

Великий авторитет педагога, філолога, видавця, громадського діяча не врятував В.Науменка від виroku, винесеного Всеукраїнською надзвичайною комісією 7 липня 1919 року. Його — тоді вже співробітника історико-філологічного відділу ВУАН — було заарештовано в день 67-річчя і, незважаючи на клопотання Академії, розстріляно як “колишнього міністра гетьманського” (в уряді гетьмана П.Скоропадського В.Науменко очолював Міністерство освіти). “Лиха доля та навіжені люди не дали Володимиру Павловичу діждатися закінчення його діяльності корисною працею...”, — писав у некролозі Гнат Житецький у ті дні, коли “Київські відомості” друкували списки “розстріляних без будь-яких дійсних підстав” (Щоденник В.Короленка — за кн. З.Тарахан-Берези, с. 274).

Володимир Павлович Науменко належав до тих українських інтелектуалів, які змогли не лише організувати наукову працю, дослідження літератури й мистецтва, а й, сформувавши національну програму, вкласти у цю працю новий зміст.

Віктор Гуменюк

“ЛІСОВА ПІСНЯ” В ПОСТАНОВЦІ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИХ МИТЦІВ

Наука в ХХ столітті довела, що міфологічні уявлення наших пращурів, навіть якщо ми про ці уявлення начебто й гадки не маємо, продовжують жити в нашій підсвідомості й суттєво впливають на індивідуальну поведінку окремих людей і суспільні процеси. Мистецьке мислення, здебільшого випереджаючи мислення наукове, з особливою виразністю розкрило значущість та непроминуність міфологічних уявлень ще на зламі ХІХ й ХХ століть, явивши яскраві зразки модерного трактування давніх образів і мотивів. І творчість Лесі Українки, передусім її драматична поезія, це переконливо засвідчує. У багатій драматургічній спадщині поетеси особливе місце посідає “Лісова пісня”, адже це єдина її п’єса, створена на основі давньої української мітології, точніше демонології. Відчуття дисонансів суспільного існування, які стають особливо виразними, набуваючи глобальних масштабів саме в ХХ ст., намагання їх окреслити, осягти, а може, й подолати (у всякому разі якось дистанціюватися від них, не підкорятися їм) суттєво зв’язане з апеляцією до цілісності міфологічного світосприймання. Художня концептуальність “Лісової пісні” ґрунтується передусім на своєрідному осягненні таких взаємозв’язаних опозицій, як природа й людина, міф і реальність, вічність і буденність... Кохання Мавки й Лукаша, фантастичної лісової красуні й сільського хлопця, що грає на сопілці, криє багатогранну незглибиму символіку, так само, як і даліше Лукашеве зречення цього кохання та, зрештою, усвідомлення своєї трагічної вини.

Як природа без людини холодна й байдужа, так і людина без природи (пориваючи з природою, недооцінюючи її законів) ница й суєтна... Подібних формул з образної системи “Лісової пісні” можна, мабуть, вивести безліч. Складна художня образність твору не може бути потрактована раціонально вичерпно, однозначно, але вона торкається найважливіших проблем буття.

“Лісову пісню” досить часто, особливо в театрі, трактують поверхово як яскраву барвисту казку, сумну, але повчальну. Брак наближення до підтекстових глибин твору, до його філософічності зумовлює появу надто пишних декорацій, видовищних ефектів, педальованих акторських почуттів... Немов передбачаючи можливість таких постановок, Леся Українка невдовзі після завершення п’єси писала в листі до матері: “... я б і хотіла бачити її на сцені, і боюся, не “провалу” боюся, а переміни мрії в бутафорію...”.

Приємно, перефразовуючи цей вислів поетеси, стверджувати, що вистава Кримськотатарського академічного музично-драматичного театру (Сімферополь) “Лісова пісня” (“Орман тюркюси”) – не бутафорія, а мрія. Прем’єра, що відбулася в квітні 2002 року, стала подією в театральному житті Криму, подією, як мені здається, досі належно не оціненою.

