

**Слободкина Екатерина**

**г. Санкт-Петербург, Классической гимназии № 610, 11 класс**

**Рецензия на спектакль Тийта Оясоо и Эне-Лийс Семпер “Джульетта”,  
БДТ имени Товстоногова**

Как много было создано выражений бессмертной пьесы Уильяма Шекспира! “Ромео и Джульетта” – один из столпов драматургии, история пересечения вражды и любви, силы и бессилия, разума и безумия. Огромное количество интерпретаций, постановок, видений появилось с момента её рождения. Кажется, что величественность, присущая шекспировским произведениям, не допускает внутренней деформации, смещения основных акцентов. Однако эстонские режиссёры Тийта Оясоо и Эне-Лийс Семпер находят возможность осветить пьесу с новой стороны. Они ставят спектакль, центром которого становится Джульетта, одна Джульетта, а окружающее её пространство неустанно видоизменяется. Чередуются, пересекаются, накладываются и смешиваются его версии в попытках найти друг другу объяснение.

Сюжет спектакля ясен лишь поначалу: двое молодых людей просыпаются в своей квартире, со слов одного из них (Геннадий Блинов)\* зритель узнаёт о том, что его возлюбленной, Джульетте (Мария Мацель), предстоит сегодня впервые репетировать роль Джульетты с театральной труппой. Эту сцену можно назвать своего рода прологом, ведь её действие происходит словно в отдельном мире, за гранью дальнейшего развития событий. Дело в том, что такое введение в спектакль зритель воспринимает через огромный экран величиной с зеркало сцены, так что никаких декораций, кроме тех, что показаны на экране, ему не видно. Первая сцена наполнена неподдельной любовью (интересно, что эта любовь имеет и внешнее символическое проявление в интерьере комнаты: стены пастельно-

бирюзового цвета, гирлянда с фотографиями, расклеенные постеры экранизаций “Ромео и Джульетты”), она лишь воспроизводит утро двух счастливых друг с другом людей, но, если действительно называть её прологом, то можно увидеть противопоставление прологу Шекспировского произведения, описывающему среду, заведомо наполненную враждой. Итак, спектакль “Джульетта” вырастает из концентрации любви, которая явлена зрителю без непосредственного контакта с ним, а лишь через экран. Поэтому кажется слишком идиллической для реального мира, несмотря на то, что действие происходит в наше время.

Вторая сцена спектакля занимает большую часть первого действия и показывает иной уровень реальности (даже взаимодействие нескольких) – она постепенно наполняется контрастами, а за её происходящим становится возможным следить полноценно, глядя на сцену. Действующие лица – труппа, готовая к репетиции. Первые несколько минут зритель наблюдает за поведением актёров. Некоторые из них находятся в сильном напряжении, что выражается буквально – они выполняют физические упражнения, требующие стойкости. Некоторые расслаблены. Двое – тот, что играет Ромео\*\* (Иван Федорук), и та, что играет сеньору Капулетти и кормилицу (Варвара Павлова), охвачены страстью, и их взаимодействие сопровождается часто выражающим характеристику разврата неоновым фиолетовым светом, притягивающим на себя внимание. Огромный висящий экран, через который было построено повествование первой сцены, сцены, пропитанной романтикой, исчез перед началом второй. Я не могу не разглядеть в этом метафору упавшей иллюзорной завесы, открывающей за собой намного более пошлую и обыденную реальность.

Мне также кажется уместным провести эту параллель и с нарядами. Внешний вид героев – яркие спортивные костюмы, костюмы для тренировок, а их дальнейшие внешние действия – бесконечные физические упражнения, что снова приводит к ощущению выделяющейся внешне, но

совершенно неинтересной повседневности.

Первую сцену молодая пара завершила тем, что оделась точнов такие же яркие спортивные костюмы (за исключением того, что у Джульетты поверх ядрёно-красных спортивных лосин надето нежно-голубое платье), как бы отправляясь из своего окна действительности в новый, предстоящий мир. Через несколько минут после начала второй сцены Джульетта и снимающий её на камеру Ромео 1 проходят через весь зрительный зал и поднимаются по ступенькам к труппе, как бы входя в её мир, преодолев пространство, отделяющее зрительскими взглядами ранее упомянутый экран от сцены. При этом часть экрана снова опустилась, чтобы транслировать на себе то, что снимает Ромео 1.

Таким образом зритель видит происходящее на сцене и своими глазами, и глазами Ромео 1. Это важно, потому что он, в отличие от Джульетты, на протяжении всего первого действия остаётся в том мире, из которого пришёл, то есть в реальном, а не в театральном. Его точка зрения (в прямом и переносном значении) будет отличаться от чьей бы то ни было. На это указывает и сценография (он не выходит в центр сцены, большую часть времени находится у одной из стен), и его действия (не повторяет общих движений танца, не создаёт ритма в спектакле, пронизанном ритмом, о котором я скажу далее). Зрителю даётся возможность проследить за процессом контакта первого мира со вторым, за переходом из одного в другой.

