

«Ромео и Джульетта»

Балет С. С. Прокофьева
в ГОТОВ им Кирова

милшей. Однако и очень разрознен и финальная траурная процессия на кладбище.

Менее удалось режиссеру карнавальное шествие, где толпа была представлена, по сути дела, пятью шутами да четырьмя угрюмыми статистами, несущими кулау ладони. Между тем именно в этом эпизоде профинансовая музыка дает возможность для более динамичного выражения карнавального шествия. Вследной и просто тихий плакальщик сцена, предшествующая балу, — бесконечный проход гостей. Малоинтересными и однообразными интерес Меды за процессуем, в частности ларчик сауг с бляхами. И наконец, сложным оказался эпизод пробуждения Джульетты.

Лавровский-режиссер оказался в этом спектакле разоборавшим и талантливее Лавровского-балетмейстера. Дуэт Джульетты и Ромео (на балконе) лишен внутреннего содержания и эмоционального подтекста, в нем много голых техничности, особенно в музыкальной вариации. Сухо в традиционном расплавленной первый втройной танец, великолепно расписан танец с воздушными и не оригинальными танцами джунки и трубадуров. И наконец, не поразило мне танец Ромео с безжизненным телом Джульетты — прием смелый, но едва ли художественно убедительный.

Дело в том, что, проявив большую творческую изобретательность, по-новому выразив принципы построения балетного танца, великолепно расписав средства сценической выразительности балетного языка, Лавровский в чисто танцевальных сценах слишком придерживается общепринятых канонов старого балетного балета. Танцам в «Ромео и Джульетта», свидетельствующим о высоком профессиональном мастерстве балетмейстера, все же не хватает той оригинальности ритмики, той эмоциональности и стилистики, которые характерны, например, для творчества Чубуккина-балетмейстера. Из лучших танцевальных сцен Лавровского, кроме упомянутого уже дуэта в вальсе молада, отметим танец отчаяния Джульетты, ее же танец с Парисом (11-я картина), комический танец Меркуцио на балу и темпераментную пляску шута.

Однако отдельные режиссерские и балетмейстерские недочеты, большинство из которых, кстати сказать, легко устранимы, не умаляют ценности работы постановщика над хореографическим воплощением неоконченной трагедии и не скрадывают огромного принципиального значения этого спектакля в развитии советского балета. Своей яркостью и красотой спектакль во многом обязан художнику П. В. Вильямсу, впервые привлеченному к работе нашего балета. В его лице театр приобрел замечательного мастера живописи, тонко познавшего специфику балетного искусства. Его монументальные декоративные полотна поражают не только масштабом, но и удивительной легкостью, обаянием, воздушностью пространства. А поэтизм полотна замечательный! «Ромео и Джульетта» явились ответственными эпизодами для актеров нашего балета, впервые встретившихся с полнокровными, реалистическими образами неоконченной трагедии.

Появился, ни в одном балете вдохновенное дарование Галины Улановой не прозвучало еще так ярко, не проявилось так равномерно, как в «Ромео и Джульетта». Правда, быть может, в Улановой — Джульетте и нет той страстности характера, которая в сочетании с детской прозорливостью и целомудренностью определяет неоконченную героиню. Но обеспечивается это не только индивидуальностью артистки, но и музыкальной характеристикой образа Джульетты, данной Прокофьевым.

Джульетта в интерпретации Улановой — необыкновенно цельный, поэтический образ, светлый и открытый, как и ее любовь к Ромео. Сложная гамма психологических переживаний Джульетты, ее превращение из шаловливого ребенка в решительную женщину показаны с такой силой актерского мастерства, дающей мне еще не виданую в Улановой ни в одной из ее ролей. Любо артистки оживленна игра, драматической экспрессия. Эти новые для Улановой актерские качества с особенной силой проявились в сцене расставания Джульетты с Ромео и в следующем эпизоде — встрече с Парисом. Переход от

тратального, наивного любовию к злой прощания в внутренней опустошенности после расставания с любимым человеком, переход Улановой к подлинным актерским вдохновениям.

