

ЧАС ПРИСТРАСТІ

КОЖЕН театральний сезон, а то й два-три, виносить на поверхню проблему, яка стає домінантною. Розглядаючи цю винесену хвилиною мушлю, намагаєшся зрозуміти: що відбувається, чому саме вона? Адже не випадково паралельно, не змовляючись, різні режисери в різних театрах починають ставити чи то Володимира Винниченка, чи Антона Чехова, чи драму абсурду. Звісно, можна списувати це на моду чи «зграйний» інстинкт. Але, гадаю, все значно складніше — це показник того, як відбувається «зчитування» різними митцями певної інформації, яка надходить у певний час. Тому паралельно в різних куточках землі здійснюються аналогічні відкриття чи створюються близькі за формою твори. Такі збіги і слугують деяким індикатором ситуації — мистецької і суспільної.

Кілька років тому таким показником став «Ревізор» Миколи Гоголя. Відчуття ошуканості, «загнивання» влади, чиновного свавілля, можливо, прогнозувало майбутні зрушення у суспільній свідомості. Останнім часом репертуарними «хітами» стали вистави про Едіт Піаф та, особливо, «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра — Національний театр ім. І. Франка, Національна опера імені Т. Шевченка, Київський ТЮГ на Липках, Театр драми і комедії на Лівому березі, Харківський театр ім. Т. Шевченка... Чому саме такі тексти — класичний твір про кохання і твори, котрі об'єднує образ співачки, яка стала символом пристрасті? Спробую запропонувати своє пояснення цього феномену. Ще зовсім недавно домінантною у виставах про взаємини

статей було вираження непорозуміння, стану війни, відчуження, самотність. Особливо це було помітно у творах про «великих людей»: подружні труднощі Льва Толстого, Івана Франка, Оноре де Бальзака, внутрішню самотність Тараса Шевченка і Лесі Українки, складні стосунки Бориса Пастернака та Марини Цвєтаєвої тощо. У цьому переліку відчутна одна лінія: кохання неможливе, це ілюзія, хиткий човен, котрий неминуче розбивається об скелі жорсткої реальності буденного життя. Тепер, здається, маятник світовідчуття хитнувся у протилежний бік — ностальгія за сильним, справжнім почуттям, пристрастю, яка веде і поглинає, стає однією з провідних ліній у театрі. Можливо, це пов'язано з приходом і утвердженням нового покоління — більш індивідуалістичного, зосередженого на внутрішньому світі, що протистоїть зовнішнім реаліям, а саме почуттєвість стоїть на сторожі індивідуальності. А можливо, це є вираженням втоми від жорсткого раціонального світу, від нескінченної боротьби за виживання, вираженням протесту проти соціального цинізму. Зрештою, хіба Помаранчева революція не стала проявом подібної тенденції до ірраціональності, до протесту, до емоційного тайфуну?

Звісно, всі ці вистави різні, і граються про різне, але постановка Олексія Лісовця «Ромео і Джульєтти» в Театрі на Лівому березі викликала саме таке пояснення. Гадаю, спектакль став знаковим, проте й несподіваним як для самого театру, так і для театральної ситуації загалом. Зізнаюся, що, переглядаючи нові вистави у київських театрах, нерідко ловлю себе на відчутті «Дежа Вю». Знаючи стилістику режисера, прийоми акторів і текст п'єси, нерідко можна здійснити комбінацію подумки і на сцені побачити те, на що й сподівався, а це приносить розчарування. При-

наймні, кілька вистав, побачених поспіль у цьому театрі, зокрема і О. Лісовця, виглядали добре зробленими, але надто «очікуваними» і звичайними. Донедавна добре відома була орієнтація режисера на київську публіку середнього класу, його поміркованість у виражальних засобах та емоційна стриманість — не холодне й не гаряче, а «в міру» тепле. «Ромео і Джульєтта» вочевидь випадає з цього ряду і розкриває постановника по-новому.