После появления Ромео 1 и Джульетты на сцене действие больше не интерпретируется однозначно. Каждый герой перестаёт быть одним лицом и обретает некоторый набор сущностей.

Внутренний мир актёров начинает переплетаться с характерами и чувствами персонажей, которых они играют, сюжет трагедии внедряется в сценический, а взаимоотношения и взаимодействия шекспировских героев вытесняют действительные. Джульетта будто бы запускает череду внутренних преобразований, создающих сюжетный конфликт.

Образы многих героев являются комбинацией двух составляющих: актёра и персонажа, но создаются из усиления какой-то одной из их черт, в той или иной степени присущей им в трагедии. Так Парис (Рустам Насыров) показан глупым, Тибальт (Виктор Княжев) – ревнивым, а Ромео 2 – обаятельным. Джульетта и Ромео 1 остаются такими, какими были в первой сцене, но Джульетта всячески пытается найти контакт с тем состоянием, в котором находятся остальные герои. И она его находит. Так как действие этой сцены – репетиция, зритель, ищущий параллель с сюжетом трагедии, не может сказать наверняка, производит то или иное действие актёр или его герой. Точно так же Джульетта, играющая спектакль, не может для себя определить, действительно она его играет или живёт внутри него. Все, кроме неё, принадлежат сценическому миру, а она стоит на его границе с реальностью. Мне кажется, точка её соприкосновения с миром спектакля – это поцелуй с Ромео 2. Он длится почти минуту и сопровождается высокочастотным звуком, напоминающим звон в ушах. Не отрываясь друг от друга, Джульетта и Ромео 2 передвигаются по площади всей сцены, меняя своё положение самыми разнообразными способами. В этот момент они как будто находятся в собственном пространстве, как будто живут в этом состоянии неопределённого контакта. Он и определяет для Джульетты её дальнейшее самовосприятие. Она старается погрузиться в чужую ей реальность.

Длительная сцена, названная мною второй (хотя, на самом деле, это не совсем так: я уверена, что в партитуре она была разбитана части), впускает в спектакль музыку и танец. Как я уже упоминала ранее, эта сцена вся пропитана живым ритмом, который целиком и полностью создан людьми, находящимися на сцене – артистами и музыкантами-барабанщиками. Звучат песни разных стилей, в основном, поп-музыка, все – о любви. Почему такое бытовое её изображение? Отвечают на этот вопрос сами режиссёры, представляя свой спектакль: “В современном мире любовь стала объектом, доступным каждому, – объектом потребления. Любовь стала знаком,

товаром, неотъемлемым правом человека, будничным аксессуаром среди множества других повседневных образов. Этот образ любви, кажется, должен быть больше, чем сама жизнь, чтобы соответствовать современному уровню. Кажется, концентрация любви в воздухе сейчас сильнее, чем когда-либо. Что театр может добавить к такому изобилию?”

И действительно, кажется, что нельзя сказать больше, чем можно показать, а современный, хоть и сильно упрощённый, взгляд на любовь наиболее точно передаст в то, чем она сейчас является.

Подобные поиски наиболее точной “материализации” любви производит и Джульетта: в одну и ту же волну ритма она поёт фрагменты наиболее известных песен о любви, пытаясь некоторым внутренним настроением одной из них описать то состояние спектакля, в которое она погрузилась.

Хотя большую часть действия актёры исполняют общим своеобразным ритмичным танцем, явное выделение основных черт героев здорово проявляется не только в голосе, но и в движениях, что позволяет им не терять выраженную характерность. Такая форма исполнения, пёстрость внутри однообразности, в комплексе с невероятной энергичностью и звуковой мощностью сцены вызывает сильнейшую зрительскую вовлечённость, даже желание быть соучастником. Спектакль будто приглашает зрителя войти в свой темп, и зритель охотно это приглашение принимает.

Однако не стоит забывать о сюжете спектакля. Погрузившись в сценический мир, Джульетта перестаёт понимать, какая из реальностей настоящая, ей кажется, что она начинает жить в спектакле, и подлинными чувствами являются те, которые она испытывает на сцене – чувства к Ромео 2. Когда приходит время объяснений с Ромео 1, на задней части сцены появляется та самая комната, в которой начиналось действие спектакля. Сцена начинает совмещать в себе декорации первой части акта и второй, расширяет “кругозор”, позволяет героям сознательно переходить из одного

состояния в другое. Джульетта совершенно теряется в себе, а её отношения с Ромео 1 расстраиваются. На этом первое действие заканчивается.

