

ЖИВАЯ ДЖУЛЬЕТТА, ЖИВОЙ РОМЕО...

Известия 1973, 12 мая

ДЕБЮТ Екатерины Максимовой и Владимира Васильева в ролях Джульетты и Ромео в балете С. Прокофьева на сцене Большого театра Союза ССР вызвал всеобщий интерес. Серьезность этой работы была предопределена уже тем, что «вводила» актеров в спектакль, поставленный Л. Лавровским, гениальная Джульетта — Г. Уланова (а один из ее бывших партнеров в этом спектакле — Ю. Жданов, показывал рисунок партии Ромео). Заслуга Г. Улановой заключается в том, что она сумела помочь Е. Максимовой создать свой образ, найти свою Джульетту, отвести балерину от бесплодного и заранее обреченного стремления повторить то, что когда-то делала в этом спектакле она сама.

Когда я смотрел на Джульетту Максимовой у меня невольно возникло воспоминание о совсем другой замечательной Джульетте — М. Бабановой. В первых сценах Джульетты Максимовой так же много детского лукавства, в ее внешнем «поступании» ясно ощущается скрытая строптивость, натура своенвольной и избалованной девочки. В ее первом дуэте с Ромео на балу «нежность... путается с лукавством» — так когда-то писали о Бабановой. Да, Джульетта Максимовой — девочка, почти ребенок. Но детскость ее Джульетты приобретает, если можно так сказать, «принципиальное» значение. Этой «детскостью» она не снижает трагический масштаб шекспировского образа, а по-своему раскрывает его сокровенный смысл. Максимова вернула Джульетте ее «неполных четырнадцать лет» — очень важное, существенное в шекспировском замысле. Детскость ее героини — не просто счастливое свойство балерины казаться неподдельно юной, это — художественный образ.

Джульетта Максимовой не несет на себе печати трагической обреченности, возвышенной исключительности. Перед нами пленительная, полная жизни женщина-ребенок, существо, созданное для радости, счастья, изо всех сил борющееся за него. От этого чудовищная несправедливость, недетскость ее ранней гибели кажется особенно трагичной. Ее четырнадцать лет действительно становятся трагическим иском, обвинением жестокости эпохи, человеческой вражде и косности. Пожалуй, ни в одной из прежних своих ролей Максимова не добивалась такой внутренней динамики, экспрессии, такой чисто мимической выразительности, как в партии Джульетты. От беззаботной, порхающей беспечности первых сцен она приходит к яростному ожесточению в сценах с отцом и Парисом. Здесь Джульетта Максимовой кажется упрямым, затравленным, но не смиренным зверьком, готовым защищать свою свободу до последнего вздоха.

Внешний облик Максимовой, напоминающий юных мадонн Мурильо, прелестен. Удивительна грация ее отточенного танца, красота арабесков, тонкость «незаметной» техники. Красивые по форме ноги, «говорящие» ступни (здесь нельзя не вспомнить уроки Г. Улановой, о которой Л. Лавровский говорил: «У Улановой стопы так выразительны, что это скорее не ступни, а «кисти ног»). Точенные ноги Максимовой тоже говорят — лукаво, по-детски шалят и «кокетничают» в первых эпизодах, нежно и печально «поют» в лирических сценах.

Конечно, в ответственном дебюте Максимовой и Васильева помогла идеальная «станцованность», пластическая и музыкальная гармоничность их дуэта. В сложных дуэтных подержках ее совершенное по линиям тело приобретает еще большую, особую выразительность и «певучесть», как драгоценный инструмент, как скрипка Страдивариуса, на которой играет вдохновенный виртуоз. Кстати говоря, Васильев «поддерживает» ее и в смысле внутренней трактовки роли. В его Ромео тоже много непосредственного, мальчишески порывистого, ребячливого.