Успіхові вистави передував переклад, здійснений Юнусом Кандимом, досвідченим майстром перекладацької справи й самобутнім поетом. Вишукана метафоричність, влучність та несподіваність образних асоціацій, поєднання в поетичному вислові лагідно-сумовитої медитативності з динамічною експресією, часто підкреслено вигадливим ритмічним малюнком, – такі особливості його власної мистецької манери, на нашу думку, значною мірою сприяли досягненню неповторного художнього світу української поетеси. Морфологічні, синтаксичні, інтонаційні особливості кримськотатарської мови не завжди дають змогу дотримуватися еквіритмічності, строгої відповідності в системі римування при перекладі, але, не випускаючи з ока суттєвих прикмет оригіналу, Ю.Кандим знаходить для них здебільшого влучні аналогії в живій стихії кримськотатарської мови. Скажімо, вступний монолог Того, що греблі рве, який починається словами “З гір на долину біжу, стрибаю, рину!”, стає в перекладі дещо розлогішим, менш лаконічним, але зберігає мальовничу експресію, динамічну напругу, увиразнену характерним звукозаписом:

Вайдилерге дагълардан
энем, чапам, атылам.
Копюлерни сындырам,
инсалар арамлагъан
тъйнакъларда бенлерни
йыкъам. Йыкъмакъ бир арджыр, –
яш баарьнинъ сувлары
азатлыкъдай яп-яштыр.

Переклад Ю.Кандима відзначається тонким відчуттям музикальності поетичного слова Лесі Українки, зокрема особливої мелодійності, яка проймає віршований плин твору. Скажімо, в зверненні Мавки до Лукаша (“Ну, як-таки, щоб воля – та пропала? Се так колись і вітер пропаде!”) збережено і безжурно-грайливу інтонацію, і афористичну легкість, а звукопис, який увиразнює ці риси, зокрема вживання лагідного “л”, яке змінюється чітким та рішучим “р”, навіть посилено:

Насыл ола да сербестлик гъайып олсун?
Бойле олса рузгяр биле джоюлып кетер!

Саме на внутрішню музикальність поетичного слова звертає особливу увагу режисер Ахмет Сейтаблаєв. А та музика, що безпосередньо звучить у сценічному творі, доповнює, відтіняє, увиразнює, але аж ніяк не затьмарює її. Так само, як інші постановочні ефекти за всієї їх яскравості й експресивності. Усе розмаїття образності здебільшого підпорядковано художній філософічності, досягненню драматизму взаємин людини й таємничих та величних сил природи.

Нетрадиційна, позбавлена бутафорської ілюстративності, сценографія Шевкета Сейдаметова. Спершу перед нами постає чорно-білий ліс, ми немовби торкаємося предковічного хаосу, в покрученості якого вгадуються дерева, що їх нашої уяві ненав’язливо, але чітко нагадують білі прямовисні полотнища, радше марлеві колони, гойдливі і тривожні. Та ось у весняному пробудженні ліс поступово оживає (розмаїто підсвічувані “дерева” огортаються зеленню і квітом) і, коли ми вже остаточно приймаємо умови гри, постає перед нами втіленням його таємничих духів, що їх представляють артисти спершу у вигадливих хореографічних композиціях. У цьому лісі поступово вирізняються постаті міфологічних персонажів. Ось нестримний та розкутий Той, що греблі рве (М.Османов), сповнений невичерпного завзяття, яке виявляється, зокрема, й у бурхливому, позначеному то плавно-розлогіми, то стрімкими рухами й інтонаціями залицяння до грайливо-

чарівливої Русалки (Д.Аджимамбетова). Ось так само енергійний, але більш стриманий, хазяйновитий Водяник (Е.Белялов), який не зовсім прихильно, з певною осторогою ставиться до надмірних буйств Того, що греблі рве... Ось іще більш розважливий, статечний Лісовик, у величній постаті якого М.Куртмуллаєв увиразнює глибинну мудрість і переживання за долю підвладних йому володінь... Духи лісу то виділяються з його гойдливого, пластично означеного масиву (балетмейстер – Мунір Аблаєв), то немов розчиняються в ньому. А цей масив, подібно до хору в античній трагедії, щоправда, переважно за допомогою хореографічних засобів, виступає водночас і учасником, і коментатором драматичних подій, надаючи їм своєрідного епічного освітлення. І вся та експресивна динаміка, видовищна яскравість, яку привносить у виставу цей, сказати б, танцюючий ліс, не самодостатня, бутафорська, вона сприяє рельєфнішому окресленню художньої концепції сценічного твору.

