотузка в руках чутливого й ніжного від природи, але від народження приреченого бути тираном Креонта (Володимир Левицький), б'є по оголеній спині звабливої і цнотливої водночас Главки (Аліна Копйова), залишаючи на ній червоний слід, врізаються мотузочка в руки й ноги зв'язаної на підлозі Медеї, яка намагаючись випростатися з них, кричить, виплакує величезний монолог. Усе можна було б стилізувати, можливо, посиливши художню вартість вистави і запобігши

внутрішньому спротиву певної частини глядачів. Та, відкинувши власні уявлення про те, яким має бути театр і віддавшись правді вистави, розумієш, що все одно стаєш свідком мистецького перетворення: усі ці страждання відбуваються на тлі глибокого спокою, якоїсь природної, «рослинної» байдужості та незворушності внутрішніх ритмів існування інших персонажів, зливаючись із цим тлом, проникають до глибоких давніх шарів психіки, вимикаючи світ буденних асоціацій. Щось важке, одвічне, як закони природи, частиною якої відчують себе персонажі, криваве і жорстоке, здається, просто проростає з підлоги, сили неминучості — закону — ананке — набувають події, що неквапно розгортаються просто поряд із глядачами. Той, хто іде логікою вистави і поринає у її ритм (що створюється лише ритмом гекзаметру та внутрішнього акторського проживання!), починає, як помітив один із наших провідних філософів В. Табачковський, напружено працювати разом з акторами. Несподівано ловиш себе на тому, що з глибини душі постають ті самі запитання, що і у фільмі «Волинь»: звідкіля береться ця темна сила байдужості до людського життя, «простору смерті»? Той факт, що глядач відчував чи змушений був відчувати себе співучасником і співтворцем трагічних подій, для сучасного театру явище досить рідкісне. Але саме тут, можливо, і криються залишки містерійної свідомості, яка дозволяє душі пройти крізь усі жорстокості трагедії — очистившись.

Головним і чи не єдиним атрибутом побуту на сцені є алюмінієвий посуд — відро з водою, миска, похідні кружки, фляга. Теж елементи дещо дразливі для тієї частини глядачів і критики, яка стомилася від декоративних елементів осучаснення класики. І варіанти семантичного навантаження на ці предмети, як ведеться, найрізноманітніші — від звичайного хатнього посуду, з яким порастає Медея, до предметів магічного ритуалу. Але вони у своєму прямому змісті, як предмети похідного життя (чи не в такі кружки наливають сьогодні ветеранам «похідні 100 грамів» на

святкуваннях Дня перемоги?), весь час утримують точний асоціативний ряд. Вони й тільки вони нагадують про героїчне минуле Ясона — похід за золотим руном, — коли, сповнений відваги, він, аби здобути царство, ішов на бій з чудовиськами, коли, ночуючи під відкритим небом, понад усе цінував дружбу і вірність. Адже це все було. Похідні кружки ще зберігають ту пам'ять, таку дорогу Медеї і вже непотрібну Ясонові, як і той напій, який вона йому підносить — «За кохання, що єднало нас». Ясон мовчки виливає напій на землю. Немає більше кохання, що допомогло вивершитися Ясонові-герою. Та і чи був героєм той, хто здійснював подвиги лише заради влади? Тепер у боротьбі за владу і царство він вчиться «владущим підкорятися», зраджує присягу, власне минуле, кохання й пам'ять. А найстрашніше — навчається тієї риторики, яка дозволяє йому «зло прикрашати язиком» і не зазнавати мук совісті, досягаючи власної мети.

Так само мовчки Медея припадає до землі й випиває розливу вологу — кохання, присяга, честь не можуть піти як вода в пісок. Десь на березі лежить забутий і нікому не потрібний корабель, колись символ еллінської слави — «Арго» . Там — це бачить Медея — під його уламками загине не пробачений власним минулим герой.

### **Медея. Бунт індивіда чи «синдром жертви»?**

...можливо, важливий не сам великий твір мистецтва, а те випробування, якого він вимагає від людини, той привід, який дається твором мистецтва людині для подолання привидів і хоча б незначного наближення до оголеної реальності.