Что же нового ищет Васильев в своем Ромео? Первый замечательный создатель этой партии К. Сергеев на многие годы определил лирическую исполнительскую традицию балетного воплощения шекспировского героя. Первым, кто отважился нарушить эту традицию, был Михаил Лавровский, может быть, лучший балетный Ромео наших дней. Его Ромео — пылкий юноша с горячей

кровью. Но в то же время он сохраняет приподнято романтическое звучание образа.

Васильев в первых сценах его начисто «снимает», «снижает». Начать с того, что он решительно меняет рисунок первого появления Ромео. Васильев не спускается со ступенек, закутанный в плащ. Открывающийся занавес застает его... спящим на цоколе статуи. Он спит, подстелив под себя тот самый романтический плащ, который помогал многим актерам создать ощущение поэтической исключительности знаменитого веронского любовника. Потом просыпается, блаженно потягивается, пробует целостность и крепость своей шпаги, словно проверяя, годится ли она для обычных дневных забав — драк, дуэлей и поединков. Затем — отшвыривает шутиливый покрывал женской статуе, у ног которой так сладко спал... Перед нами очень обаятельный, но совсем обыкновенный юный шалопай, гуляка, проказник.

В таком актерском «ходе» есть немалый смысл. Кстати, эта стихия шутиливой игры объединяет его с поведением Джульетты — Максимовой в первых сценах балета. Она тоже сначала готова шалить с кормилицей, дразнить, задирает ее и с таким же детским увлечением изображать на своем первом балу жеманно чопорную девицу из благородного семейства.

Встреча Ромео и Джульетты в трактовке Васильева и Максимовой обрывает юношескую игру того и другого. Все становится серьезным, оба они сразу же переходят в мир самых высоких чувств. И мы тем больше верим в подлинную возвышенность, глубину их переживания, чем больше веселого и умного юмора обнаружили они в той веселой игре, которую затеяли в начале спектакля.

Во втором акте снова возникают уличные, карнавальные сцены, снова шутят, каламбурят Меркуцио и Бенволио, но Васильев — Ромео уже «вне игры», он серьезен и даже бытовую «игровую» сцену с кормилицей прорезает легчайшим прыжком-взлетом, словно напоминая о том возвышенном мире, в котором отныне живет и к которому стремится «сквозь веселую кутерьму праздника, кипящего на улицах Вероны».

В том, как Ромео — Васильев пытается остановить возникающий поединок Тибальда и Меркуцио, нет и тени сентиментальной благости, кроткого всепрощения. Нет, любовь не размягчила Ромео — Васильева, он не потерял способности сражаться, драться, по-прежнему готов отразить любой удар. Он просто понял, осознал всю бессмыслицу родовой вражды, кровавых междоусобиц, и это сознание рождает в нем не смирение, а гнев. (Точно так же поняла и Джульетта — Максимова, что исходящее от отца и матери требование покорности, послушания в выборе мужа есть насилие, надругательство над ее личностью, свободой. Вот почему она так яростно и уже сознательно восстает против всех их приказаний, советов и «указаний»).

Живой юмор и «грезвый» ум героев — тоже немалое открытие, немалая находка новых исполнителей шекспировского балета. А в скорбном, прощальном дуэте третьего акта, в сцене в Мантуе и в последней картине танца Васильева выражает горе, отчаяние и протест. Да, протест! Например, в том эпизоде, когда он, узнав о смерти Джульетты, выходит на авансцену и поднимает руки в жесте проклятия, таким могучим и грозным, словно он шлет, бросает это проклятие небу, судьбе, самому богу...

Максимова и Васильев захватили зрительный зал прежде всего живым и свежим ощущением образов, свободой от власти привычных штампов и представлений. Ни в чем не нарушив стилистических законов спектакля, они внесли в него новое, радостно неожиданное и в чем-то очень современное восприятие «Повести о Ромео и Джульетте».

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН,
заслуженный артист РСФСР.

□ □

Фото А. Макарова (АПН).



