

Любов
СУБОТІНА

ОСТРОВИ ФАТАЛЬНОЇ САМОТНОСТІ

чий процес закінчується апофеозом — він клацає клавішами, наспівуючи новостворений текст, і танцює при цьому щось дивнопрекрасне і разом з тим фатальногротескне. Актор не впадає у відверте замилювання собою. В усіх його реакціях присутня доля іронії в ставленні не тільки до Драматурга, а й до себе. Втім, зал у цілковитому захопленні вітає екстаз творчості аплодисментами. Так закінчується перша дія.

Треба сказати, що Актор, зробивши черговий трюк, відсторонено дивиться на цього навіженого Драматурга і, попри всю іронію, залишається задоволеним своїм творінням, ніби Бог: «І побачив він, що це було добре». Така позиція надає виставі комізму особливого, не нищівного, а стверджуючого.

Але драматург, допустивши нас з чорного ходу у святу творчість, іде ще далі — він власне життя робить п'єсою. І тут вже стає не до сміху. Думаю, що у Вертинського є досить таланту і прийомів, щоб цю другу п'єсу теж перетворити у комедію. Та хіба можна сміятися із сповіді, особливо, коли ти в ролі батюшки? Вертинський терпляче вислуховує Драматурга і розповідає нам про його страждання, але він подає їх, не переймаючись. Він у них не занурюється.

Щоб переживати чужі трагедії, треба бути духовним як Будда, який від вигляду битого вола вкрився рубцями. Щоб переживати чийсь драми, достатньо бути сентиментальним. Такою собі душевною людиною, яку цікавить, що робиться в сусіда за замковою щілиною, і яка любить ходити на чужі хрестини й похорони. Оця сентиментальність посередності акторові якраз не притаманна, а тому сльозинки він у глядача не видавив і друга частина вистави виглядала якось недоречно. Так, ніби блазня, істоту твердосерду не згірш короля, змусили бавитися у мелодраму.

ку машинку незвичного кольору, а за нею письменника з гарною уявою, бо фантазгорії його образів ідуть широким потоком у зал, напоюючи його магічною енергією творчості, творчості без канонів, без раціональних рамок, без будь-якого контролю з боку автора. Він поки що тільки розминає матеріал, як скульптор глину. Він забавляється з ним, як з коханкою. Матеріал перемагає і починає диктувати свої умови: змінюються першопочаткові начерки персонажів, одні маски зникають, а інші з'являються, герої крадуть один в одного долі та імена, змінюються місця дії, події перетасовуються місцями, а жанр стрибає від комедії в трагедію. Вертинський-Драматург воює з матеріалом, він намагається перетворити хаос у симфонію, не втративши при цьому багатство тем, не загубивши жодного нюансу аромату. Або одним раптовим рішенням знищує цілі світи, життя вже сформованих персонажів. Сваюоля образів нервує Драматурга, але найчастіше дивує. Він постійно потрапляє в ситуацію Пушкіна, який питався у друзів: «Ви знаєте, моя Тетяна заміж вийшла?» Крім нього, це нікого не дивувало, адже тільки він знав, яким був задум.

Моменти, коли фантазія автора забуває про точки відліку, аби віддатися вільному лету за Музою, О.Вертинський акцентує якимось особливим станом комічного розпачу, паузами-резервуарами сміху, що можуть вихлюпнутися на глядача навіть потім, під час серйозного монологу. Актор вміє тримати це постійне тремтіння усмішки на наших обличчях впродовж десятків хвилин.

Ярослав Стельмах допускає нас до творчої кухні, а Вертинський подає процес приготування письменником страви для театру таким привабливим, що після вистави хочеться зайнятися драматургією всім, хто тільки вміє друкувати на машинці. Продемонстрований Вертинським твор-

...На початку герої зближуються, неначе на рингу. Стенлі кидає шматок м'яса, загорнутий у папір, яке купив у бакалійній крамниці. Це «здобич» — своєрідна ознака перемоги мисливця. Але у життєвому двобої мисливець (він же гравець), наче звір, захищає власну територію життя. Але в людей боротьба за життєвий простір стає душевною хворобою, що переростає у процес духовного самознищення.

Життя — то гра, в якій кожний гравець пропонує свої правила. Удача в тих, хто не вагається. Так вважає Стенлі Ковальський — герой вистави «Єлисейські поля у Нью-Орлеані» київського театру «Браво». Він належить саме до таких. Але гра буває різною: легкий жартівливий настрій не завжди її супроводжує. Вона може бути жорстоким двобоєм, що знищує одного та звеличує іншого. А якщо в двобої чоловік та жінка? Якщо вони є представниками різних соціальних територій?

Герої твору Т.Уільямса «Трамвай «Бажання», за яким поставлена вистава, існують у інфернальній реальності виснажливого світу. Сама п'єса має сприятливу до змін структуру: окремі сцени не пов'язані єдиною лінією часу, композиція вибудовується за принципом монтажу. Режисер-постановник Е.Митницький намагається максимально використати цей принцип у виставі, він навіть підкреслює це суто технічно, коли пробує утримати мить за допомогою світла, або надає йому роль збільшувального скла. У багатьох сценах світловий промінь вихоплює з темряви лише обличчя дійових осіб, немов фіксуючи їхній вираз. Наприкінці кожної сцени герої залишаються в статичних позах, світло поступово згасає, і постаті зникають у мороку. Виникає враження зупиненого часу.

