

## Julia

Рождение трагедии из духа танца.

«Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в Большом театре

1

Трагедия рождается здесь из духа танца. Она не ищет для себя психологических мотивировок в сюжете. Равнодушно минует его бытовые пласты. Танец тут — само действие, устремленное трагическим порывом к смерти.

По своей сути музыка — искусство трагическое. В нем она полнее всего осуществляет себя — как демоническое начало мира, имеющее над нами неотразимую и почти недоступную объяснению власть. Танец, рожденный из духа музыки, несет ту же роковую миссию. Так понимали танец все романтические художники. Эта мысль нашла свое воплощение в балете «Жизель» — шедевре, равному которому, быть может, нет в истории хореографии.

Танец в «Жизели» обладает гибельным свойством. Но он же приводит к спасению, очищая душу. Танец ввергает в безумие и сулит смерть. И он же просветляет, освобождая человека от ночных призраков. В «Жизели» — два танца: дневной (первый акт) и ночной (священнодействие виллис, второй акт). Дневной танец — безумие: он ведет героиню к сумасшествию и переносит ее в танец ночной — танец исступления и гибели. Враждебная романтическому мироощущению действительность предстала здесь в своем классическом двуединстве. В сочленинии дня и ночи — заколдованного круга, в котором нет места идеальным стремлениям и в котором сама красота безумна и обречена на гибель. Для романтиков музыка была высшим искусством. И танец в «Жизели» — опосредованный образ музыки. Взаимоотношения с ним героев — это взаимоотношения человека с музыкой, романтического художника с искусством. Философская схема «Жизели» подсказана знаменитыми гофмановскими рассуждениями о «любви артиста». Автор эстетической про-

граммы этого балета — Теофиль Готье — не мог миновать влияния Гофмана. Тем более что рассказанная им в «любви артиста» история странно преломилась в реальной жизненной ситуации самого Готье, послужившей в какой-то мере толчком к созданию «Жизели». Искусство у Гофмана есть средство борьбы с безумием, подстерегающим творческую личность. Это главная тема писателя, трагически переживавшего свой разлад с миром. Безумие оказывается равносильным чувственной, плотской любви, губящей творческий порыв и лишаящей художника свободы. Истинное искусство начинается, по мысли Гофмана, там, где страдание претворяется в творчество, в акт художнической воли (отголоски этой идеи можно найти в драмах Чехова). Любовь тогда предстает созидающей силой, но это возможно лишь при определенном самоотречении от всяческих соблазнов земного во имя ясности разума и чистоты вдохновения. Романтики создали культ жертвенности, воплотившийся, в частности, в образе Жизели — безумной от танца балерины, явившейся в мир под пейзажной маской. Танец любви ведет Жизель к сумасшествию. День ее жизни обрывается катастрофой разума, когда она творит музыку своего безумного танца, грозящего гибелью уже в том, ночном мире. Но здесь, облагороженный страданием, лишенный примет земного, танец выступает в роли спасительной, освобождающей силы, проникнутой героизмом жертвенности. Танец, как и музыка, способен нести и гибель и свободу: способен свести с ума и одновременно даровать бессмертие. Романтический художник обращается к искусству, желая найти в нем спасение, но тут же само искусство выступает перед ним в роли высшего судьи, готового покарать его тем, чего он более всего боялся в своем гордом и замкнутом одиночестве.



Н. Бессмерт-  
нова  
(Джульетта)

