

МІЖ ТЕАТРОМ
ТА ЖИТТЯМ

Ми живемо на межі світів — люди театру зрозуміють, про що йдеться. Світу реального, де періодично ловимо себе на суто критичному спостереганні власного режисування — акторського виконання — оцінювання мало не кожної життєвої ситуації та світу театру. Потрапляючи у простір останнього, починаємо існувати за його правилами, а по суті, займаємося фантомами. Тим, чого немає, — людьми, яких ніколи не було на світі, сюжетами, що лежать поза рамками життєвої ймовірності...

І зрештою, хто може сказати напевно, який з цих світів — істинний, а який — вигаданий, і чи є між ними, як між суверенними державами, чіткі кордони?

Театр (як інституція, а не феномен) має ту ж проблему: театральне та життєве в його практиці хронічно вимагають визначення, відокремлення, розгалуження, але й дифузії... Середина тут — звичний млявий квазі-реалізм, квазі-психологізм, зовні ніби життєподібний, проте побудований на суспільній фальші, на тиражуванні застиглих стереотипних схем; і все — по дотичній, без жодного відношення як до Життя, так і до Театру (вибачте за патетику великих літер). Саме на цій середині («Якби був ти гарячим або ж холодним, та ти лише теплий...») цілком інерційно копіюються театри, м'яко кажучи, напівживі, ті, що перебувають у летаргії чи в ейфорії самозакоханості.

Живі ж — вдаються до крайностей.

Театр

Шість з лишком років автономного існування в нинішній своїй якості Чернігівський Молодіжний, здається, займається саме тим, що експериментує із, скажемо так, мірою і градусом театральності. Причому експериментує в чіткому напрямку: «приймає» цю театральність, невпинно й поступово збільшуючи «дозу». За цей час театр подолав відстань — від літературних композицій, у яких приваблювала насамперед щирість, емоційність, органічність, чистота взаємин із світом до розвинених сценічних структур, ігрових моделей, жанрових побудов. Проїшовши цим шляхом з усіма зупинками, Чернігівський Молодіжний, схоже, призвичаївся настільки, що може витримати й утримати на своїх плечах мало не все. Взяти хоча б більш-менш свіжі приклади.

«Лоліта» Е. Олбі за В. Набоковим спокійно піддалася на суцільну заміну жанру та філософських засад, стала ліричною клоунадою на тему

згубності здійснення мрій: коли бажання, яке володіє людиною, — жага кохання, помсти тощо, — нарешті реалізується, це неодмінно обертається на фарс. Саме так і відбувається у виставі. І ніякий Фрейд або хтось інший з цього ряду тут ні до чого. Просто життя — за справедливою думкою театру — анекдот, в міру смішний, в міру сумний.

У «За двома зайцями» М. Старицького при збереженні досить традиційних жанрових ознак теж є дещо, поставлене «з ніг на голову» (а може, якраз навпаки?). Навіть не кажу про Голохвастого-В. Цивільського, хоча його цинізм, побудований на граничному наїві, погодьтеся, є сумішшю вельми екстравагантною. Але осереддя зламу стереотипу тут — Проня Прокопівна Л. Веселової. Не дурна й не потворна, а така собі правдива «тургенєвська баришня», котра щиро й всерйоз потерпає від недосконалості навколишнього світу. Проте внаслідок об'єктивних передумов (оточення... освіта...) розкриває свою жагу до чистого й високого у неолодних словесних конструкціях... «А взагалі-то я біла й пухнаста», як у тому дитячому анекдоті. І це не гра: Проня-Л. Веселова справді саме така.

Або згадаємо «Служницю» Ж. Жене, де до двох світів, передбачених і розвинених у п'єсі (вишуканість, млість, уповільненість Мадам-В. Гаркуші — й борсання у власних комплексах, побутових дрібницях, які набувають фатального значення, покоївок — О. Гребенюк та Т. Саддецької) приєднується ще й третій «мікрокосм» — у дволикій особі Декого, вельми дивного (О. Куковеров). Дволикий — тому що він є водночас і оживленою пародією на типово віктюкєвських «чоловіків у жіночому», і досить загадковим, інтригуючим, зорожуючим все ж таки чоловіком, якого можна назвати демоном-спокусником — Театру, смерті, містифікації...

Однак апогеєм розкріпаченої театральності є шекспірівська «Дванадцята ніч» у постановці А. Бакірова. Театральність ця позбавлена жодних рефлексій і клятих питань — вона замішана на радості життя, в якому все зрештою обов'язково улагоджується.