Не лише Мавка, а й увесь ліс, а отже, і Всесвіт, велич і красу якого ліс репрезентує, втрачає холодну байдужість, позбавляється безжурної грайливості, коли одухотворюється людською присутністю. Гра Лукашевої сопілки глибоко символічна. Вона знаменує здатність людини відчувати і примножувати красу довкілля. Красу, яка тільки через людину здатна усвідомити себе, але може бути людиною і зневажена, знищена... У сприйнятті Мавкою (якою її втілює Зарема Білялова) Лукашевої гри на сопілці відсутнє досить традиційне сентиментальне замилювання, вона слухає музику не лише зачудовано, а й сторожко, тривожно, немов передчуваючи драматизм подальших подій. І це передчуття, зрештою, посилюється власне постановочними засобами: мелодійні звуки на якусь мить перериваються рвйним брязкотом ударних. Ця тривожність раз у раз нагадуватиме про себе, відтіняючи п'який ліризм взаємин Мавки і Лукаша. Вона (до речі, запрограмована авторським текстом) увиразнюється то за допомогою відповідних музичних вкраплень, то реакцією лісових мешканців, скажімо, химерним танком Перелесника (вельми пластичний та виразний у цій ролі Е.Абдул-Джелиль) і Того, що в скалі сидить (А.Белялов розкриває його скрижанілу відстороненість, байдужість, яку доводиться долати, спускаючись до лісових духів, не кажучи вже про людей). Коли лагідна щирість Мавки часом усе-таки сягає граней солодкавої манірності, то остання здебільшого швидко нівелюється передчуттям, а, зрештою, й відчуттям суворой реальності, чітко окресленої у виставі.

Цю реальність втілюють, зокрема, постаті Килини (А.Теміркяєва) та Лукашевої матері (М.Якубова), постаті колоритні, виразні, проте не позбавлені психологічного обґрунтування. Кожна з актрис, розкриваючи риси буденності своїх героїнь (загребущість, захланність, неприязнь до інших людей, а найбільше до лісових мешканців, врешті-решт і взаємну неприязнь), разом із тим прагнуть розкрити неоднозначність їх внутрішніх світів, прагнуть не лише засудити, а й зрозуміти їх – Лукашеву матір, яка щиро зичить синові добра, Килину – вдову, що намагається влаштувати особисте життя, але так і лишається нещасливою. І хоч очищаюче прозріння й каяття не осіняє їх, як Лукаша, все ж і вони викликають співчуття і жаль. Буденність цих постатей і світу, який вони репрезентують, підкреслюється їх полотняним селянським одягом, а ще більшою мірою розвішеною на мотузках незугарною білизою, перед якою відступає різнобарвний ліс. І вже не серед лісового розмаїття пахоців та цвітінь, як у випадку з Мавкою, а ховаючись за розвішені вицвілі простирадла, залицяється, до того ж залицяється хтиво й незграбно Лукаш до Килини. Так само, як на початку вистави образ незорганізованого в космос хаосу, в її кульмінаційних сценах образ людської буденності постає перед нами сіро-білим, безбарвним. І там, і тут панують не творчі, а руйнівні засади.