(А. Камю, «Міф про Сізіфа»)

Своєрідний досвід трагічного втілила у виставі й виконавиця ролі Медеї Ганна Александрович. Вона винесла на сцену не лише результат творчих пошуків, а

і досвід тих випробувань, які готувала для неї трагедія Евріпіда.

Актриса Театру юного глядача, виконавиця або казкових ролей (Пепші, Гидке Каченя), або ролей дівчаток (Геся в «Моральності пані Дульської», Коні в «Танцях під власну дуду») чи, нарешті, ролі 17-річної дівчини Джо у недавній прем'єрі «Смак меду», — тут вона вперше грала жінку, і одразу — не просто головну, а стрижену роль, і одразу — в класичній трагедії, і одразу — у О. Балабана, режисера жорсткого, вимогливого, безкомпромісного. Режисерський стиль Балабана не дозволяє жодного опертя лише на формальні прийоми чи вже закладені самим жанром і стилем умовності — кожна форма, і пластична і текстова, яка сама по собі дає можливість естетичного відсторонення, повинна бути наповнена прожитим змістом, по-людському близьким і зрозумілим самому акторові — своїм змістом, і у той самий час — цей зміст має бути лише субстратом дядумок, страждань, відчаю трагічних античних героїв, творчим віком у кілька тисячоліть.

Маючи можливість спостерігати процес творення вистави, можу сказати, що кожна репетиція для актриси ставала справді «наближенням до оголеної реальності»: до усвідомлення недоліків власної техніки, органіки, до відчаю, за яким, здавалося б, вже межа. І раптом виявлялося, що подолання межі дає нову енергію, відкриває нові обрії, за якими (вже відомо) новий відчай, який знову треба долати.

«Творити — значить надавати форму долі».

Кожне досягнення, яке вдавалося закріпити на репетиціях, надавало форму як долі Медеї, так і долі самої актриси. Цей подвійний досвід Г. Александрович і винесла у кінцевому результаті на сцену.

Історія, яку розповідає глядачам її Медея, пронизливо близька й іноді ніби навіть буденна за суттю своєю. Та шлях до трагедії через повсякденність не позбавлений підстав. Якраз звичайність, впізнаваність у античних гекзаметрах, що злітають з вуст гордої кол-

хідської царівни проблем, турбот та реалій нашого життєвого світу, з одного боку, долучає наше минуле й швидкоплинне життя до вічного кола загальнолюдських проблем, пристрастей і страждань, з іншого боку, свідчить про серйозність трагедії і можливість повторення її у сучасному й майбутньому.

На початкових фазах роботи, режисер висував послідовно кілька оригінальних інтерпретацій трагедії, можливість яких закладено у тексті Евріпіда і кожна з яких сама по собі може бути цікавою сучасному глядачеві. Але, можливо, саме кількість і переконливість рівнозначних інтерпретацій змусила режисера відмовитися від певної домінуючої стратегії, а залишити у театральному тексті вистави максимальні можливості для актуалізації всіх свідомо чи не свідомо закладених там смислів і прочитань, навіть якщо вони мають певні суперечності у логічному ряду. Особливо, я б сказала, коли вони мають взаємовиключні суперечності. Адже якраз фігура Медеї є втіленням непоєднаних пристрастей, що маятником розхитують її цілісний внутрішній світ, але не розколюють його і не руйнують — хай швидше пропаде «з корінням» увесь цей брехливий, облудний світ, що переступив божественний закон вірності клятві та кохання.