«Ліва» вистава «Ромео і Джульєтта» перенесена в інший часовий і видовий вимір — двадцяте століття, кіноестетика. Стилїстика костюмів, тип поведінки героїв відповідає добре знайомим італійським фільмам про мафію періоду поширення чорно-білого кіно. Прийом не новий — подібні перенесення в театральних інтерпретаціях — уже звичайна річ, а в кінематографі така «реінкарнація» відбувалася саме з цим твором Шекспіра. Проте «хід» виявився точним і креативним: він надав можливість, з одного боку, абстрагуватися від штамів і нашарувань, що супроводжують цей твір, від звичної романтичності і навіть манірності, оголивши «кістяк», чіткий контур вируючих пристрастей — зі знаками плюс і мінус. Завдяки цьому вони стали ближчими, яскравішими. Чорно-біло-сіра палітра та режисерська редакція тексту своєю графічною лаконічністю також сприяла цьому руху до першооснов, першопоштовхів. Невипадкове, вочевидь, і створення правил гри в дусі протистояння двох мафіозних кланів, адже саме це наближає текст і до сучасної України, яку в світі сприймають саме так: територія розгулу мафії, дикого первинного накопичення капіталу і криміналізації влади. Тому й зображення сцен «бійок» у стилістиці сучасних «розборок» братків виглядають природно, особливо

ж хотілося відзначити органічне виконання Михайла Кукуюка (Меркуціо). Жорсткість відносин підкреслюють своїм холодом і сценографічні металеві конструкції — двоповерхове ліжко на коліщатках, блискучі кофри-труни, ланцюги і невпинне опускання гільйотини на заднику — все нижче і нижче, поки світло, вихід в інший світ, не зникає у фіналі (сценографія Ігоря Несміянова). Попри каркасність і оголеність у виставі постійно маскуються — ритуальні ігри з перевдяганням і маскуванням — чоловіків у жінок і навпаки, темні окуляри... Так, пристрасті вирують, але їх ховають, замасковують, заганяють у глибини підсвідомості. Щоправда, іноді режисер надто захоплюється зображенням цих потаємних пристрастей і додає дивної інтерпретації. Наприклад, навіщо вводиться тема інцесту Леді Капулетті і Тібальта — незрозуміло, це виглядає зайвим і недоречним не лише у версії тексту, а й власне режисерської концепції. Гра на публіку, данина моді введення якогось збочення? Але мама Джульєтти, що прикладається до пляшечки після вбивства коханця (Ірина Мак), викликає скоріше не співчуття, а відразу, а це все відводить від основної лінії — протистояння цього холодного цинічного світу і, власне, головних героїв.

А Ромео і Джульєтта протистоять тут підкреслено гостро. Навіть священику брату Лоренцо (Олег Месеча), котрий скоріше прагне використати їх у своїх планах, ніж просто допомогти. Перш за все вони не вписуються в манеру виконання, притаманної акторам Театру на Лівому березі, вони «випадають», вони інакші. Ахтем Сейтаблаєв у ролі Ромео — стриманий, якийсь нібито затамований, але водночас надзвичайно внутрішньо чуттєвий. Він веде свою роль так, ніби накручує невидиму пружину — аж

до побіління пальців. І потім ця невидима пружина, відпущена героєм, боляче б'є по глядачу. Джульєтта — Ольга Лук'яненко — протилежність своєму Ромео, і не лише зовні (тоненька білявка проти кремезного брюнета), а й внутрішньо — відкрита, імпульсивна, повна експресії. Її малюнок ролі — рваний, ламаний, зі зльотами й падіннями. Свідомо чи ні, але пара закоханих виглядає живою й органічною на тлі штучного механізованого світу інших.

Джульєтта у виставі — відвертий підліток, до того ж сучасний, з майже дитячими реакціями — криками радості, скаканням по сцені, лякливою сексуальністю. Вона — ніби яскравий представник нового покоління, яке нині називають «поколінням Y», те, яке не визнає авторитетів і прагне живої радості від життя — попри всю нерациональність і неможливість. Ромео ніби захоплюється цією життєдайністю і прагне оберігати її від негод. Разом вони — інопланетяни на ворожій планеті. Недаремно у фіналі виникають ланцюги — довжелезні, скрипучі, проте вони звільняються від них — від холоду, металевого блиску, неволі. Можливо, вистава вийшла саме про прихід цього нового покоління, яке почувається прибульцями на нашій землі, де панує жорстокість, цинізм і виродження — той світ, що постав на уламках колишньої імперії. Вони інші, вони не можуть прийняти цих законів, вони їм чужі, ворожі й незрозумілі. Можливо, вони збудують якийсь інший світ, тепліший, людяніший, щиріший — і в житті, і в театрі, звісно, якщо виживуть...

Принаймні, театр покидала з відчуттям події і надії — тільки не на відродження, ні в якому разі — на народження іншого часу...

Надія Мірошніченко