160

ЖИВАЯ ДЖУЛЬЕТТА, ЖИВОЙ РОМЕО...

ДЕБЮТ Екатерины Максимовой и Владимира Васильева в ролях Джульетты и Ромео в балете С. Прокофьева на сцене Большого театра Союза ССР вызвал всеобщий интерес. Серьезность этой работы была предопределена уже тем, что «вводила» актеров в спектакль, поставленный Л. Лавровским, гениальная Джульетта — Г. Уланова (а один из ее бывших партнеров в этом спектакле — Ю. Жданов показывал рисунок партии Ромео). Заслуга Г. Улановой заключается в том, что она сумела помочь Е. Максимовой создать свой образ, найти свою Джульетту, отвести балерину от бесплодного и заранее обреченного стремления повторить то, что когда-то делала в этом спектакле она сама.

Когда я смотрел на Джульетту Максимовой у меня невольно возникло воспоминание о совсем другой замечательной Джульетте — М. Бабановой. В первых сценах Джульетты Максимовой так же много детского лукавства, в ее внешнем «подслушании» ясно ощущается скрытая строптивость, натура своенвольной и избалованной девочки. В ее первом дуэте с Ромео на балу «нежность... путается с лукавством» — так когда-то писали о Бабановой. Да, Джульетта Максимовой — девочка, почти ребенок. Но детскость ее Джульетты приобретает, если можно так сказать, «принципиальное» значение. Этой «детскостью» она не снижает трагический масштаб шекспировского образа, а по-своему раскрывает его сокровенный смысл. Максимова вернула Джульетте ее «неполных четырнадцать лет» — очень важное, существенное в шекспировском замысле. Детскость ее героини — не просто счастливое свойство балерины казаться неподдельно юной, это — художественный образ.

Джульетта Максимовой не несет на себе печати трагической обреченности, возвышенной исключительности. Перед нами пленительная, полная жизни женщина-ребенок, существо, созданное для радости, счастья, изо всех сил борющееся за него. От этого чудовищная несправедливость, неадекватность ее ранней гибели кажется особенно трагичной. Ее четырнадцать лет действительно становятся трагическим иском, обвинением жестокости эпохи, человеческой вражде и косности. Пожалуй, ни в одной из прежних своих ролей Максимова не добивалась такой внутренней динамики, экспрессии, такой чисто мимической выразительности, как в партии Джульетты. От беззаботной, порхающей беспечности первых сцен она переходит к яростному ожесточению в сценах с отцом и Парисом. Здесь Джульетта Максимовой кажется упрямым, загравленным, но не смиренным зверьком, готовым защищать свою свободу до последнего вздоха.

Внешний облик Максимовой, напоминающий юных мадонн Мурильо, прелестен. Удивительная грация ее отточенного танца, красота арабесок, тонкость «незаметной» техники. Красивые по форме ноги, «говорящие» ступни (здесь нельзя не вспомнить уроки Г. Улановой, о которой Л. Лавровский говорил: «У Улановой стопы так выразительны, что это скорее не ступни, а «кисти ног»). Точеные ноги Максимовой тоже говорят — лукаво, по-детски шалая и «кокетничают» в первых эпизодах, нежно и печально «поют» в лирических сценах.

Конечно, в ответственном дебюте Максимовой и Васильева помогла идеальная «станцованность», пластическая и музыкальная гармоничность их дуэта. В сложных дуэтных подержках ее совершенное по линиям тело приобретает еще большую, особую выразительность и «певучесть», как драгоценный инструмент, как скрипка Страдивариуса, на которой играет вдохновенный виртуоз. Кстати говоря, Васильев «поддерживает» ее и в смысле внутренней трактовки роли. В его Ромео тоже много непосредственного, мальчишески порывистого, ребячливого.

