

Театральный критик поставил спектакль. Наверное, к этому можно относиться по-разному. Можно вспомнить крылатое нравоучение: «беда, колы сапоги...», но вдруг да окажется справедливым иное рассуждение.

Говоря об искусстве Мельпомены, мы часто вводим на круг театральной беседы такие понятия, как «театр Качалова», «театр Арбузова», «театр Товстоногова». Здесь имеется в виду не просто какой-то конкретный театр-учреждение, а скорее эстетическое явление — театр как совокупность индивидуальных черт, принципов, качеств конкретного мастера.

Театр Артиста, Драматурга, Режиссера, «Театр критика». Может быть, именно так должна звучать самая высокая похвала труду любого из моих коллег. Может быть, лишь единицы сумеют завоевать право на нее.

Голос Александра Демидова становится все различимей среди разногласий театрально-критического хора наших сценических будней. Практически каждое его выступление в печати сопровождается шумными обсуждениями, пламенными восторгам, яростными обвинениями сторонников и противников взглядов и утверждений критика. Его художественный стиль, резкая и определенная эстетическая позиция не знают только одной реакции — безразличия. Внутренне активное развитие держащего, ищущего творчества привело Демидова к идее создания своей студии, первой премьерой в которой стала трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта».

В своем режиссерском дебюте Демидов избежал того, против чего неоднократно выступал в статьях. Он не свел глубокий и многогранный смысл шекспировской трагедии к формированию какого-либо одного не мудреющего литературного тезиса. Он не предьявлял зрителям некую благоприобетенную точку зрения, на которой лежала бы печать «сугубой» самостоятельности прочтения, обусловленной лишь уровнем его понимания пьесы и степенью нашей образованности, не вызывающей у многих постановщиков никаких сомнений даже тогда,

когда они берутся за Шекспира.

Режиссер стремился воссоздать полифонию трагедии, разнообразие ее мотивов, неординарность стремлений и чувств героев.

Происшедшее сценическое действие можно назвать «спектаклем масштабов». В маленьком пространстве импровизированной сцены расставлены небольшие, почти кукольные дома Вероны, венецианские мосты, римский Коллизей. Среди них странствуют герои Шекспира,

дядя ужасно, жестоко, им не выдается никакой нравственной индугенции. А когда ле-ди Капулетти смотрит-ся в блестящее лезвие ножа, словно в зеркало, слегка поправляя волосы, это настолько верно, настолько присуще автору, утверждающему вечную связь «убийства» и «разврата», что остаешься благодарным режиссеру за эту точность.

Джульетта в исполнении О. Жулиной, скорее похожа на амазон-

взаимопроникнове н и ж жанров пользу, при ко-торой исчезает опас-ность «нищеты мизан-сцен» и обытовления романтического начала трагедии, написанной стихами и переведен-ной поэтом. Жаль толь-ко, что иногда вырази-тельная пластика акте-ров носит цитатный ха-рактер. (Например, расставание возлюблен-ных, когда пальцы сплзаются, а потом медленно отделяются друг от друга. Или кин-жал воинственного ге-роя, разворачивающий

Московские афиши

«СУЩНОСТЬ ЧУВСТВ МОИХ К ТЕБЕ...»

рядом с ними происхо-дят уличные бои, сви-дания, балы, бурные объяснения. Упадет кинжал или роза, и по-добно облаку опустится на такой Коллизей алый платок, покрывая его трибуны, арену... В этом спектакле звучит музыка симфонии, классического балета. Его пластика носит также балетный харак-тер, тая в себе красо-ту, сохраняя, прежде всего, поэтическую ус-ловность и выразитель-ность формы. Рядом с прекрасным, всепобе-дающим чувством глав-ных героев существу-ют мелкие, озирающие-ся отношения Тибальда и ле-ди Капулетти, в ко-торых если и есть страсть, то страсть низменная, бездухов-ная, пустая.

Масштабы сценогра-фии, масштабы музы-ки, масштаб чувств. В малом спектакле вдруг проглянут отсутствую-щие огромные подмост-ки, хоровод свечей, да на миг покажется, что не хватает ему огром-ной залы... и оном-нишься, взглянув на кукольные дома в ка-мерном пространстве сцены.

Мизансцены «Ромео и Джульетты» порой напоминают скульпту-ры Родена, порой брейгелевский карна-вал. Торжественный та-нец бала сменится от-чаянной схваткой, пла-стическая имитация птиц и волн завершит-ся бытовой сценой дру-жеской беседы. Все убийства, происходя-щие в трагедии, незави-симо от мотивов, выгля-

ку, нежели на хруп-кое, юное, тем более слабое создание. В ней столько лукавства, азарта, южного темпе-рамента, женской обо-рожительности и ни капельки томяности, же-манной стыдливости. Она может с усмеш-кой, иронично, крепко поцеловать нелюбимого Париса, но лишь при виде Ромео начинается ее вдохновение, круже-ние вспыхнувшей стра-сти. Молодая актриса очень выразительна по своей природе, она буд-то купается в шекспи-ровском тексте, находит новые и новые оттенки.

Демидов вводит в спектакль сонеты Шекс-пира, усиливая тем са-мым лирическое нача-ло постановки, добав-ляя в ее ткань ноту личностного, авторско-го осмысления калей-доскопически меняю-щихся событий. Вновь и вновь шекспировские герои и нынешние зри-тели будут платить за свои мечтания, чувства, за свою любовь части-цей души, будут «пла-тить» за все, за что «платил уже однажды» сам автор. Вместе с ним, готовым за все «простить своей судь-бе», участники спек-такля, читая сонеты, на время оставляют своих героев, выходят к поэтическому алтарю великого англичанина, прощая судьбе ее дары и удары.

Спектакль Демидова экспериментален. Он связывает балетное мы-шление постановщика с формой драматичес-кого представления, обнаруживая в таком

ся острее в его же груди).

Молодые актеры, участвующие в спекта-кле, играют близко от зрителей, почти у их ног. Они остаются ис-кренними, их игра увле-кает, завораживает, в ней ни на йоту нет фаль-ши. Не вызывая в себе искусственно неких глубоко запятанных, не ясных зрителю пере-живаний, они легко, про-фессионально играют в театр, где розыгрыш граничит с болью, а легкость — с душевной мукой.

Создавался он непро-сто, репетиции происхо-дили вечером, а то и за полночь. После за-нятий в ГИТИСе, Щеп-кинском училище, в редакционные комнаты журнала «Театр» спе-шили В. Кряковцев (Лоренцо), И. Волков (Меркуцио), С. Долин-ский (Бенволио), А. Блохин (Ромео) и О. Жулина. Их педагоги относились к этой ра-боте строго, ревниво, или просто запрещали студентам участвовать в спектакле «на стороне». Зато известный те-атральный художник Татьяна Сельвинская сама привела своих учениц к М. Овчинни-кову и Е. Варембо в студию.

Конечно, студии жа-дут дружеской под-держки театра или Дворца культуры, но хочется верить, что это временные сложнос-ти, что осуществятся и «Три мушкетера», и «Сорок первый». В. Ла-ренева, о постановке которых они мечтают.

В. ОРЕНОВ

Мельпомена
Александр Демидов
1980, 15 апреля