

Сов. артист 1943, №1, 25 мая

ДЖУЛЬЕТТА — Е. МАКСИМОВА, РОМЕО — В. ВАСИЛЬЕВ

Актеры и роли

Первое выступление Е. Максимовой и В. Васильева в балете «Ромео и Джульетта» было подготовлено Г. С. Улановой.

Не надо «сравнивать» дебют Максимовой в шекспировской роли с неповторимой интерпретацией Улановой. Я уже писал в «Известиях» о ненужности и бессмысленности этих аналогий. Достоинство работы актрисы и ее великой «наставницы» заключается именно в том, что аналогии и не возникают.

Здесь я должен сказать о некоторой предвзятости, которая ощущалась в атмосфере напряженного ожидания дебюта Максимовой и Васильева в «Ромео и Джульетте». По отношению к Максимова эта «предвзятость» заключалась в невольном вопросе — а сможет ли балерина, пленяющая светлой радостью танца, почти детским обаянием, самой природой словно созданная для хореографической комедии типа «Коппелии» или «Тщетной предосторожности», овладеть кульминациями трагической роли?

Но тут я хочу напомнить, что эти же «опасения» и «оговорки» в свое время вызывала и знаменитая Джульетта М. Бабановой, ставшая теперь одной из самых поэтических театральных легенд. Ю. Юзовский в свое время писал: «Очаровательное лукавство... в сочетании с застенчивой нежностью — вот бабановская Джульетта». И максимовская тоже.

Ее образ убедителен прежде всего тем, что он во всем и везде живой. А живой он именно потому, что в самых трагических обстоятельствах роли Максимова не «пыжится», не напрягается, не изменяет природе своего дарования, своей артистической индивидуальности. Детскость Джульетты-Максимовой приобретает в трагическом контексте спектакля свой философский, образный смысл.

Известный исследователь литературы и театра Н. Берковского писал: «...Джульетте... по Шекспиру — неполных четырнадцать... Четырнадцать лет — это художественный образ. Тут наглядно представлено, сколько пройдено Джульеттой по жизни, ...сколько у нее отняли не прожитых лет...»

Четырнадцать лет Джульетты — выражение оскорбительного дележа; как мало досталось жизни, как много осмелилась взять себе смерть, сколь многое она украла.

«Ромео и Джульетта» сейчас идет в драматическом театре, на сцене Большого театра шекспировскую

роль танцуют и другие балерины. Играют, танцуют может быть и очень хорошо, но всем им все-таки больше четырнадцать лет, во всяком случае не меньше шестнадцати.

Максимова вернула Джульетте ее «неполных четырнадцать лет». И тем самым вернула что-то весьма глубокое в звучании шекспировской трагедии.

Запоминаются ее широко «распахнутые» глаза, полные то детского страха, то неизбывного горя, то скорбного недоумения...

Нельзя без волнения смотреть, как с каким-то страстным, отчаянным упорством Джульетта Максимова бежит к балконной двери, куда ушел Ромео, как цепко ухватывается за тяжелую портьеру — кажется, ее не оторвешь от нее, не сдвинешь с места, что она будет стоять здесь, как вкопанная, и глядеть вслед Ромео... И когда отец, схватив ее за руку, силой оттаскивает от окна, она сопротивляется изо всех сил. Ее юное лицо нахмурено, губы упорно и брезгливо сжаты.

Конечно, минутами все ее существо охватывает ужас, страх, но зато ни на минуту не покидает ненависть, презрение к тем, кто несет насилие, хочет сломить ее волю. Так упрямство своенравной девочки становится силой, повергающей в растерянность отца, мать, кормилицу и жениха.

По-своему решает Максимова танец с Парисом в третьем акте — в нем нет того трагического оцепенения, скорбной отрешенности «от мира сего», которым так потрясала Уланова. Джульетта Максимова все время чувствует прикосновение этих чужих, тяжелых рук, и кажется, что порой ее пронизывает нервная дрожь отвращения и гнева.

Ромео В. Васильева тоже мальчишка, веселый и живой (хотя, конечно, он более «опытен» и зрел, чем Джульетта).

И опять-таки все это соответствует Шекспиру — недаром в сцене у балкона Ромео вспоминает детство и школьную скамью, а Джульетта — птичку на шелковой привязи, которую тянет к себе девочка, решившая было выпустить птичку на волю...