Лукаш постає попервах представником начебто саме буденного світу – полотняний одяг, бриль, незграбні рухи, простодушні інтонації... Однак Ельдар Джелілов делікатно й виразно розкриває, як за цією зовнішньою простакуватістю криється

неповторна внутрішня краса, яка виявляється й у прихильній увазі до розмаїтого довкілля, й у тихій лагідності, з якою герой грає на сопілці, й у щирій усмішці, й у проникливому погляді... І найперше — в п'янкій зачудованості Мавкою, у взаєминах з якою гармонійно зливаються солодка чуттєвість і мрійна одухотвореність. Лукаш перебуває мов на грані двох світів, і ця його двосвітність увиразнюється чіткими постановочними засобами, а головне — вишуканим художнім психологізмом, підвладним акторові, який переконливий та щирий і в зворушливій мрійливості, і в палкій експресивності, і в журливих медитаціях, і в передачі внутрішнього сум'яття персонажа, і в розкритті його душевної зболеності й нелегкого прозріння... Роль Лукаша засвідчила широкий діапазон творчих можливостей Е.Джелілова, далекого від якоїсь зовнішньої патетики, здатного сягати глибинного драматизму.

Символіка образного ладу "Лісової пісні", стосунків персонажів увиразнюється розмаїтими постановочними засобами, зокрема вдалим обігруванням сценічних деталей. Скажімо, великий ніж у руках Лукаша, ніж, яким можна не лише сопілку вистругати, а й лиха накоїти (таким лихом в очах Мавки є, наприклад, заготівля дров, під час якої вирізаються не лише сухі дерева), стає вельми промовистою деталлю. Прикметно, що в кульмінаційних сценах, коли Лукаш усе більше схиляється до зради, він уже не бере до рук сопілки й з'являється переважно з ножем. Сопілка лишається в руках Мавки, котра намарне намагається розчулити коханого, що все більше заплутується в тенетах буденності, з якої вже не вдається його так швидко вирятувати, як раніше з болотяної трясовини. Мавка тримає сопілку ніжно і трепетно як найдорожчий скарб, як спогад про минулі щасливі дні, як свідчення тепер зневаженої самим героєм краси його душі.

Не лише мовна партитура, а й характер музики, танців, елементів обрядовості (скажімо, коли Мавка щезає в царстві Того, що в скалі сидить, її покривають запоною і несуть вдалечінь, здіймаючи високо на чоловічих руках) засвідчують свідомо застосований режисером кримськотатарський акцент. Однак це робиться ненав'язливо й тактовно, надає сценічному твору своєрідного шарму й узгоджується з художнім ладом п'єси. Сам принцип перейменування й перевдягання героїв, гадаю, не може бути однозначно прийнятним. Така травестійність далеко не завжди виправдовує себе, особливо в новітній час, коли процеси глобалізації йдуть у супрязі з увагою до розмаїття національних культур та прагненням це розмаїття якомога органічніше освоїти (саме таке освоєння античних, біблійних, мусульманських мотивів вельми характерне для драматургії Лесі Українки). Однак у даному конкретному випадку кримськотатарський акцент "Лісової пісні" загалом прийнятний. Передусім тому, що у цій талановитій постановці здебільшого панує тактовність і почуття міри. Ось дуже характерний приклад. Дядько Лев, у постаті якого Д.Сеттаров підтверджує мудру розважливість та лагідну чуйність, своє шанобливе ставлення до лісу виявляє й тим, що перш ніж ступити на галявину, знімає взуття (так, наче він заходить до мусульманського храму). Однак ця виразна деталь зовсім ненав'язлива і має цілковите побутове обґрунтування: природно, що літній людині захотілося зняти взуття, аби ноги відпочили, торкнувшись зеленої трави. Зіграв тут також свою роль жанр драми-феєрії та його сценічне осягнення — духи лісу що поліського, що кримського навряд чи надто різняться між собою. Слід зважити, мабуть, і на певну близькість фольклорних джерел української та кримськотатарської культур, про що, скажімо, писала Леся Українка, відзначаючи подібність узорів на українських вишивках і на тих, які вона збирала в Криму.

Часом складається враження, що у виставі забагато постановочної, зокрема хореографічної експресії. Але загалом кримськотатарські митці явили не просто яскравий, а концептуальний сценічний твір, суголосний філософічний символіці драми української поетеси.

м. Сімферополь

Слово і Час. 2005. №3