«Дванадцята ніч» у Чернігові — майже «капусник». Тут вирує стихія карнавалу, що все й усіх підхоплює вихором, не даючи зупинитися на монолозі чи глибокодумному «переживанні». Тут бувають кольори — і строкато-кляпкові, й стриманостильні костюми виглядають надзвичайно яскраво на тлі «білого кабінету» (сценографія Л. Ковальчук).

Тут персонажі-актори (чи актори-персонажі?) невпинно бешкетують, розгортаючи ланцюжок розіграшів, перекручувань-передражнювань, співів, танців, стрибків, падінь, кумедних бійок... Тут жодна подія не може нікого засмутити надовго, тут дотримуються власних примх, роблять, що заманеться. Мальволю-О. Куковеров стає камертоном у настрої вистави: всупереч деяким сталим уявленням, згідно з якими цей персонаж є «передмовою» до «похмурих комедій» Шекспіра й віщує кризу ренесансного сприйняття, у чернігівців він зовсім не дурний, не злий і не мстивий — просто схильний беззастережно захоплюватися. Фантазія ж багата: одразу все собі уявляє, моделює, розчиняється в мареннях, а потім схоплюється й сам весело дивується — бач, куди занесло!.. І коли заплутані колізії сюжету завершуються суцільним happy-end'ом, в якому навіть Мальволю — недавній потерпілий від вельми жорстокого жарту — здатний посміятися з самого себе, — панування ладу, гармонії, оптимізму видається всеосяжним.

У суто театральній-технологічній і театральній-умовній «Дванадцятій ночі» виникає і театральній-змістовний акцент. Завдячуючи фантазії Л. Ковальчук, на сцені під стелею висять одверто муляжні, бутафорські чайки — як начебто серйозна вказівка на місце дії (узбережжя казкової Ілірії) й, водночас, легке іронічне «посилання» на легендарного паха з славнозвісної завіси. А разом із чайками — білі кульки різного «калібру», які утворюють цілу «планетарну систему». До того ж, на сцені серед суцільного карнавалю танцю весь час катають величезну паперову балабушку, дротяний кринолін графині Олівії, що дивовижно нагадує сітку паралелей-меридіанів, а потім такий «кістяк» глобуса з'являється й у чистому вигляді. Тут вже хочеш-не-хочеш, а згадаєш, що на вході до шекспірівського «Глобуса» атлант тримає на плечах земну кулю, а звідси вже один крок і до сакраментального «Весь світ — театр»... В інтерпретації Чернігівського Молодіжного так воно і є. Але й не тільки так.

На нейтральній смузі

Умовно нейтральній, звичайно. Тобто, на тій території, де життя й театр наче укладають тимчасову угоду й не пручаються щодо утворення певного симбіозу на засадах взаємної лояльності. Мається на увазі остання вигадка Г. Касьянова — «театр вдома». Смісл її у тому,



Фібі — М. ДИРГИЛЬОВА,
Голден Колфілд — В. ЦИВІНСЬКИЙ.
«Над прірвою в житті».

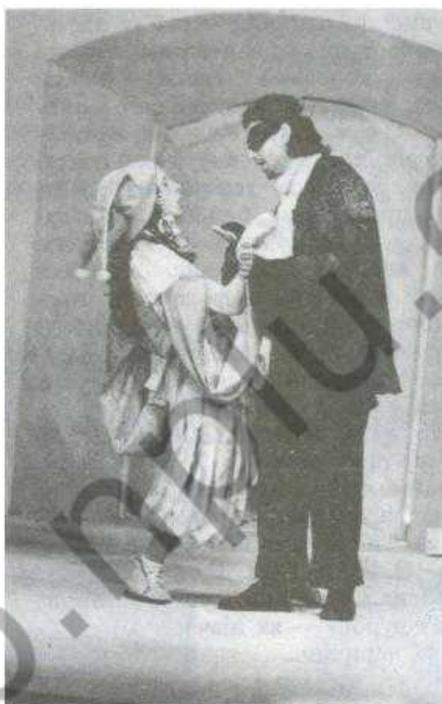
що сам Касьянов вже як актор та його партнер Є. Лебедєв розігрують-розказують діалоги Каїна і Люцифера з байронівського «Каїна» (а віднедавна ще й з «Запрошення до страти» В. Набокова) безпосередньо по домівках глядачів.

«Театр вдома», до речі, дуже точна для «нейтральної смуги», причому не тільки в «географічному» розумінні, назва, бо саме половинчастість і відображає. З одного боку — все ж таки театр. З іншого — «вдома», тобто — у буденності, у повсякчасному антуражі, серед звичного життя та, в принципі, в його ж межах, просто малесенький такий острівець. Навколо обіднього столу в ідальні (у кого вдома є таке диво), на кухні (оце частіше), в крихітному музейному зальчику, в офісі... Одного разу в Києві навіть зіграли в редакції «Всеукраїнських ведомостей» — за «робочим місцем», під переспів телефонів та вкрай здивовані обличчя, які час од часу виникали в отворі дверей: «Ой, а що тут у вас таке?!» Отже, все навколо — звичне. І самі виконавці — теж істоти більш-менш «побутові» — з ними спокійно розмовляєш за десять хвилин до вистави й одразу після неї. Відстані — ніякої.