Когда я говорю о некоторой «предвзятости» в ожидании дебюта Максимовой и Васильева, то по отношению к последнему имел в виду то, что некоторые критики и зрители оспаривают право выдаю-

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН,
заслуженный артист РСФСР

щегося танцовщика братья за партии романтического репертуара, за роли балетных принцев, любовников, считая, что здесь ему мешают недостатки сложения, несовершенство линий и т. п. С такими возражениями он уже встретился однажды, когда выступил в партии Альберта.

Васильев почти все делает по-своему, по-новому. И как всегда, у одних это вызывает благодарную радость, у других — протест, ибо власть привычных, рутинных требований и представлений очень сильна в театре, а в балетном особенно.

О первом, по-своему замечательном, исполнителе партии Ромео К. Сергееве в дни премьеры писали: «В нем много от гамлетических раздумий, от вертеровской меланхолии, от байронической разочарованности — местами хотелось бы больше живости и энергии итальянского юноши».

«Ромео—Сергеев... не наполнен светлой радостью, избытком сил юности, восторгом своего жизненного пробуждения...»

Я уже писал о том, что первый, кто отважился сломать эту сергеевскую традицию, был никто иной, как сын создателя знаменитого спектакля — М. Лавровский.

В его замечательном Ромео появилась «живость и энергия» итальянского юноши, «избыток сил юности, восторг жизненного пробуждения». Но в то же время он сохранял романтическое звучание образа.

Васильев в начале балета избегает каких-либо романтических красок... Его Ромео просто... спит, очевидно, после каких-то ночных «похождений»... В это время на площади появляются торговцы, слуги, служанки, и проснувшийся Ромео—Васильев, уходя, игриво, шутиливо трогает одну из них за подбородок, едва ли не треплет по щечке...

Перед нами скорее Меркуцио, чем Ромео, в обычном, традиционном представлении. Во всяком случае истинный, достойный друг Меркуцио, — с таким не будет скучно самому бедовому повесу.

И в следующем своем появлении на просцениуме с книжкой Васильев иронически обыгрывает свою увлеченность стихами, свою «поэтическую настроенность». Просто на сегодня он выбрал эту роль, надел эту шуточную маску мечтателя, избрал такой способ игры.

«В том, что игра у Шекспира может явиться неким действом, предвещающим трагедию, в этом скрыто самое глубокое основание, почему у него трагедия и комедия родственны друг другу и почему в трагедию вносятся у него комические эпизоды и фигуры».

Обе рождаются из стихии игры и только потом расходятся в разные стороны. Из игры, из проб игры как лучший исход возникают возвышенные и прекрасные люди, подчиняющие себе игру, а то и исключают ее из своего уклада...

Конечно, Ромео пришел с площадью и улиц юной Вероны, из неслучайного для него общества Меркуцио и Бенволио, из пены морской их выходов, шуток, нравственно его родившей.

Веселая дружба с ними—предварение возвышенной любви, героем которой он станет».

Я не знаю, читал ли Васильев эти строки исследователя Н. Берковского, но они абсолютно точно определяют его трактовку образа Ромео до встречи с Джульеттой.

Джульетта Максимовой в начале спектакля тоже пребывает в «стихии игры», а потом «из игры... возникают возвышенные и прекрасные люди».

Почувствовав, что любовь связала их нерасторжимо, что им друг без друга не жить, они оба не на шутку пугаются, ибо достаточно умны, чтобы понимать, какие перед ними препятствия, что им грозит. Вот почему свои дуэты они танцуют не только с любовным опьянением и восторгом, но и со страхом.

Максимова в течение всего спектакля передает тончайшим образом разработанную целую гамму страха — от блаженного испуга перед неведомым до боли сладким чувством любви в дуэте на балу, через легкий «озноб» страха и восторга в сцене на балконе до предсмертного ужаса в последней картине.

Но сыграть ужас в трагических моментах можно, а вот так естест-



На снимке: Е. Максимова и В. Васильев в балете «Ромео и Джульетта».

Фото Г. Соловьева.

венно и тонко переплести, смешать боязнь и упоение, страх и восторг, как это делает Максимова, танцующая сцену на балконе, очень трудно. Такое доступно только настоящей искренности или настоящему мастерству. А, впрочем, кто знает — может быть, это по сути дела — одно и то же.