Что же нового ищет Васильев в своем Ромео? Первый замечательный создатель этой партии К. Сергеев на многие годы определил лирическую исполнительскую традицию балетного воплощения шекспировского героя. Первым, кто отважился нарушить эту традицию, был Михаил Лавровский, может быть, лучший балетный Ромео наших дней. Его Ромео — пылкий юноша с горячей

кровью. Но в то же время он сохраняет приподнято романтическое звучание образа.

Васильев в первых сценах его начисто «снимает», «снижает». Начать с того, что он решительно меняет рисунок первого появления Ромео: Васильев не спускается со ступенек, закутанный в плащ. Открывающийся занавес застает его... спящим на цоколе статуи. Он спит, подстелив под себя тот самый романтический плащ, который помогал многим актерам создать ощущение поэтической исключительности знаменитого веронского любовника. Потом просыпается, блаженно потягивается, пробует целостность и крепость своей шпаги, словно проверяя, годится ли она для обычных дневных забав — драк, дуэлей и поединков. Затем откланивается шутишкой поклон женской статуе, у ног которой так сладко спал... Перед нами очень обаятельный, но совсем обыкновенный юный шалопай, гуляка, проказник.

В таком актерском «ходе» есть немалый смысл. Кстати, эта стихия шутишки игры объединяет его с поведением Джульетты — Максимовой в первых сценах балета. Она тоже сначала готова шалить с кормилицей, дразнить, задирать ее и с таким же детским увлечением изображать на своем первом балу жеманно чопорную девушку из благородного семейства.

Встреча Ромео и Джульетты в трактовке Васильева и Максимовой обрывает юношескую игру того и другого. Все становится серьезным, оба они сразу же переходят в мир самых высоких чувств. И мы тем больше верим в подлинную возвышенность, глубину их переживания, чем больше веселого и умного юмора обнаружили они в той веселой игре, которую затеяли в начале спектакля.

Во втором акте снова возникают уличные, карнавальные сцены, снова шутят, каламбурят Меркуцио и Бенволио, но Васильев — Ромео уже «вне игры», он серьезен и даже бытовую «игровую» сцену с кормилицей прерывает легчайшим прыжком-взлетом, словно напоминая о том возвышенном мире, в котором отныне живет и к которому стремится сквозь веселую кутерьму праздника, кипящего на улицах Вероны.

В том, как Ромео — Васильев пытается остановить возникающий поединок Тибальда и Меркуцио, нет и тени сентиментальной благости, кроткого всепрощения. Нет, любовь не размягчила Ромео — Васильева, он не потерял способности сражаться, драться, по-прежнему готов отразить любой удар. Он просто понял, осознал всю бессмыслицу родовой вражды, кровавых междоусобиц, и это сознание рождает в нем не смирение, а гнев. (Точно так же поняла и Джульетта — Максимова, что исходящее от отца и матери требование покорности, послушания в выборе мужа есть насилие, надругательство над ее личностью, свободой. Вот почему она так яростно и уже сознательно восстает против всех их приказаний, советов и «указаний»).

Живой юмор и «трезвый» ум героев — тоже немалое открытие, немалая находка новых исполнителей шекспировского балета. А в скорбном, прощальном дуэте третьего акта, в сцене в Мантуе и в последней картине танец Васильева выражает горе, отчаяние и протест. Да, протест! Например, в том эпизоде, когда он, узнав о смерти Джульетты, выходит на авансцену и поднимает руки в жесте проклятия, таким могучим и грозным, словно он шлет, бросает это проклятие небу, судьбе, самому богу...

Максимова и Васильев захватили зрительный зал прежде всего живым и свежим ощущением образов, свободой от власти привычных штампов и представлений. Ни в чем не нарушив стилистических законов спектакля, они внесли в него новое, радостно неожиданное и в чем-то очень современное восприятие «Повести о Ромео и Джульетте».

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН,
заслуженный артист РСФСР.

□ □

Фото А. Макарова (АПН).

