

стинный источник успеха шекспировской трагедии на московской сцене в "Сатириконе" — стихия театральной игры, которую с завидным размахом и смелостью развязывают на подмостках создатели спектакля. Казалось бы, а как иначе? Ведь театр — это и есть игра. И тем не менее сие обстоятельство должно быть поставлено режиссеру в особую заслугу. Хотя бы потому, что жизнь, которая течет за стенами "Сатирикона", с некоторых пор удручающе серьезна и стихию эту постоянно теснит, а публика не слишком "разогрета", чтобы отдаться ей с открытой душой. К тому же в обыденном сознании — и здесь немалая "заслуга" отечественной театральной традиции — такая игра мыслится исключительной принадлежностью комического жанра и мало ожидаема в трагедии.

У Константина Райкина "Ромео и Джульетта" рождается из стихии игры, как Афродита из морской пены, словно напоминая, что комедия и трагедия — кровные сестры и если исторически их дороги разошлись, то лишь потому, что ставки в игре у обоих разновелики. Но их исконное родство неотменимо, пока существует театр, и одно начало всегда потенциально скрыто в другом.

Сценография спектакля (художник Борис Валуев, костюмы Марии Даниловой) всюду и особенно наглядно по периферии трагедии подчеркивает театральную условную природу представления, давая на заднике открыточную панораму Вероны и одевая персонажей, аккомпанирующих действию (будь то молодая среда сподвижников Ромео или челядь дома Капулетти), почти карнавально.

Русская мысль. - Париж. - 1996. - 25 апр. - с. 15.

«Ромео и Джульетта» в постановке Константина Райкина

Вдумчивые исследователи творчества великого драматурга отмечали, что в "Ромео и Джульетте", в отличие от более поздних трагедий, ведущие мотивы Ренессанса даны зримо и непосредственно: не через сюжеты и переработанные легенды отдаленных исторических времен, а явлены персонажами, действующими в домах, на улицах и площадях Вероны в ренессансное время — как это нередко происходит в комедиях Шекспира (и лишь как исключение — в трагическом жанре).

Очевидно, именно эта особенность "Ромео и Джульетты" послужила основой сценических решений, связанных с ее существенным "омоложением" в постановках. Помимо спектакля Отомара Крейчи на сцене чешского Национального театра в 1964 году, обошедшего триумфально весь мир (его играли совсем молодые юноши во главе с Марией Томашовой и Яном Тршиской), — эту традицию продолжил пять лет спустя блестящий фильм Франко Дзеффирелли, где героями выступили 14-15-летние подростки, словно сошедшие на экран с полотен художников Возрождения.

Спектакль Константина Райкина, безусловно, наследует достигнутому на этом пути. Еще до того, как завязывается действие на сцене, об этом свидетельствует зрительный зал: он на 90% заполнен 20-30-летними людьми, причем 20-летних заведомо больше. Даже беглого взгляда достаточно, чтобы понять, что это не театральная публика премьер, состоящая из восторженных поклонников сцены. Скорее это молодежь дискотек; но

не та аудитория подростков, что "балдеет" на хит-парадах модных рок-групп, а та, чуть старше и солиднее, хотя и с иным отношением к театральному представлению, чем это обычно имело место ранее.

Они пришли в "Сатирикон" к Константину Райкину, ожидая яркого, музыкального, танцевального зрелища, живого и темпераментного, и с верой в то, что значащийся на афише трагический жанр тому не будет помехой. Их надежду и веру спектакль безусловно оправдывает. Движение, танец, пластичность актеров, стремительно осваивающих огромное пространство сцены с завидной легкостью и непринужденностью. Несколько сложнее обстоит дело с текстом.

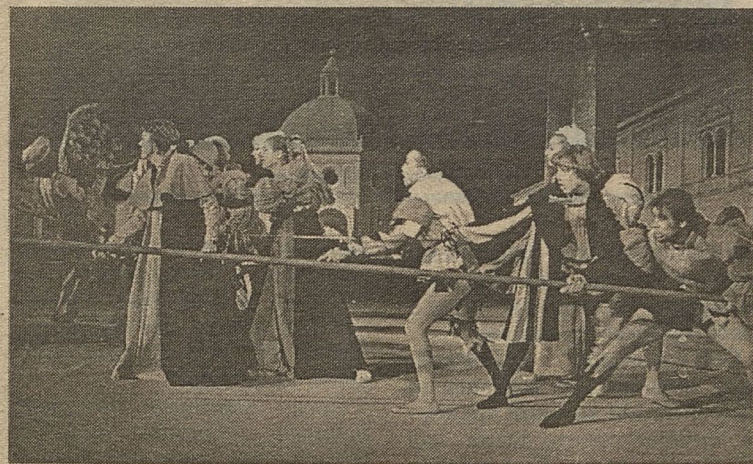
Трагедия играется в переводе Бориса Пастернака. А он поэтически приподнят остротами, броскими сравнениями, уподоблениями, непринужденной игрой ума. Пробудившиеся силы Ренессанса приводят в движение не только людей, срывая их с насиженных мест, но и празднуют свое превосходство живостью мысли, сбрасывающей с себя оковы позднесредневековой косности. Остается пожалеть, что это богатство в спектакле не пред-

ставлено должным образом.

