

АРЗАМАС. Ромео и Джульетта в окружении чудовищ

«**Р**омео и Джульетта» — спектакль Арзамасского театра драмы, который радует зрителя вот уже второй год. Шекспир — один из самых популярных драматургов и по сей день, поэтому многие созданные им образы стали хрестоматийными. За многие века пьеса «Ромео и Джульетта» превратилась в некий ассоциативный код, в определенный набор штампов, в обязательную программу для актеров и режиссеров. Очень трудно внести что-то новое в известную историю любви.

В целом постановка главного режиссера Арзамасского театра драмы, заслуженного артиста Карелии **Амана Кулиева** смотрится так, словно ее показали актеры, которых когда-то Гамлет попросил сыграть свою пьесу «Мьшеловка». Однако за внешним шутовством, за средневековым балаганом скрыта мощная нравственная проблема, свя-

занная с поиском человеческого в человеке. Отсылка к «Гамлету» очевидна и в сцене смерти Меркуцио, когда он перед поединком с Тибальдом играет черепом.

В случае со спектаклем Амана Кулиева именно живопись известного и очень сложного испанского художника **Франсиско Гойи** помогает погрузиться в действие, становясь интерпретационным шифром всей постановки. Ассоциация с творчеством Гойи объясняется не только художественным колоритом картин, но и огромной силой, с которой он смог показать свое время и увидеть будущее. Самым знаменитым стал офорт № 43 с символическим названием «Сон разума рождает чудовищ», который прочитывается уже в сценографии спектакля. Пока ум спит, этот сон приносит миру огромные бедствия, поэтому так неслучайно Меркуцио вспоминает королеву сновидений — Мэб.



Кормилица — Н. Тешина,
Джульетта — Е. Быстрова



Ромео —
М. Польшев,
Джульетта —
Е. Быстрова

Сон разума, о котором заявил Гойя, создает в спектакле особую атмосферу абсурда и кошмара, тень которого превращает жизнь в балаган, что так зримо представлен и на офортах цикла «Капричос». Более того, пока спит и бездействует человеческий разум, бодрствует его противник — жестокость, переделывая мир по своему подобию, попирая все человеческое в людях, а их самих превращая в ужасные уродливые существа, словно сошедшие с мрачных полотен испанского художника. А чтобы разум снова пробудился, он должен испытать потрясение *прекрасным*. В этом смысле Гойя не только отличный живописец, но и мыслитель. Такую же позицию занимает и режиссер-постановщик спектакля, потрясая то карикатурностью и жестокостью сильных мира сего, то злостью и невежеством их слуг. Люди потеряли человеческий облик, их лица наполовину стираются, наполовину превращаются в уродливые маски.

Спектакль оказывается сильнейшим моральным вызовом публике, поскольку иллюстрирует человеческие пороки,

чтобы вызвать эмоциональный отклик в сердце зрителя, с целью пробудить его разум ото сна.

Манера Гойи ощутима не только в оформлении сцены, где усилен контраст света и тени, показана дисгармония постепенного ослабления ярких пятен, но и в костюмах, которые заставляют зрителя сознательно не учитывать второстепенные детали, пренебрегать внешними аксессуарами (масок множеств), не обращать внимания иногда даже на общий фон, чтобы главный эффект прозвучал во всю свою силу (художник-постановщик **Владимир Дубровский**).

В нервном рисунке спектакля, который отличается особой выразительностью и живописностью, все движется. Очень резкими линиями мимики и пластики арзамасские актеры сумели достигнуть удивительных эффектов. Даже освещение сцены пропускает все единичное, сосредоточиваясь на немногих пунктах, выступающих из темноты глубоких теней декораций.

Спектакль выдержан в мрачном колорите Гойи — это грязно-желтый, охристо-черный: цвета, которые словно про-



Сцена
из спектакля

водят видимую границу между Светом и Тьмой, между этим светом и тем... Ад словно спустился на землю и даже проник в человека.