В сущности говоря, партия Джульетты не столько разоборавшая в хореографическом отношении, в ней больше пластической поврности, нежели танца. Но в этих немногочисленных движениях и постах природная пластичность Улановой необыкновенно выразительна и прилепательна.

Образ Джульетты — Улановой решительно нормирует с традиционной условной манерой старого балетного театра. Но след драматической убедительности, выразительности и искренности чувства Джульетты — Улановой был весьма сложна на определенность выразительных средств балетного актера может быть отнесена в числу наиболее совершенных образов шедеврального театра.

К. М. Сергеев правильно заметил и успешно справился с труднейшей задачей воплощения в балете неоконченной трагедии Ромео и с пристрастием к мастерством исполнил свои танцевальные партии (особенно ариями). Хотелось только, чтобы в диалогах с Джульеттой во всем его поведении сильнее звучала тема горячий и нежной любви.

Результативный образ Тибальда, образ подлинного шедеврального танца и глубины дует Р. Гербек. Это одно из самых содержательных и ярких актерских достижений спектакля. Пластическая и мимическая выразительность средств артиста позволила ему с предельной полнотой и огромным драматизмом раскрыть характер истинного, жестокого и самодельного Тибальда. Образ эмоционально обаятелен, в



Балет С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Ленинградском оперном театре имени К. М. Кирова. На сцене заслуженный артист РСФСР Г. С. Уланова в роли Джульетты

Впервые балет обращается к творчеству Шекспира, впервые театр им. С. М. Кирова берется за воплощение средств хореографического искусства образов и характеров великого драматурга. К этой необычайно трудной и ответственной задаче наш театр подошел на славу, он уже имел за плечами большую и плодотворную опыт работы над драматургией Пушкина, Вяземца, Ломоносова, «Вакхсарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Лауренсия» и, наконец, «Ромео и Джульетта» Шекспира — такой закономерный и последовательный путь развития советского хореографического театра.

Успех «Ромео и Джульетта» — данность парадокса, красноречиво свидетельствующая о интересном — не только успех оперной премьеры Ленинградского балета, это успех всей советской хореографии, свидетельствующий о колоссальном творческом и идейном росте. Разве не радостно сознавать нам, актерам балетного театра, что, вопреки присказкам скептиков, балет оказался по плечу такой огромной сложности задачи, как раскрытие средствами танца, пантомимы и пластики бессмертной трагедии Шекспира о великой любви Ромео и Джульетты.

Либреттисты спектакля (С. В. Радлов, С. С. Прокофьев и Л. М. Лавровский) с любовной бережливостью отнеслись к шедевральному творению. Они добросовестно сохранили спаянную структуру трагедии даже в отдельных мелких эпизодах. В этом, конечно, неоспоримо достоинство балета, но в этом и его существенный недостаток. То, что вытекает в нас не из моголов и диалогов, оказалась в балете мало убедительным, а иногда и вовсе непонятным. Так, например, страдания Ромео в первой картине выглядят неправдоподобно. Не обратившись к первоисточнику, артист никогда не достигает объективности. Все достояние народа волевым произволом брошено между правыми и левыми Калугетти и Монтенчи. Не убедительна сцена покупки яда у несведомого откуда попавшего аптекаря. И, наконец, недостаточно сценически оправдано появление Калугетти в фишале спектакля и его прикрытие с Монтенчи над трупами влюбленных.

Мне кажется, что либреттистам мало было отталкиваться от исторических деталей, необходимых в драме, но пропагандируя в пантомиме представления, быть может, даже разбурить спектакль от ряда второстепенных персонажей, вслонивших собой основную тему произведения, — тему безграничной любви двух живых существ.

