

Неллі КОРНІЄНКО

АНДРІЙ ЖОЛДАК ТА ЙОГО

“ОТЕЛЛО?!”



Сьогодні Жолдак – один з найрадикальніших режисерів Європи. Аншлаги. Аплодисменти. Світові контракти на рік уперед... Жорж Бану називає його театр “театром ризику”[1].

Я не згодна з французьким критиком.

Ризик Жолдака не більший, ніж ризик самої культури. Чи наш із вами – при зустрічі з Жолдаком. Не більший, але й не менший. Це сама культура періодично бавиться з нами у свої сюжети, то наближаючи до нас наші власні страхи, то пропонуючи чужі “ризики”. Так вона самоналагодується, відповідаючи щораз новим вимогам цивілізації та духовного розвитку. Згадайте, як розумно поводить себе культура, коли їй треба “підстрахувати” суспільство, взявши на себе зниклі (чи знищені) в ньому функції[2]. Або як те чи те мистецтво запозичає мову іншого – як, скажімо, мова художника Клі (Klee) стає раптом ближчою до поезії Рембо і Малларме. Бо так треба в цей час культурі для її гармонії і *нашої* стабільності. Наявність таких процесів у житті культури свідчить лише про факт її “самоперебудови”, самоорганізації. А поява фігур, подібних до Жолдака, засвідчує, що процес вийшов *назовні*. Ризик стає просто видимим його атрибутом. І надає критиці можливості вправлятися в дотепності.

Своєрідний триптих нового етапу режисера – “Одруження”, “Чайка” й “Отелло?!” – виокремлюється за принципом інтенсивної радикалізації стосунків із класичною культурою, радикалізації, яку розпочав постмодернізм. Семантика всіх трьох вистав активно витісняє слово, довіряючи передусім невербальним матеріям – ритму, жесту, музиці, пластиці простору, монтажу речей.

Полеміка з класичною культурою – у цьому випадку з Гоголем, Чеховим, Шекспіром – йде по лінії *нового героя, яким усе наступальніше стає сам автор версії – режисер*. (Здається, помиляються ті, хто вважає вичер-

панам ще в ХХ ст. ресурс режисури). Він покладає на себе відповідальність за авторитет нового театру.

Театральна семантика вкрай суб’єктивізується. Режисер стає “сам собі Фройдом, Прустом, Арто”. Потік свідомості, галюцинація, медитація, ще не так давно притаманні переважно літературі й музиці, підкорюють собі театральне сюжетобудування. Парадокс у тому, що, користуючись примхами свідомості, які відкрила передусім література, – сучасний театр у візіях, зокрема, Жолдака, відкидаючи власне вербальне, існує однак “на утриманні” поетики літератури. Не слово, а цілісний шлейф асоціацій, новий змістовий образ, за яким уже стоїть набутий віками досвід слова, вирішують суб’єктивні сюжети.

“Отелло?!” – це сни-коментарі сучасної культури з приводу культури класичної.

Жолдак-режисер – томограф підсвідомості. Жанр галюцинації, “сюру” має власну ієрархію. Посткласичну (чи радше постнекласичну). Постмодернізм починає поволі змінювати свої координати. Сутність трагедії тут розгортається через раптові “тексти”-ушкодження, які не мають навіть наміру возз’єднатись у гармонію. Оголення псі-енергій – бажана матерія такої трагедії. Однак не можна говорити про нинішнього Жолдака, що він віддається цілком вільному плину цих матерій. Зовсім ні. Режисер має досить точно спрямований (інколи навіть прямолінійний), жорсткий внутрішній синтаксис вистав. Тільки гармонія в цьому випадку мислиться не традиційно і належить *не стільки об’єкту* – виставі, скільки її *суб’єкту* – режисерові. Потреба у психологічній гармонії ніби передує гармонії естетичній. Жолдак, що він і підтвердив у слові, “скидає” власні напруження, комплекси, негацію тим чи тим прийомом, пов’язаним із такими собі “лукавствами” естетики, щоб повернутися до стану стабільності психологічної, до стану гармонії. І хоча вірити на

слово будь-якому художникові – заняття непродуктивне, на репліку треба зважати. Тим більше, що релаксація і психотерапія належать до реальних “будівничих” творчого процесу. Поза тим – хай собі містифікує.

Отже, головним структуротворчим елементом “Отелло?!” Жолдака в Театрі м. Сібіу (Румунія, 2002 р.) є суб’єктивні самопроекції-міражі, з перевагою в них ірраціонального, сновидного, які створюють на кону примхливі конфігурації сучасного логосу і новітньої емоції.