Кстати для меня вариация Ромео в сцене балкона, полетно, как бы на одном дыхании исполненная Васильевым, впервые прозвучала абсолютно естественно, как развернутая реплика в пластическом диалоге, а не как вставной номер балетного кавалера. Вариация в его исполнении становится единым пылким восклицанием или даже скорее вздохом восторга и любви! (Несмотря на то, что на первом спектакле 8 мая артисту еще мешало волнение, он не сумел точно распределить свои силы и в дуэте на балконе можно было заметить отдельные погрешности).

Новое, что принес Васильев в образ Ромео, — это его живая «диалектика», изменчивость, процесс (Окончание на 4-й стр.).

Джульетта—Е. Максимова, Ромео—В. Васильев

(Окончание. Начало на 3-й стр.).

духовного роста юноши, многогранность его натуры.

В сцене обручения, в белой, строгой келье Лоренцо все Ромео молелись вместе с Джульеттой. Васильев, точно повторяя рисунок благоговейного дуэта, наполняет его совсем другим смыслом. Если Джульетта—Максимова вся поглощена своим наивно-трепетным обращением к майоликовой мадонне, то Ромео—Васильев не молится вместе с ней — он охраняет ее молитву, ее покой, святую тишину обряда. Вот это проснувшееся чувство защитника, чувство мужского, рыцарского долга делает Ромео Васильева особенно сосредоточенным, нежно и бережно внимательным к своей юной супруге.

В. Васильев полон такого подлинного внимания к партнерше, что ему не нужны внешние, привычные приемы выражения балетно-романтической любви; он к ним и не прибегает или преобразует их, удивляя редкой в балете правдой и простотой сценического поведения и такой же редкой насыщенностью, глубиной «жизни человеческого духа на сцене». Ромео—Васильев разъединяет шпаги Меркуцио и Тибальда волево, достойно, даже гневно; с таким же сдержанным, но внутренне гневным достоинством протягивает он руку Тибальду, призывая его к миру. С ужасом следит Ромео—Васильев за исходом поединка Меркуцио и Тибальда. Наконец, не выдерживает и бросается между ними, резким ударом своей шпаги разъединяя их клинки.

Кажется, он бросился не для того, чтобы остановить Меркуцио, а затем, чтобы уберечь, защитить, заслонить его, принять бой на себя, во что бы то ни стало усмирить, обуздать злобного Тибальда (тоже «злая краска»). Не случись минутного замешательства, которым воспользовался Тибальд и нанес смертельный удар Меркуцио, бой уже повел бы Ромео.

Вот почему такой органичной кажется его вспышка дикого гнева, когда он, простясь нежным прикосновением руки к лицу убитого Меркуцио с праздничной игрой своей юности, зовет Тибальда на новый поединок.

Но нанеся ему в этом поединке роковой удар, он тут же приходит

что произошло, и сразу поворачивается в сторону, где окно Джульетты, с мыслью о том, какое горе принес ей, о том, что отныне обреч ее и себя на разлуку.

В дуэте третьего акта перед разлукой Максимова и Васильев полны неутраченного горя. Чувство одиночества и незащитности заставляет их с отчаянием прижиматься друг к другу, настороженно озираться вокруг. Трудно забыть их глаза в этой сцене — расширенные от страха и муки глаза детей, беспомощно, растерянно, а порой и гневно спрашивающих — за что все кругом грозит им бедой, карой, смертью?

В сцене Мантие Ромео—Васильев полон огромной тоски, в своем воображении он видит Джульетту так ясно, почти до трагической галлюцинации; склоняется перед ней, обнимает ее, поднимает в воздухе, незримо. Каждое движение Васильева полно такой любовной тоски и томления, таким горестным восхищением, что он как бы воспевает, рисует своим танцем красоту Джульетты. Узнав о ее смерти, Ромео—Васильев отшатывается в таком ужасе, что, кажется, слышишь его крик, вопль — «этого не должно, не может быть!».

