

ИТАЛЬЯНЦЫ В ЛЕНИНГРАДЕ

Драматическая группа Франко Дзеффирелли, приехавшая к нам из Рима, показала «Ромео и Джульетту» В. Шекспира и «Волчицу» Д. Верга. Неоспоримое своеобразие этих спектаклей вызвало и споры, и интерес. В особенности неожиданной оказалась трактовка шекспировской трагедии.

Режиссерской работе Дзеффирелли в «Ромео и Джульетте» свойственна целеустремленная и скрупулезная детализация всего изображаемого. В спектакле возникают подробности жизни Вероны, театр как бы старается ярче показать, что история Ромео и Джульетты рождалась на реальной почве, что это ни в коем случае не извечная трагедия двух несчастных любовников, а конкретная человеческая жизнь. Так появляются на сцене детали, полные чуть ли не житейской обыденности; по этому прищипу строится первый же эпизод — драка сторонников Монтеки и Капулетти происходит на небольшой площади, где торгуют зеленым Ромео, просыпаясь в спальне Джульетты в знаменитой сцене, когда угрюмое пение жаворонка заставляет юных супругов расстаться, несколько раз сладко зевают и потягиваются, а Джульетта, чтоб заставить юношу подняться и уйти, энергичным движением стаскивает его за ногу с постели. Тонкость актерского исполнения этого и многих подобных эпизодов, которые в ином случае могли бы показаться донельзя несоответствующими шекспировской поэзии, в том, что в общем контексте спектакля они не противостоят силе чувств героев, а подчеркивают их естественность, жизненность, непринужденность.

Дзеффирелли хочет в своем спектакле создать своеобразный слав многообразной шекспировской поэтики, читает Шекспира — автора пламенных сонетов и Шекспира — создателя озорных «Виндзорских кумушек». Думается, ключ к стилистике спектакля — в сцене подсидки, где Тибальт убивает Меркуцио, а Ромео — Тибальта; для этой блестяще поставленной сцены характерны дразнящее озорство юношей, неистонимые проявления злорадия, бранали; но где-то в ударах шагами вдруг ощущаются жестокие приметы роковой вражды, приводящей к трагедии.

Естественность поведения и глубокий подтекст свойственны лучшим эпизодам спектакля. Когда Ромео в келье Лоренцо, которому он признается в своей пламенной любви к дочери Капулетти, грызет хлеб, эта своеобразная деталь характеризует многое: позани бессонная ночь у балкона, утро, когда на чм не пришло поест; наконец, голод — естественное про-

явление здоровой жизни молодого организма. Здесь некая «заземленность» поэзии находит яркую форму. Есть и другие моменты в спектакле, когда своеобразный слав жизненности и поэтичности образует подлинное и содержательное единство; например, после сцены у балкона голоса из дома Капулетти снова и снова повторяют имя Джульетты, а голоса с улицы — имя Ромео. Домочадцы зовут Джульетту, друзья клочут Ромео; имена двух влюбленных звучат издали, и кажется, эхо повторяет их, чтобы они сделались бессмертной легендой. Здесь есть и бытовое оправдание талантливо построенного момента спектакля, и поэтичность; жизненная достоверность и символика слились, как того хотел режиссер.

Не потому ли Ромео у юного Джанкарло Джанини — будто совсем «обыкновенный» мальчик, а в роли Джульетты у известной нам талантливой Анны-Марии Гуаринери так тщательно разработаны черты здоровой, сильной, своеобразной девочки, едва становящейся девушкой и женщиной? Не потому ли Меркуцио у одаренного Паоло Грациози пронзающий палю всем на сцене, даже когда он произносит поэтические строфы, а у Тибальта — темпераментного Оскардо Руджери сильнее всего озорство, а не черты гневного тиешавия, свойственные этому отпрыску семьи Капулетти?

Режиссер то и дело идет навстречу высокой шекспировской поэзии. Таков момент, когда Ромео отделяется от своих товарищей и в луче прожектора на затемненном сценическом пространстве как бы прислушивается к зазвучавшим в его душе голосам любви. Но есть и такие мгновения сценического действия, когда в стремлении выразить «плотность» ренессансных шекспировских картин Дзеффирелли переходит меру; так происходит, на мой взгляд, когда расплывшаяся веселая кормилица насильно усаживает Ромео себе на колени. Наполняя поведение героев откровенной чувственностью, режиссер то и дело идет как бы навстречу не шекспировскому высокому трагизму, а «Декамерону». И мне показалось, что в результате в чем-то оказался сниженным поэтический строй великого творения Шекспира. Груз быта в спектакле иногда становится слишком тяжел для вальса шекспировских стихов. Не потому ли актеры лишены в последних сценах спектакля форсировать всю манеру игры, усиливать звук речи и увеличивать широту движения, чтоб подняться над этим грузом, сделать его как бы невесомым?

То, что знаменитая Анна Маньяни выступила на гастролях в пье-

се «Волчица», позволило ее выдающемуся таланту своеобразно выявить свою силу. В истории женщины, страстно и непреодолимо любящей молодого парня и соперничающей с собственной дочерью, а в конце концов убитой ударами топора своего любовника, Маньяни показала нечто гораздо более значительное. Она широко раздвинула рамки этой не во всем достойной большого искусства истории, заставила угадать в своей Пине тяжелую жизненную биографию женщины — многие годы несчастия и одиночества, приведшие к долгим годам мучительной жажды любви. Ее черные одежды, черная юбка и черный же платок с бахромой кажутся в спектакле отяжеленными, как и ситуационные прили черных волос, то и дело закрывающих лицо, — непокорные пряди, в которых вдруг запутываются прекрасные в своей выразительности руки актрисы.

В этом смысле особенно важен в спектакле момент, когда Пина поет, — в тихом напеве, в сдержанном звучании голоса таятся тоска и мечта, боль и непреодолимое желание радости. Глаза Маньяни — то испуганно горящие, то затухающие от боли, ее поэзия, когда чуть уловимо сияющие контуры фигуры позволяют угадать, что эта странная, провалившаяся волчицей женщина теряет последние надежды, — все обнаруживает большой трагический дар. И как бы мог он раскрыться на гастролях в другой пьесе, где сам литературный материал по-настоящему способствовал бы этому раскрытию!

Есть мгновения в спектакле «Волчица», где режиссура Франко Дзеффирелли возникает во всей своей внутренней значительности. Таков эпизод, когда жестокий и мрачный спор между Ниной, ее дочерью и любимым ею мужчиной идет за стенами дома, повидно для зрителя, и позорная для Пины сцена драки матери и дочери, быть может, продолжается за наглухо закрытыми окнами и дверями. И тут множество обитателей, вдруг слетевшихся в тесные и жадные стайки, принимают к окнам стекла. Тогда трагедия Пины, ее неполаченные жизнью права на счастье обнаруживаются с неожиданной силой, усугубленные протестом против обывательских норм в людских взаимоотношениях.

Итальянцы захватили зрительный зал яркостью сценических чувств, заинтересовали оригинальностью своих исканий. Мы познакомились с новыми проявлениями живой силы итальянского искусства, пользующегося большим признанием в нашей стране.

Ю. ГОЛОВАШЕНКО

13 DEK 1966