Слід згадати, що сам Евріпід свого часу загострив проблему дітей не менш гранично, ніж Балабан. Адже міфічна колхідська царівна Медея не вбивала своїх дітей після Ясонової зради — дітовбивцею вона стала під пером трагіка, свідка епохи різкого зламу традиційних форм життя і вірувань класичної Греції, розмикання космосу її маленьких полісів і вторгнення чужого агресивного мислення імперських завоювань македонців. «Якась велика душа перестала прагнути і сподіватися, щось трапилося непоправне, остаточне; чогось великого і сильного, чогось прекрасного і величного вже неможна було повернути, та і згадувати не було сил», — писав про цей час О. Ф. Лосев. О. Балабан інтуїтивно відчув глибинну співзвучність епірідового трагічного пафосу не тільки нашому «пострадянсько-

му» часові, позначеному зламом певного життєпорядку, зрадою духовним цінностям і моральним обов'язкам, а також і всій сучасній цивілізації, що схилилася перед правом жорстокого і сильного. Як відомо, найгостріше й найзапекліше на насильство, жорстокість, порушення порядку життя реагують жінки. Згадаймо мистецтво Л. Петрушевської, К. Муратової, Р. Литвинової. Можна вже навіть стверджувати, що обличчя і суть сучасного тероризму — сліпа помста неспівмірно слабшому сильному за порушення законів людського існування ще більшим порушенням цих законів, таким порушенням, яке неможливо прикрити офіційною самовпевненою риторикою загального блага і яке тим самим оголює і знецінює риторику сильного, — це обличчя і ця суть — жіночі.

З одного боку, у Евріпіда чужинка Медея якраз і уособлює те, що розмикає звичний простір буття, коло його умовностей і цінностей. Атмосфера вистави весь час підтримується страхом чужого незрозумілого, непередбачуваного, що майстерно створюється ансамблем персонажів (Ясон, Креонт, Няня, Главка), які несуть, крім основного, своєрідне (сислове, і ритмічне) навантаження Хору. З іншого, ж як не парадоксально, в українського глядача вмикається не пострадянська ксенофобія, яка змушує сприймати небезпеку чужого, а виникає швидше ідентифікація з цим чужим. Воно якесь занадто впізнаване: всі персонажі визнають, що Медея вміла, розумна і мудра, але для всіх, і в першу чергу для Ясона, вона (онука бога Сонця Геліоса!) *природно*, не може вимагати собі рівних прав, навіть подружніх, з греками, бо прибула «з варварських країв», з «краю світу», з «невідомості». Вона має бути довічно вдячною за те, що живе цивілізованій країні й «користується захистом законів». У палкому глядацькому співчутті Медеї є певний діагноз нашому теперішньому станові — станові чужинства і серед цивілізованих країн, і серед власної історії.

Крім того, ми співчуваємо героїні й тому, що Медея, і це особливо підкреслено сценічною версією

Балабана, — індивід, чи не один з перших у давньогрецькій трагедії, який протистоїть не долі, а і не волі богів, а тій страшній і непоборній силі, якою є спільна згуртована думка громади чи суспільства. Та своєрідна перемога Медеї — це не реванш — занадто страшною є ціна. Трагедія тим і відрізняється від банального бойовика чи мелодрами, що вона зображеними стражданнями не дає зазнати глядачеві відчуття реваншу. Як говориться у фільмі «Волинь», визнання і осмислення трагедії пов'язане з подоланням «синдрому жертви». Можливо, естетичне пережиття трагедії як особливого духовно-емоційного стану очищує людину і від «синдрому жертви», запобігає синдрому Ясона, своїми таємничими засобами хоч на короткий час вивершує її власну долю над буденністю й примарами враженої чи недогодованої гордині й об'єднує із загальною стихією людськості, за точно висловленим після вистави враженням Надії Мірошниченко, дозволяє відчувати, що «всі люди родичі».

О. Балабан віддав Медеї тихі й вдумливі слова Хору, що несуть тугу жінки, яка не має пісенного хисту, аби розповідати «мужам» про нещасну жіночу долю: «Не наділив же натхненним даром мене, / Віщої ліри одмовив / Світлий Феб, співців провідник...» І раптом починаєш думати про те, що якби Медея мала «натхненний дар», вона не вбивала б своїх дітей, а, подолавши «синдром жертви», написала трагедію, де б пожаліла і підтримала і себе, і Ясона, і всіх нас, таких вразливих, таких крихких у цьому героїчному світі.

## ВИСТАВИ

---