Завернувшись в плащ, Ромео—Васильев мчится, летит к своей Джульетте, он должен быть с ней — с живой или мертвой — во что бы то ни стало. Васильев бежит так стремительно, с такой силой трагической динамики, что вы понимаете — ничто и никто не может его остановить, он сметет все препятствия, убьет, отшвырнет каждого, кто встанет на его пути. Его порыв воспринимается, как разбег перед прыжком через бездну или в бездну. Джульетта умерла, и ему тоже больше нечем жить.

Я знаю, что о васильевском Ромео будут долго и много спорить. Можно признавать или не признавать, принимать или не принимать предложенную им трактовку (здесь многое действительно непривычно, даже то, что этот Ромео — светловолосый), но во всяком случае о нем с полным правом можно сказать то, что писал Ю. Юзовский о еще более спорном партнере Бабаановой — М. Астангове — «будущий Ромео на нашей сцене не пройдет мимо астанговского опыта». Так и будущие исполнители не смогут пройти мимо находок М. Лавровского и В. Васильева в хорос-

графическом воплощении «традиционного героя, чье имя обычно произносилось в том же тоне, с каким произносят «тенор», чье шекспировский Ромео не заслужил...» (Ю. Юзовский).

Спектакль Я. Лавровского создавался в тот период, когда балет пытался усвоить и применить культуру драматического театра. А постановщик «Ромео и Джульетты» на драматической сцене, создатель знаменитого спектакля, в котором играли упомянутые здесь М. Бабаанова и М. Астангов, замечательный режиссер А. Д. Попов мечтал о свободе и полноте пластики драматического актера.

В своей книге он описывал мизансцену смерти Меркуцио, когда «какой-то момент тело было в полете», в другой его шекспировской постановке «лесной дух — Пэк — ...хоть немного, как мне хотелось, парил в воздухе. Я не думаю, чтобы это стремление преодолеть тяжеловесность драматического актера было незаконно. Ведь мы очень часто завидуем натренированному балетному актеру...». Но надо сказать, что и натренированное тело балетного актера может казаться «тяжеловесным» при отсутствии внутренней одухотворенности.

Вот почему А. Д. Попов так преклонялся перед искусством Улановой, так часто говорил о ней своим ученикам. Ведь в ее Джульетте сбылась его мечта о глубокой психологической правде, соединенной с «полетом», с «парением в воздухе». «Секретами» этого своего искусства она делится с учениками, они живут по-новому не только в творчестве ее прямых воспитанников, но и всех тех, кто определяет исполнительский уровень советского балета — в творчестве Е. Максимовой и В. Васильева, о которых шла речь в этой статье, М. Плисецкой, Н. Тимофеевой, Р. Стручковой, М. Кондратьевой, Н. Бессмертной, М. Лиены, Н. Фадеева, М. Лавровского (кстати, все они танцевали в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева — Л. Лавровского, а Н. Тимофеева исполнила роль Джульетты в постановке О. Виноградова).

Эти традиции будут жить всегда в новых постановках этого балета, всякий раз по-разному преломляясь, изменяясь, следуя вечному закону движения и развития искусства

НАШИ ГОСТИ

18 мая в спектакле Большого театра «Севильский цирюльник» в партии Розины выступила французская певица Мади Меспле.

На снимке: Мади Меспле — Розина.

Фото Г. Соловьева.



На праздновании 100-летия со дня рождения Энрико Карузо

В Италии широко отмечается исполненное в этом году 100-летие со дня рождения великого итальянского певца Энрико Карузо.

27 апреля в Неаполе, на родине певца, в театре Сан-Карло состоялся торжественный концерт, посвященный этой дате. Как писали итальянские газеты, для участия в концерте получили персональные приглашения «семь великих теноров мира», и среди них — солист Большого театра, народный артист РСФСР Владимир Атлантов.

Откликнулись на приглашение и приняли участие в концерте пять теноров — Атлантов, Монако, Паваротти, Тальявини и Ванцо.

В. Атлантов исполнил импровизацию Шенье из оперы Джордано

оперы Леонкавалло «Паяцы» и неаполитанскую песню.

Зрители и организаторы концерта очень высоко оценили выступление советского певца.

Памяти Г. Л. Гуркиной

После тяжелой, продолжительной болезни скончалась Галина Львовна Гуркина — режиссер, ведущий спектакли оперы.

Солисты оперы, режиссеры, дирижеры, концертмейстеры — все, кому приходилось встречаться с ней в сложном театраль-