Та й принцип акторського існування в «Каїні», як-то кажуть, без «понтю», без удавання, без наполегливого «ліплення образів». Все дуже просто: Касьянов та Лебедєв, промовляючи текст, весь час дивляться один одному в вічі, не апелюючи до глядача навіть поглядом. І тому, що вони сидять візаві, виникає несподіваний і цікавий ефект: діалог починає сприйматися як розкладений по голосах внутрішній монолог. Наче людина (Каїн-Є. Лебедєв) дивиться в дзеркало й розмовляє сама з собою, а вбивчо-іронічний і потай зашмучений Люцифер-Касьянов — це її двійник, alter ego, втілення чи то

сумління, чи то сумнівів, принаймні, тих думок і почуттів, котрі кожний з нас часом жене або приховує від самого себе... Будь-який, навіть мікроскопічний рух акторів, їхнє дихання стають своєрідними «мізансценами», і глядачі, розташовані на відстані дотику, опиняються втягненими до «поля» особливої напруги.

Отут вже починається театр, бо це, як тепер кажуть, «енергетичне поле» зовсім не утилітарно-повсякденне, а інше за своєю якістю. Та й потім: виконавці творять у виставі цілий матеріальний світ-Всесвіт, упорядковують його й ним володіють, причому цей світ — знов-таки явно не побутовий, а скоріше метафоричний. Л. Ковальчук, тепер разом з Н. Комаровською, знову реалізує тут принцип гри з кульками



Блазень Фесте — М. ВИТРИХІВСЬКА,
Себастьян — В. МАКАР.
«Дванадцята ніч».

(правда, якщо йти за хронологією, то «Дванадцята ніч» була пізніше — в ній художниця наче збільшила до «дорослих» масштабів те, з чим у «Каїні» бавилась «в ляльки»).

Касьянов-Люцифер розташовує на купці піску — як модель Світоустрою — скляну сферу розміром у долонь, а потім збиває її легким дотиком, і вона котиться по поверхні столу... Після неквапливого просіювання того ж таки піску в ситечку разом з «черепашками» та шматочками застиглої смоли лишаються вже менші різнокольорові скляні кульки... Дві маленькі фігурки в розшитому золотом вбранні, монета, підкинута вгору, а також чорна з золотом хустка-скатертинка завершують предметний світ цього мініатюрного Космосу, котрий учасники вистави по її закінченні просто ховають до наплічника, аби мандрувати з ним далі... У життя...

Отже, життя

«Я ненавиджу акторів. Вони поводять себе на сцені абсолютно несхожими на людей. Тільки уявляють, що нібито схожі. Хороші актори іноді досить схожі, але не настільки, щоб було цікаво дивитися... Того разу вони добре грали, тільки надто добре. Розумієте, один ще не встигне договорити, а інший вже швидко підхоплює. Начебто справжні люди розмовляють, перебивають одне одного й таке інше. Все псувало те, що це надто було схоже на те, як люди розмовляють і перебивають одне одного в житті». — Так пояснював свою нелюбов до театру й власне велими суперечливе розуміння грані між ним та життям Голден Колфілд, герой роману Дж. Селінджера «Над прірвою в житті».

Схоже, що, наслідуючи Флобера з його знаменитим: «Мадам Боварі — це я», — Г. Касьянов та автор сценічної транскрипції роману, він же художник вистави Ю. Іздрик виголосили (чи мали на увазі) аналогічну сентенцію щодо цього самого Голдена й подій з його життя.

Отже, відмовилися від будь-якої «театральщини». Обрали — як хід, принцип, ракурс, прийом — втілення на кону «нерозчленованої», мінімально «театралізованої» життєвої матерії. Шматка, відрізка досить стихійного й майже неструктурованого життєвого потоку. «Вирваного» для показу чи не доволіно — й так само доволіно завершеного. Підкреслимо ще раз: практично без жодної театралізації, без жодних «умовностей» у поведженні персонажів та в тих предметах, що їх оточують. І без жодних навмисно розставлених акцентів. Ненав'язливо й невимушено.

Так, як це взагалі уміє Г. Касьянов: у його виставах найважливішим завжди є тон — доволі ліричний, доволі іронічний, але ніколи не повча-

Геннадій КАСЬЯНОВ
та Євген ЛЕБЕДЄВ
у виставі «Запрошення до страти».