Причина тому — не только недостаток культуры сценической речи молодых актеров и оставляющая желать лучшего акустика зала — полуангара, переделанного из ста-



Кормилица — Мария Иванова, Джульетта — Наталья Вдовина, леди Капулетти — Ангелина Варганова. Сцены из спектакля. Фото Михаила



рого кинотеатра. Главное все-таки в том, что речевой стихии трагедии не предоставлено в спектакле достаточно простора. Насмешки, каламбуры, философские сентенции обрушиваются на зрителя водопадом, не оставляющим времени перевести дух, нередко пущены в скороговорку.

Вольно или невольно, но первый акт трагедии, кропотливо и искусно формирующий широкое общественное поле последующего действия, оказывается подчас задавлен чуть ли не стилем эстрады, благо экспозиция дает тому немалые возможности.

Страшно в том нет, но иногда зрелищность оборачивается потерями смысла. Это случается и в сцене монолога Меркуцио о повелительнице сновидений и фантазий королеве Маб — здесь бы плейбой Ренессанса, каким подчас видится Меркуцио в начале спектакля, сбросить эту личину и заявить о себе всерьез как о тонком, глубоко чувствующем и мыслящем герое Ренессанса.

Происходит это и в одной из ключевых сцен трагедии — сцене свидания Ромео и Джульетты ночью в саду и на балконе. Здесь стремительный ритм и акробатика не слишком уместны: герои всматриваются друг в друга и познают то, что было скрыто до сей поры не только для них, но и для целого света.

Наталья Вдовина — прекрасная Джульетта. Одухотворенность любви и страсти, несметные богатства поэзии и проснувшихся чувств, что она несет в зал, требуют всего пространства трагедии. А ей отпущена реально только половина. В первом акте она больше кривляется, играет очаровательную девушку-подростка, балованную и никак не отмеченную судьбой.

Сцена первого свидания с Ромео ночью в саду, как она решена в спектакле, мало готовит ее к предстоящим перипетиям. Между тем все действие трагедии Шекспира спрессовано лишь в несколько дней. Тот факт, что Наталья Вдовина с этой задачей справляется, когда вступает в свои права трагическая

партия роли во втором акте, свидетельствует о ее незаурядных возможностях большой актрисы, которой, мы надеемся, суждено еще сказать свое неповторимое слово на отечественной сцене и экране.

Вторая бесспорная удача спектакля, если говорить о ролях, — Меркуцио в исполнении Владимира Большова. И пластически, и по манере исполнения он, пожалуй, ближе всего к исполнителю этой роли в фильме Ф. Дзеффирелли Джону Макенери. Скептик и насмешник, он с порога отрицает любые предубеждения и табу, принадлежащие прошлому, и в то же время дарит неподдельной (хотя и скрываемой за непрерывным ерничаньем) любовью и дружбой Ромео, вплоть до того, что вступает вместо него в смертельный поединок с Тибальдом.

Сцена его гибели в дуэли — одна из лучших в спектакле. Нелепость и никчемность смерти ради выпотрошенных фантомов клановой вражды, которые в его глазах давно лишены даже подобия смысла, звучат в бессильной интонации бросаемого им проклятия: "Чума на оба ваши дома". При этом —

никакой патетики и даже наоборот: последние попытки невеселой игрой усмирить ужасное сознание несправедливости происшедшего.

Мудрая дорога в решении патера Лоренцо — своеобразного мудреца и политика — "центриста", как бы мы выразились сегодня, пытающегося компромиссом решить вековой конфликт родовой вражды и победить силы истории, в нем замешанные, алхимией и снотворными зельями, — найдена Федором Добронравовым.

Константин Райкин поставил спектакль о любви Ромео и Джульетты не как трагедию беспощадной борьбы героев с отжившими устоями жизни — они не поглощены ею, не слишком много сил ей отдают и гораздо больше захвачены тем, что связало их воедино, — но об их неуступчивости по отношению к этим устоям, нежелании считаться с ними в своих чувствах и поступках, о невозможности для людей, стремящихся жить по велению своих привязанностей, никаких компромиссов с миропорядком, подчиняющих их внешним обстоятельствам, основанным на ранге, состоянии, положении и пр.

Эти силы в их средневековом облике давно ушли в область предания. Но мир социальных условностей иного рода — националистических, сословных, религиозных, имущественных и др. — еще жив и властно заявляет о своих правах на человека.

Спектакль К. Райкина говорит им решительное "нет". И что самое замечательное: завоевывает этим все симпатии зала, то хранящего гробовое молчание, словно замороженного развешивающимся действием (а заметим, что на всех представлениях трагедии он до краев полон), то бурно реагирующим на перипетии представления, словно они происходят не в отдаленные времена, а сегодня, сейчас, и имеют к ним непосредственное касательство.

Какая награда для театра может быть выше?!

ЛЕОНИД ПАЖИТНОВ

Москва