Танец в «Жизели» — образ музыки, выражение ее светлого и демонического духа. Трагедия тут рождается из самого танца, природу которого в свое время объяснил Готье, рассуждая о центральном конфликте романтического балета, сталкивающего дух и материю. Романтикам был необходим образ Ундины (основополагающий образ романтизма, ибо и Сильфида, и Жизель, и Одета являются лишь его вариантами), символизировавший «бестелесную» (возвышенную) суть искусства, противостоящего действительности. Но вместе с тем трагически переживающего свою отверженность от нее. Ундина стремится к людям, к земной любви, ибо, как писал Готье, дух томится тоской по материальному, жаждет обрести плоть, не понимая, сколь губительно для него это стремление. Самый тип романтического танца запечатлел эту трагическую несоединимость идеального и действительного. Этот танец трагичен по своей природе, ибо полеты сменяются приземлениями, к небу летящие позы — неизбежными возвращениями в реальные состояния, весь танец на пуантах — иллюзия освобождения, мгновения вечности, высшего совершенства духа, на короткое время обретшего свободу. Романтический танец как бы разворачивается в напряженной внутренней борьбе с собственным телом, с силами земного тяготения, с властью роковой земли. В этом контрасте — не просто истоки виртуозности, но трагически-просветляющая мысль о конфликте земного и небесного. Петипа придал пуантной классике смысл трюка, она стала предметом для демонстрации мастерства, в связи с чем устойчивое положение в эффектной позе на земле, в цепи блистательных туров и верчений стало цениться больше, чем романтические полеты к неведомым сферам. Здесь — у Петипа — не было протеста против сил земли, напротив, в них словно отыскивались источники вдохновения. Безумие не грозило этому миру, погруженному в светлую гармонию земного блаженства. Танец тут утратил трагизм, обнаружив свой иной — жизнеутверждающий — лик, пафос ликующего мастерства и виртуозности.

Романтический танец имел другую природу, и его радостный ликующий мир таил трагические отзвуки несовершенной жизни. Радость рождало преодоление. Ликующим было само чувство трагического. Как и в музыке, где подлиннее трагические прозрения души всегда обретают какое-то праздничное, упоенное состояние, возможное лишь когда художник проникает в такие глубины мира, где радость уже неотделима от страдания. Именно поэтому танец есть выражение ликующего трагизма музыки, всегда содержащей очищение, дарованное художни-

ком самому себе, а вслед за этим и слушателю.

Трагедия Жизели рождается из духа танца, из него же рождаются трагедии и всех прочих романтических героинь. Жизель не может не танцевать, как композитор не может не сочинять музыку. Танцем она защищается от безумия, но любовь приводит ее к нему, и тогда танец ее, озаренный ночным светом, пребывает в царстве смерти, возвращаясь через жертву к своей спасительной сути. Танцем Жизель не только освобождает возлюбленного от мести призраков, но и саму себя возвышает до истинной красоты, до любви артиста, а значит, — до подлинного и высшего творчества. Романтики сопрягали понятия любви и искусства в трагическом конфликте. В таких балетах, как «Сильфида», «Жизель», сюжет лишь условие и фон для борьбы иных сил, ибо трагическое содержание этих произведений заключено в самом танце, образующем свою собственную драматическую коллизию.

## 2

Юрий Григорович создал романтический балет. Истоки его постановки «Ромео и Джульетты» — в шедеврах прошлого, произведениях романтической поры, с учетом, правда, и того опыта, который накопили последующие эпохи, по-своему осмыслявшие романтические темы. Отсюда в спектакле присутствуют мотивы «Спящей красавицы» — гениального создания Петипа, неоднократно привлекавшего Юрия Григоровича. Отсюда — и тот элемент стилизации, который есть в хореографии и режиссуре этой постановки, отчасти роднящей ее с романтическими реминисценциями Фокина и Анны Павловой. Вместе с тем восприятие романтической традиции у Григоровича — подлинное, живое, а не умозрительное. Обращение к ней естественно для этого художника, разрабатывавшего романтические коллизии в своих прошлых работах, часто обращавшегося к приемам романтической хореографии. В мироощущении Григоровича всегда присутствовало романтическое начало, выражавшее себя даже в эпически-героических по характеру спектаклях.

## 3

Джульетта была излюбленным образом романтического искусства, мимо которого не прошел ни один художник, в той или иной степени связанный с романтической эстетикой. Образ Джульетты возникал в поэзии Мюссе, им грезил Берлиоз, создавший гениальную симфонию на темы этой шекспиров-

вой трагедии. А для Гофмана образ Юлии (как принято было называть героиню Шекспира в XIX веке) стал своего рода фетишем, преследовавшим его всю жизнь, находившим свое воплощение в различных литературных фантазиях и оказывавшим влияние и на реальные жизненные ситуации. Любовь к юной Юлии Марк, в какой-то мере создавшая Гофмана как писателя, была вдохновлена образом шекспировой героини. В самом звуке этого имени — Юлия — ему мерещились беззвездные дали вечности, принимающей отвергнутых жизнью любовников. Так трактовали трагедию Шекспира романтики, видя в ней историю любви и смерти. Торжество новалисовской идеи, согласно которой лишь смерть является истинной брачной ночью любящих.