Поетика кінематографа, яку режисер започаткував ще в “Кармен”, підсилює лексику хаосу. Симультанність дії відразу на кількох майданчиках. Напруженість ритмів. Провокація “кліпової” а чи “монтажної” свідомості. Принципова руйнація найменшої можливості прочитати щось однозначно (так, як у “справжнього” Шекспіра чи Чехова). Підкреслена **актуалізація в зоні мотивів**. Скорочення вербального тексту як такого. Залишається його стільки, скільки потрібно, щоб нагадати сюжет. Нарешті, *магія* як спосіб руйнації загальної матерії вистави. Під магією ми розуміємо свідоме (чи позасвідоме) опертя на *архаїчні* шари свідомості з використанням специфічних звуків, ритмів, предметного середовища, запахів, рухів, внутрішніх художніх “ритуалів”, символіки, що асоціюються з давніми моделями[3]. Архаїчний міф про Птаха-душу, що присутній у виставі цитатою, підсилює її магічний імпульс. До архаїки відсилають і улюблені Жолдакові стихії – Вода, Молоко, Вогонь.

Кодруца Васиу - Мадонна, Константін Кіріак - Отелло, Анка Флоря і Таня Анастасоф - Дездемони, у виставі “Отелло” В. Шекспіра, театр м.Сібіу (Румунія), 2002 р.



Усе це здатне перебудувати внутрішні сюжети першоджерела. Текст класика використовується як лібрето, первісний варіант сценарію чи “ситуативної п’єси”. Цитатність залишається, але вона вже не має тієї ваги, як перед тим.

Жолдак-алхімік – він навіть переконав у тому, що золото можна здобувати тільки на цьому шляху.

Жолдак-містифікатор – відкидаючи культуру класичних кодів, він переконує себе (і намагається переконати нас), що вписаність саме в таку театральну мову забезпечить його театрові майбутній класичний статус. (“Скинуть с корабля современности!” – знайоме і, здається, вічне гасло, яким визначається нестримність будь-якого авангарду).

Глядач входить до зали.

Чотири рами дверей на глибокому задньому плані. За ними йде репетиція вистави, яка має відбутися зараз. Дзеркало (той самий магічний “предмет”). Три годинники на стіні ліворуч показують реальний час у глядацькій залі. Пізніше, після шоку – відкриття про “зраду” Дездемони, годинники змістять плин часу і будуть показувати кожен – свій власний час. Фіксується хаос. Ще одна варіація – тепер від Жолдака – на тему “розпавсь ланцюг часу”...

Праворуч – Мадонна (актриса Кодруца Васиу) з оголеними грудьми, готується годувати Дитя. Мадонна та її дії (вона то займається щоденними буденними справами – перетирає посуд, а то переймається життям на сцені і вступає в мовчазний діалог з кимось із персонажів чи раптом спалює “донос” на Дездемону) будуть головним контекстуальним тлом вистави. Знаком стабільності й гармонії. Інших персонажів ми бачимо то очима візіонера Жолдака, то очима, можливо, Отелло чи Дездемони. Це не грає принципової ролі. Головне – мандри свідомості. Крізь історичний час, із зупинкою на початку ХХІ ст.

Стимулюючою енергією стає включення вашої власної підсвідомості. І тоді ви почуєте, як Отелло (Константін Кіріак і Яго (Вірджіл Флонда) будуть надривно, довго і тривожно кликати-шукати Дездемону (Анка Флоря), безупинно рухаючись по колу, а вона упродовж усієї вистави ірраціональним внутрішнім порухом буде простягати руки й шукати у просторі Кассію, чимось невлучно схожого на Христа (Алін Олтяну). Найбільше, що їм вділяє доля, – взятися за руки чи торкнутися одне одного. А може, й це – лише передчуття-галюцинації Отелло? І пристрасть і зрада виявляється віртуальними?

Тут будь-кого з персонажів або хоча б оцю зловісну хустку, через яку зчинився історичний скандал у класичному королівстві, можна узяти й “вирізати” ножицями, “оживити”, “побавитися” з ними. Гра. Приховані бажання. Сни.