Рисунок каждой роли оригинален. Движение всегда точно схвачено, сильно и ярко передано. При этом производимое впечатление правдиво. По ходу действия зритель, сначала рассматривающий персонажей как толпу, понемногу начинает вглядываться и различать лица. Позднее зритель все больше проникает в суть героя и осознает то, что до этого было скрыто. Таким образом весь спектакль строится как процесс усиления оптики, увеличения масштаба: от общего к частному, к фрагменту, к очень личным переживаниям и обратно (в целом, в глобальное обобщение). Такая эволюция в зрительском восприятии последовательно меняет и приемы актерской игры: она становится все более экспрессивной, что ярко отражается в образе Тибальда (**Михаил Быстров**) и Меркуцио (**Елена Лупачева**). Надо сказать, что очень неожиданно было увидеть в роли Меркуцио женщину. Мир зла деформирует пре-

жде всего природы поэтические: это некая материализация кошмарных метафор Гойи. Пластика актрисы подчеркнуто мужская, грубая, поэтому зритель не сразу узнает в ней женское, что усиливает восприятие этого образа и обостряет противоречие между Меркуцио и Ромео. Снова контраст, снова игра света и тени, но только в образах.

Среди угловатых человеческих фигур особняком (даже в сценическом рисунке) представлены образы Лоренцо (**Михаил Денисов**) и Кормилицы (**Наталья Тешина**). Фактически, это те люди, благодаря которым Ромео и Джульетта соединились.

Однако в среде, пропитанной злобой, когда даже пустяк является поводом для драки и кровопролития, неожиданно появляется прекрасный цветок светлой любви, пренебрегающий долгой родовой враждой. И вот наконец пронзительно яркий луч света, когда на сцене появляются Ромео (**Михаил Польдяев**), а потом и Джульетта (**Елена Быстрова**). Их бытие — это господство и сияние исключительной белизны, потрясающая красота человеческого лица



Джюльетта —
Е. Быстрова

среди уродливых масок. Идею чистоты усиливают и образы двух белых голубей, которых приносит на сцену Ромео: они становятся символами этих двух юных душ, сопровождающая каждое появление влюбленных. В финале, над трупами героев, их выпускают в зрительный зал.

Режиссерской находкой представляется и появление в начале и в конце спектакля детей — маленьких Ромео и Джульетты, которые тянутся друг к другу и воссоединяются в заключительной сцене, взявшись за руки.

Важно отметить, что настроение и ритм задает спектаклю средневековая хореография, имеющая свой сюжетный рисунок, определяя внутреннюю линию развития персонажей, передавая весь спектр их невысказанных мыслей и настроений (балетмейстер-постановщик **Галина Удот**). Это мареска, начинающая бал и пунктирными ритмами (например, щелчок, окрик, звук колокольчика и т.д.) определяющая движение сюжета; альманда, представляющая величавое шествие пар, каждая из которых со своей особой историей, своими отношениями. Средневековые сохрани-

ло много историй об одержимости танцем, что сумели передать актеры Арзамасского театра драмы и заразить этой дикой энергией ритма и пластикой зрителей. Особым поворотным пунктом спектакля является и танец смерти, тоже получивший свое развитие в Средние века, а в постановке Амана Кулиева обретший символическое значение, уравнивая всех людей перед лицом смерти. Поразительно, как маски деформировались во время танца: отпадали носы, искажались от страха лица. Известно, что в Мантуе, куда был сослан Ромео, свирепствовала чума. Не случайны черепа — лейтмотивный образ всей постановки, постоянно отсылающие к мысли о смерти.

«Сон разума рождает чудовищ». А вот постановка «Ромео и Джульетта», увиденная сквозь призму живописи Франсиско Гойи, оказывается своего рода зеркалом, которое позволяет посмотреть и на хрестоматийную, всем известную историю, и на себя, и на мир вокруг другими глазами, заставляя проснуться.

Елена ВАЛЕЕВА