У виставі втілено ідею дискретності дії та простору. Режисер об'єднує зал і кін, розподіляючи по залу острівці дії — уламки розбитого життя героїв. Мізансценування здійснюється таким чином, що дія поступово

К.Ніколаєва
та
О.Гетьманський
у виставі
«Єлисейські
поля у Нью-
Орлеані»
за Т.Уільямсом.
Режисер
Е.Митницький.
Київський
театр «Браво».



Л.Титаренко
у виставі
«Єлисейські
поля...».
Фото
І.Сомової.

наче стягує простір у замкнене коло, з якого не можна вирватися, персонажі спілкуються через зал. Режисер гранично звужує сценічний простір, наближаючи його до глядачів. Глядач не лише стає свідком, він поступово втягується в дію.

Центральний і головний острів — ліжко. На ньому втамовуються болі та образи, лікуються душевні рани, заподіяні байдужістю чи брутальністю. Це місце, на якому звичайні задоволення обертаються мистецтвом кохання. Але воно може стати засобом ствердження влади однієї людини над іншою. Умовна вигородка спальні стає театральним знаком, що розкриває обмеженість бажань героїв. Так само як шафа, створена за допомогою задника, за яким довгий ряд суконь Бланш. Вбрання можна розглядати як символ зміни ролей, як ознаку готовності гравця у будь-який час зробити новий хід.

Твори Т.Уільямса просякнуті недовдоволеністю. Це великий кросворд, де треба розгадувати прихований зміст слів. Але у виставі слова демонструються, як прикраси, надреального шару п'єси тут не розкрито. Трамвай та його назва «Бажання», маєток (спадщина) і назва «Мрія» — ці незвичайні та не випадкові словосполучення якраз на межі реального та ірреального: вічних бажань та неможливості їх здійснення, жорстокої реальності та захоплюючих мрій.

Існування героїв — це підсвідомі бажання, що матеріалізують себе у свідомих жестах, рухах, словах, інтонаціях... Тут будь-який вчинок — ігровий хід, що має передумови та

характеризує мікросвіт гравця-мисливця, розкриває некоммуні-кабельність та самотність людини, стверджує тотальне відчуження та непорозуміння людського «я» і світу. Але у виставі немає занурення у п'єсу на рівні філософії, поезії. Митницький іде до філософських узагальнень не через символ та умовність, а через конкретику людських взаємин. Це простежується у побудові мізансцен та у постійному використанні режисером дії-жесту. Чи то Стенлі на-вмисно обітре цигарку після того, як її тримала губами Бланш, або жбурне в обличчя Стеллі «перлини з піратської скриньки» її сестри... Те, що Бланш та Стелла сестри, постійно підкреслюється не тільки у розмовах, а й у побудові дії. Вони разом запалюють свічки на іменинному торті — остання хвилина їхнього єднання після приїзду Бланш. Це один із небагатьох моментів, коли сестри відчувають взаємну підтримку, коли знову виникають надія та віра у звичайне людське щастя. Але Стенлі одним подувом задме свічки. Мрії залишаються мріями...

Звідси й зміна жанру: філософсько-поетична драма стала драмою психологічною, в якій увага загострюється саме на долях героїв.

Засіб існування акторів на сцені можна позначити як своєрідний монтаж загострених емоційних станів. Гра зав'язується на жорсткому психологічному протиставленні персонажів. Бланш Дюбуа у виконанні Л.Титаренко — жінка, м'яко кажучи, емоційна. Але, за Уільямсом, програють та божеволіють люди

з тонкою, багатою душею, а одержують перемогу обмежені натури.

Стенлі Ковальський (О.Гетьманський) з'являється у завісі цигаркового диму, кидає через плече вітання. Він тут господар, і марні бунти Стеллі (К.Ніколаєва) чи Мітча (А.Яценко). Але він не виграє. У злостивості героя відчувається безпритульна душа самотньої людини.

Музика (О.Курія) існує як певний засіб підтримки актора, коли вона ілюструє внутрішній стан. Але у виставі об'єднані два варіанти музичного оформлення: жива музика (рояль) та фонограма різноманітних джазових і поп-композицій. Життя — наче довгий невинний блюз, меланхолійна, журлива мелодія банджо. Жива музика стає ніби диханням персонажів. Акомпанемент підхоплює емоційні імпульси героїв, загострює переживання. Виразно вибудована сцена примирення Стенлі та Стелли, коли жива музика з'єднується з акторською пластикою, або сцена побачення Мітча і Бланш. Люди шукають спільну мову, але з'єднатися їм не вдається. Вони лише поряд, але не разом.

Та єдиного музичного стилю у виставі не створено.

Режисер не дає змоги глядачеві проїхатися на «Трамваї «Бажання»», а зупиняє його на Єлисейських полях, у невеличкому Нью-Орлеанському кварталі. Скільки таких кварталів на земній кулі? Мешканці яких не розуміють, що колись зробили свій вибір, черговий хід у грі, і створили життя таким, яким воно є. А переробити немає сил, адже всі бранці у в'язниці душевної самотності.