



НОВАЯ работа Анатолия Шагиняна и режиссера Е. Н. Смирновой «Джульетта и Ромео» посвящена любви. В подзаголовке афиши, пригласившей на премьеру в Ленинградский концертный зал, значилось: «Репсодия XX века о любви на музыку Баха и Сен-Пру». Репсодия состоит из двух «песен». В основе первой — рассказ известного английского писателя А. Силлитоу «Эй, леди, счастье мое!», в основе второй — фантастическая новелла ленинградского писателя И. Варшавского «Никогда не разлюбишь».

При всем различии социальных и географических условий существования героев, нравственных характеристик персонажей, автор спектакля обнаружил некую общность сюжетных ситуаций, позволившую ему обе истории заключить в раму одного — и об одном! — спектакля. «В каждой из них, — как бы говорит он зрителю, — есть Он и Она; в каждой зарождается чувство, оно набухает, как весенняя почка, а потом выбрасывает клейкую зеленую листву; есть огромность любви, превращающая все существо героя; в каждой, наконец, нелепая случайность ввергает героя в пучину одиночества».

Эти косвенные сюжетные сопоставления новелл, как, впрочем, и отдельные повороты действия внутри каждой из них, точно высекают искры поэзии. Девятую девять строк Шекспира о любви скрепляют разные истории, сообщающая всему спектаклю характер поэтического обобщения. Шагиняну свойственно умение и стремление локально очертить «кусочек жизни», ситуацию, человеческий характер вывести на просторы всеобщности. Тему, которая волнует его, он пытается всегда решить как притчу. Это усложнение задач угадывается во всем — в подробно разработанной световой и звуковой партитуре спектакля, в системе музыкальных лейтмотивов, пронизывающих его ткань, — он начинается и заканчивается глухими мерными ударами, рождающими ощущение «поступи судьбы», в самом, наконец, сценикографическом образе, который создал художник Э. Кочергин.

Словно чья-то неумолимая рука раскидала по сторонам атрибуты чужой, неизвестной нам жизни. Вот они лежат перед нами, никому не нужные обломки былой принадлежности к миру человека. Это неподвижное мотоциклетное колесо, гигантская тень которого маячит на задней стене: руль с большой черной фарой, крохотный будильник. Весело трезвоившийся людям, обломанная грампластинка, засунутая за край стены, высохшие кленовые листья, навсегда отгоревшие, — все когда-то целое, было полно сил и желания жить, было время жить, а теперь вот холод заброшенности... Образ пустыря человеческой души, над

● ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ

МНЕ СНИЛОСЬ, ЧТО СЮДА ПРИШЛА ДЖУЛЬЕТТА...

которым итоговой чертой повисла черная металлическая штанга с двумя софитами по краям — слепыми свидетелями пронесшейся здесь опустошительной бури.

Герой первой «песни», исполненной Шагиняном, — парень, который не особенно-то задумывался над своей жизнью, жизнью вора и взломщика. Он предпочитал гонять на мотоцикле вроде «дикого ангела» и ловить шальные деньги. Этот Ромео явно не княжеского рода-племени, в джинсах и красной футболке, руку плотно облегает черная «гангстерская» перчатка. На шее вместо амулета болтается на веревочке элегантно поблескивающий нож, и жало его выскакивает автоматически...

Но вот Тони (так зовут юношу) угловато-развязно знакомится со школьницей Дорис, и... в убогий мирок мелкого воришки, в эти ежедневные «скачки» вошло что-то странное, смутившее его. Сквозь голубое и синее мерцание ночи, сквозь шорохи дождя несетесь как заклинившие шепот именов. Они «идут на дело», и контрапунктом низменному ограблению склада врезается хоральная мелодия Баха и строки поэзии. Вот луч мотоциклетной фары, направляемый Тони, шарит по земле, и Дорис собирает рассыпанные ими при бегстве монеты. Вот, словно замедленной съемкой, проходит безмолвно избиение «фараонами» Тони.

В ткани рассказа о прошлом эти сцены проигрываются актером как сейчас, на наших глазах происходящие. «Оживают» предметы. Они «очеловечиваются», играют свои «роли». Когда Тони попадает в тюрьму, на пол летят сброшенные ботинки, ремень, нож, на шею цепляется номер от мотоцикла — теперь номер заключенного. В механическом кручении мотоциклетного руля вокруг металлической стойки проглядывает однообразие жизни человека, обывающего наказания.

И, несмотря на драматическую развязку истории Тони и Дорис, несмотря на мрак, окутывающий весь последний эпизод, с огромной силой вырывается в действие свет любви. Свет, преображающий человека даже в несчастье.

Здесь отчетливо различим мотив трагедии любви.

В нескольких иных жанровых измерениях он предстает во второй «песне». На сцене мелькают и кружат огоньки странной конструкции, и на это кружение «ложится» призрачный, нереальный диалог героев. Молодой инженер Юрий Кларнет, увлеченный проблемой связи с другими мирами, совершенно неожиданно соприкоснулся с будущим (новелла-то фантастическая), в образе которого предстала... девушка по имени Маша.

Отношения этой Джульетты, спустившейся с неба, и этого затворника-схимника Ромео артист

расцветивает красками юмора и даже озорства. Восторг, охвативший Кларнета, когда он ожидает «сошествия» своей возлюбленной, передан Шагиняном через эксцентрик приема: классическое стихотворение Фета «Я пришел к тебе с приветом...» «положено» на кульбиты и антраша, превосходно передающие взвинченное состояние героя. Тут же возникает сатирически обрисованный отставной майор Будилев — его недремлющее око неусыпно следит за спокойным изобретателем Кларнетом.

Одновременно драматизм финала, одиночество героя явно не производящего того впечатления, к которому стремится актер. Виной тому, мне кажется, случайность мотивировки исчезновения Маши, некая авторская заданность итога. Если в первой новелле мы постоянно ощущаем в самой атмосфере неизбежность именно такого исхода событий, то во второй — просто «несчастный случай». На трагедию он «не тянет».

Есть и еще одна деталь в спектакле, вызывающая у меня сопротивление, — роль Джульетты в обеих новеллах почему-то отдана... кукле. Не живой партнер, как было, к примеру, в рассказе Моравиа «Жизнь — это танец», не создаваемый самим актером образ любимой, как было в программе «Обо мне, прекрасном и черном!», — но кукла! Здесь иные, нежели, допустим, в кукольном театре, «условия игры», и потому, наверное, в поэтической многомерности спектакля Джульетта так и остается куклой, неживой материей, плоской иллюстрацией, — она не выдерживает груза психологических коллизий, заложенных в сценической драматургии.

В «ДЖУЛЬЕТТЕ и Ромео» на новом и более сложном уровне продолжены поиски, характерные для предыдущей работы Шагиняна «В прекрасном и яростном мире», где была найдена редкая цельность и гармония всех сценических компонентов, а простота и ясность формы идеально соответствовала мудрости содержания. Вместе с тем его новая работа, безусловно, талантливый эксперимент на путях театра с одним актером.

Куда дальше пойдет Шагинян — будет ли он все больше усложнять свои сценические композиции или придет к концентрации выразительности средств, — покажет будущее. Одно вне сомнений — интерес к его творчеству возрастает.

Э. ЯСНЕЦ