Символічна тотожність доль окреслюється в сюжеті про двох Дездемон. Одна – це дівчинка в незграбних окулярах і з такими смішними косичками, що роблять її зовсім крихкою і беззахисною (актриса Таня Анастасоф). Її ніяковий ламкий сміх – супровід головного сюжету вистави, якому надає постійного передчуття трагедії. Фабула з дівчинкою – це своєрідний ритуал *ініціації*. Майбутня Дездемона власною долею попередить (саме з нею відбудеться “перший” сюжет смерті), але не вплине на його невідворотність для Дездемони. Саме рука дівчинки розкладе на маленьких червоних подушечках-містках, якими йтиме Дездемона до Отелло, знак початку життя і вічності – яйце. І саме таке яйце трохи згодом Яго із садистичною насолодою розчавить у руці. Червоні подушечки повторять колір і конфігурацію зловісної для долі Дездемони хустки... Але проблема хустки виникне згодом. І над нею режисер буде відверто знущатись – він зробить шекспірівську Емілію (арт. Вакару Лазак) гротескною фігурою із чудернацького сну, історія якої стане ніби “вивертом”, “вивихом” історії Дездемони. Інверсійною лінією сюжету.

А в кінці першого акту, після того, як Отелло знайде у поштовій скриньці підступного листа, фабула “зради” завершиться вселенською зливою анонімок – вони полетять зі стелі, з колосників, з балконів, з неба! Під аплодисменти залу. Їх тисячі, мільйони! Їм немає кінця. І будьте певні, вони знайдуть свого адресата. І не обмежаться нашим Отелло...

Сутність нового, сучасного Отелло будується на системі сенсів, напрацьованих історією протягом століть, які віддаляють нас від Шекспіра. За п’ятсот років класик став міфом і вже тим “дозволив” (якщо не наполіг) змінити природу мотивацій вчинків своїх героїв. Класична культура за цей час втратила сталість власних нормативів. Та хіба ж не фольклорним персонажем видається нам сьогодні *той* Отелло, *той* Яго, навіть Дездемона?! І пристрасті їхні нині тривожать душу наївними і чистими, “міфологічними” знаками любови, вірности, підступности. У нинішній цивілізації вони виглядають інфантильними і такими, які роблять середньовіччя Шекспіра, відображене саме в цій п’есі[4], особливо вразливим для жорстокої нинішньої свідомости.

Сучасні Отелло ХХІ століття вже мають досвід найкривавіших убивств і геноцидів – і то цілих народів і націй. І за мотивами настільки цинічно-вишуканими, що Яго видається сьогодні чи не казковим Карабасом-Барабасом. Страшилкою “для бідних”. І коханих сьогодні вбивають буденно і просто, як випивають склянку води. Вбивають словом і ножом. А сльоза дитини, якою так опікувався всього лише сто років тому класик Достоевський, залишається нині благою ілюзією. Тому Жолдак надає слово сучасному середньовіччю[5]. Середньовіччю ХХІ століття.

І ми вже не дивуємось, коли бачимо, як гротескно-іронічно, отак-от просто в стилі “реп” братаються Отелло й Яго, вбрані у військові строї, – чи то в Афганістані, чи то на Філіппінах, чи то ще в якійсь химерній “географії” земної кулі. А чом би й ні? Хіба Яго – атрибут лише пала-

ців дожив? Чи його інтрига втратила вартість у сучасних коридорах влади?

...І вже перед нами жінки – одна з них Дездемона – які чекають на свого коханого з нізвідки. Мабуть, з моря. А воно гнітюче і тривожно шумить за їхньою спиною (високе, на все дзеркало сцени червоне полотнище тріпоче, ніби під дев’ятибальним шквалом), і тривогу підхоплюють жалісні схлипи чайок. І на кожний телефонний дзвінок у порожнечі сцени жінки кидаються наввипередки, як за спасінням. А “контактер” мовчить... І з кожним дзвінком тривога наростає. І коли чекання стає нестерпним, раптом непомітно з дверей виходить Він, Хтось, хто допоки залишається Невідомим. І кризь безконечну важку тишу так само несподівано відділяється від інших жінок і йде на Невідомого, як кролик на удава, маленька Дездемона. Невідомий скидає величезного капелюха – і ми бачимо Отелло...

Подальші події страшні і прості в своїй рокованості і невідворотності. Під вимогою очей Отелло маленька Дездемона скидає з себе – спочатку якусь блузочку, потім – спідничку і шкарпетки, лишаючись у беззахисному купальничку. Може, він кличе її до моря – так ось і рятівне коло. Вона чіпляє його на себе. Беруться за руки. І поволі входять у горизонт хвиль. І раптом, за мить, схлип чайки зливається з пронизливим коротким зойком, і маленькі рученята прощально блиснуть над хвилями. І рух цей підхопить самотній паперовий човник. Рятівне коло ми побачимо в руках Отелло.