Второе действие вводит третий уровень реальности. Оно представляет собой вычурно театральный образ шекспировской трагедии, вводит нарочито яркие исторические костюмы в стиле, объединяющем барокко и избыточный фарс. Создаётся впечатление, что сцена по всему периметру закрыта горизонтом, что как будто изолирует второе действие от первого. Основная задача этого действия – гипертрофирование. Характеры героев ещё более однообразны и однозначны, их внешность – грим и костюмы – необычны до абсурда, их действия порывисты и резки, сопровождаются чрезмерной эмоциональностью. В этом совершенно безбашенном мире собой остаётся одна Джульетта.

Даже внешне проявляется её контраст со всеми остальными: её наряд остался неизменным. Она всё ещё тот человек, каким была в первой сцене, но она абсолютно сбита с толку, она не понимает, где она находится. То, что казалось ей реальностью, дошло до своего предела, теперь оно пугает её. В этом мире она бессильна, она остаётся живым человеком, а не превращается в плоского персонажа. Ей не нравится здесь находиться, она не хочет становиться для этого мира чем-то естественным, принимать его тенденции. Но как будто, отказавшись от реального мира, Джульетта подписала себе смертный приговор, теперь её насильно делают частью этого. Мне кажется, метафорически это проявляется, например, в том, как на неё через силу надевают роскошное жёлтое платье и парик, а она, поначалу сопротивляясь, потом моля на коленях, в конце концов просто смиренно стоит, а по её щекам текут слёзы. Конечно, в о очередь эта сцена воспроизводит сюжет трагедии, но также и проводит параллель бессилия героини Джульетты с самой Джульеттой.

Далее представляются ещё несколько сцен трагедии, но на этот раз её сюжет искажается под влиянием взаимоотношений актёров в первом

действии. (В первом действии их взаимоотношения строились исходя из сюжета трагедии, во втором – наоборот.) Например, над телом Джульетты венчаются сеньора Капулетти и Ромео 2. Сцена эта, разумеется, не влечет за собой новой интерпретации трагедии, она лишь отсылает нас к первому действию, напоминая о связи исполняющих эти роли актёров, которая была разрушена появлением Джульетты. Кроме того, второе действие, как и обе части первого, содержит собственное представление о любви. Оно соответствует общему настроению действия: резкое, яркое, эмоциональное, но неестественное. Жуткий, пугающий и пронзающий танец девушек, обтянутых кроваво-красной полупрозрачной тканью и освещённых соответствующе кровавыми лучами, символизирует собой некоторое смешение смерти и любви, рока и чувства. Уже в одном этом объединении проглядывается гиперболизация, что, конечно, неудивительно, ведь это выражение любви принадлежит нарочитотеатральной части спектакля.

В первом действии “инородными” персонажами были и Ромео 1, и Джульетта, но, после того, как Джульетта от Ромео 1 отказывается, она остаётся единственной, кто не принадлежит реальности второго действия. Безумие действия достигает своего апогея, когда Ромео 1 и Ромео 2 начинают сражаться друг с другом. Тогда Джульетта, избавившись от платья – искусственного атрибута третьей, гипертрофированной, реальности – и оставшись в одной ночной рубашке (вижу здесь метафору обнажённой души, не принадлежащей ни одному из миров), берёт гитару, встаёт по центру и начинает петь. Финал спектакля ошеломляет своим масштабом. Огромная, светящаяся до ослепления, надпись “JULIET” опускается на сцену, а декорация, окутывающая площадку со всех сторон, исчезает, открывая всё пространство спектакля. В этот момент становится ясно, что помимо любви очень важным мотивом спектакля является одиночество. На протяжении двух действий Джульетта упорно пытается определить: что же для неё любовь? С каждым следующим этапом поисков она всё сильнее пугается в себе, так и не находя ответа и становясь всё более одинокой.

Поёт Джульетта песню “Никого не жалко” Сергея Шнурова. Эти слова подводят итог её истории, передают условность общего хаоса. Спектакль выстраивает собственную трагическую историю о любви (которую он рассматривает в трёх разных её фазах) и одиночестве, и кажется, что на развязке этой истории он должен закончиться. Но после окончания песни исчезнувшие в кулисах актёры снова возвращаются на сцену и исполняют ещё одну – задорную и энергичную, совсем как те, что звучали в первом действии. Почему такое внезапное завершение спектакля? Я думаю, режиссёры хотели напомнить зрителям, что они смотрят спектакль о любви и о её месте в человеческой жизни. Будь это не так, он не нуждался бы в первом действии. Но оно является важнейшей составляющей спектакля, потому что именно в нём присутствуют попытки описать это чувство чьими бы то ни было глазами. Эту последнюю песню артисты исполняют и не как герои спектакля, и не как “актёры” из первого действия. Они обращаются к зрителю искренне, напрямую, указывая на позитивную сторону спектакля и как будто рассказывая о том, что именно она является главной.

Необычный взгляд на трагедию, не правда ли?

\*В дальнейшем я буду называть его Ромео 1, так как такое имя имеет этот герой в программке спектакля.

\*\*В дальнейшем я буду называть его Ромео 2, так как такое имя имеет этот герой в программке спектакля.