Привнесено откровенно: прокофьевская музыка мне сперва не понравилась. На первых репетициях она казалась мне сухой, но эмоциональной, а главное, не гармоничной. Я не могла себе представить, чтобы под такую музыку можно было средствами балета передать большую пафос трагедии Шекспира. Но чем больше я вслушивалась и вдумывалась в музыку, тем больше и захватила в ней музыку и новые достоинства. В частности из первой картины сцены прокофьевского музыкального языка и почувствовался огромную драматическую напряженность и благородный лиризм. Как замечательно воплощены в музыке подтекст Тибальда с Меркуцио и Ромео, сцена в келье Лоренцо, картина — Ромео в Мантуе и, наконец, финальный траурный марш С. С. Прокофьева по-своему, талантливо и умно раскрывает драму Ромео и Джульетты, хотя в его музыке быть может и нет неоконченной трагической страсти: она сдержанная, интимная и лиричная. Несмотря на то, что С. С. Прокофьев фигурирует и в числе либреттистов, в некоторых сценах чувствуется недостаточная согласованность между музыкой и происходящим действием.

Неред постановщиком Л. М. Лавровским была поставлена труднейшая проблема — явить такой средству сценической выразительности, которые не расходились бы ни с Шекспиром, ни с Прокофьевым. И в этой задаче Лавровский в основном справился. Он создал монументальный и красочный спектакль поистине неоконченной масштабности, он сумел ярко воплотить на балетной сцене, паству танцеров живых и полнокровных неоконченных образов.

В «Ромео и Джульетта» Лавровский проявил себя великим мастером балетного театра, вдумчивым и тонким режиссером. Спектакль отличается высокой режиссерской культурой. Он оказался детально продуманным, в нем много постановочной изобретательности и последовательности. Драматическая линия, слабо развитая знаменитая, неуклонно развивается и развивается, достигая в заключительном триумфе величия подвига трагической смерти.

К числу наиболее удачных сцен надо в первую очередь отнести эпизод в келье Лоренцо (в келье Лоренцо). Простыми, почти статичными танцевальными движениями, простыми и скульптурными по форме, постановщик сумел передать всю напряженность и чистоту любовного порыва неоконченного героя. Превосходства по своей выразительной драматической силе сцене, удивительно покоряющей в меропии, сцена дуэтом между Меркуцио и самодельным Тибальдом. Эта же сцена, так выразительная по своему характеру, воплощена Лавровским с предельной художественной убедительностью. Удалось режиссеру и эффектно и художественно расписать финальный бой (несколько, притом, выключен) между приверженцами враждующих родов. С огромным лирическим и драматическим настроением поставлена сцена прощания Джульетты с Ромео. Интересно сцена шаловливого юной Джульетты с Кор-



Балет С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Ленинградском оперном театре имени К. М. Кирова. На сцене заслуженный артист РСФСР К. М. Сергеев в роли Ромео

движениях нет ничего лишнего, ничего мелкого. Сцену подвига с бесстрашием и величием Меркуцио, которого очень выразительно и ярко играет А. В. Лозуков Тибальд — Гербек проводит с исключительным драматическим напряжением.

Большое актерское дарование В. В. Шарова, так полно выживающееся в роль юного Лоренцо в «Лауренсия», не смогло, однако, до конца преодолеть статичность образа графа Париса, неуловимо обаятельного и обаятельного лиризматичности и композиitoris. Живописный и верный тип хитроватого и грубоватого неоконченного коринфянина дан Е. В. Вайер. В великолепном танце шута В. Филлер обнаружен огромный прыжок, легкость и артистический юмор. Оркестр театра по главе с дирижером И. Шерманом прекрасно справился с трудной задачей — возможно полно и красочно раскрыть музыкальные достоинства партитуры С. С. Прокофьева.

Первая встреча балетного театра с Шекспиром показала, сколь велико и обаятельное влияние реалистической и глубоко идейной драматургии Шекспира на все дальнейшее развитие нашей хореографии. Именно поэтому «Ромео и Джульетта» — выдающееся событие в жизни советского театра.

Е. ЛЮМОН