А наступний сюжет, вже позначений передчуттям кінця, відбувається з апокаліптичною достовірністю. Дездемона в білому – на відстані сцени від Отелло. Між ними – розкладені на підлозі-столі сотні тарілок, які ще кілька хвилин тому були знаками гостинности. Стрімко виникає між Дездемоною і Отелло смертельна, непоступлива дуга снарядів-тарілок. Це – аргументи сторін. Питання – відповіді. Сотні пострілів. І коли “аргументи” вичерпуються і знесилена Дездемона, наблизившись до Отелло, впаде біля його ніг як підкошена, він, ніби не помічаючи її, буде у якійсь нелюдській, божевільній, шоківій, садомазохістській ейфорії грати і грати сильну і високу музику, набираючи клавіші в повітрі. Безумний музикант, який убив свій роля.

І тут відбудеться дивне й непередбачуване. Птаха (душа? пам’ять? чия? чії?), що ламким силуетом досі вивисувалась на рамі дверей, несподівано рвонеться з висоти на підлогу і пораненою істотою, тепер більш схожою чи то на собаку чи то на химеру, наблизиться до Дездемони. Візьме за руку, ніби слухаючи пульс. Ще жива Дездемона підводить голову. Можливо, птах – це і є душа Дездемони, що ось-ось відійде від нас?..

Ще раз повторюється мізансцена. Але пульс вже зупинено. І тут, ніби діючи за законами невідомої чорної магії, Птиця винесе з-за куліс каміння-вагу-смертельний якір і грубою лінвою прив’яже його до ніг Дездемони. А потім, судомно задихаючись, зніме з Дездемони її світлий одяг, і та залишиться такою ж беззахисною у своєму чорному купальничку, як і попередня жертва. Ритуал іні-

ціяції пройшов своє коло. І далі за логікою все тієї ж магії Птиця – чия ж то душа? – ніжністю і волею примусить Отелло віддати мертве тіло Дездемони хвилям.

У цього трагедійного універсуму фінал чистий і печальний.

Портрети Отелло, Дездемони, маленької Дездемони, Яго, Птиці – кожен виокремлено світлом. Стоп-кадри. Далі – їх груповий портрет. Портрет зла-добра. Вини-безневинності. Один із фіналів.

Є й другий. Він побудований на медитативних рухах і станах – “груповий портрет” поволі “перетікає”-посувається в глибоку сцену, до дзеркала (на цей новий ритуал йде майже п’ять хвилин). Воно – ще один персонаж, це канал, що забирає Зло. (Не випадково саме перед дзеркалом, під блимаючими бурштиновими вогнями свічок розпочинав свою інтригу і виголошував головний монолог Яго. Він бере з дзеркала силу. Але воно здатне й поглинати енергію). Тема дзеркала, дзеркальних двійників – метафора модерну і матерія магії – виступає у фіналі як знак вищої реальності. Дзеркало “пропускає” крізь себе і відпускає на волю Дездемону і Птаха і залишає нам віддзеркаленим останній двобій Отелло і Яго.

Дзеркало вдивляється в нас.

1. *George Banu. Le Risque georges. banu @wanadoo.fr. Mercredi 13 fevrier 2002.*

2. *Тоталітарне радянське суспільство, вилучивши релігію, раптом “відкрило” її у “сповідальній драмі” і квазімістерії андеграунду того ж таки часу.*

3. *У глибині, праворуч сцени, сидить персонаж, якому “підпорядковані” всі звуки й ритми, шерехи й мелодії, весь звукоряд вистави влючно з натуралістичними її фарбами. Це своєрідний універсальний тапер спектаклю.*

4. *Ми не говоримо про інші драми Шекспіра. Та й взагалі майже кожна його п’єса має відмінні від інших естетико-комунікаційні нормативи.*

5. *Щоправда, хочеться захистити старе добре Середньовіччя від його сучасного аналогу, коли зовсім втрачено милосердя, а його “гуманісти” не соромляться не помічати потоків крові – адже поки що це не твоя кров. І виглядають блідо старі сюжети про хмиз, підкинутий сердешною старою у багаття, на якому спляють Гуса.*

Сцена з вистави (кінець I дії) “Отелло” В. Шекспіра, театр м.Сібіу (Румунія). 2002 р.