4

Григорович нашел подлинно романтический финал балета. Нет здесь традиционно примирения враждующих семей, взаимных покаяний, помпезных клятв и прочей мишуры, мало уместной у гроба погибших детей.

...После смерти героев, лежащих в центре площадки, медленно выходят на сцену все персонажи спектакля (кроме Меркуцио, Тибальда и Париса), постепенно заполняя про-

А. Богатырев  
(Ромео)



странство и скрывая от нас мертвые тела тех, кого звали Ромео и Джульетта. В руке каждого персонажа тускло горит свеча, и неразличимы в этом огромном живом океане людей ни Монтекки, ни Капулетти; единый поток равных перед смертью и примиренных ее волей и властью. И медленно над склонившимся этим океаном свечей возносится к небу на руках кордебалета гробовая плита, имеющая подобие ложа, где мы видим лежащих рядом героев. Они не похожи на мертвых, ибо в их позах нет той торжественной парадности, какую придают живые умершим. Голова Джульетты склонилась к плечу Ромео, и все ее чуть изогнутое в линиях тело скорее говорит о сне, чем о смерти. Они кажутся спящими — эти возлюбленные, нашедшие свой вечный покой и свое вечное ложе любви, которое — на первом плане сцены — благословляет на коленях Лоренцо, обращаясь с мольбой к небу и словно венчая уходящих в историю — тех, кого зовут Ромео и Джульетта. Здесь свет начинает тихо уходить со сцены и только свечи еще мерцают в этой окутывающей мир темноте.

5

Образ Джульетты был желанным и для художников более поздних времен, испытавших известное влияние романтизма. Чайковский почти всю жизнь мечтал сочинить оперу на сюжет шекспировской трагедии. Первые мысли о ней возникли у композитора в период романтических исканий, когда образы Ундины и Снегурочки, Франчески и Одетты населяли мир его фантазий, воплощая мечту об идеальной возлюбленной. В тот же период была написана знаменитая увертюра — фантазия «Ромео и Джульетта», в которой композитор дал чисто романтическую концепцию трагедии Шекспира: отказался от бытовых сцен и образа Кормилицы, чем навлек на себя гнев почтенного Стасова, упрекавшего молодого Чайковского в непонимании шекспировской пьесы. Но композитор, как и все художники-романтики, не интересовался ее фарсовыми и карнавальными по характеру пластами. Ему была нужна тема любви — безмерной, всеобъемлющей и бесконечной — в ее роковом противостоянии судьбе. Здесь тоже не было надгробных клятв двух почтенных старцев. И это тоже вызвало неудовольствие Стасова, полагавшего всякое отступление от первоисточника неуместным. Но Чайковский защищал право композитора на самостоятельную интерпретацию произведения — в согласии с собственным мироучувствованием и собственным видением материала.

6

Романтическая трактовка образа Джульетты и всей трагедии в целом была наиболее близка Григоровичу. Путь к этому образу наметился уже в самых первых спектаклях хореографа. В них шел свой поиск идеальной героини, высшим достоинством которой почиталась нерассуждающая жертвенность, способность беззаветной, ничего не требующей любви. В ранних балетах Григоровича герой, как правило, оказывался в окружении двух героинь, отражавших его полный противоречий внутренний мир: полюс чувственной страсти, рокового влечения и полюс идеальной, преданной любви, черпающей силу в покорности и отличающейся особым мужеством духа. Противопоставление подобного рода всегда было типично для романтизма. Вспомним здесь хотя бы повести Гофмана, в которых присутствует та же схема. Женские образы-двойники появлялись и во многих романтических балетах. Самый яркий и известный пример — Одетта-Одиллия в «Лебедином озере». Причудливая двойственность романтического мироощущения всегда рождала совершенно особый образ действительности: неуспокоенной и смятенной, полной противоречивых страстей, в игре и столкновении которых заключались истоки самых великих конфликтов.

Образы-двойники исчезали в творчестве Григоровича по мере изживания им романтического начала — в его чистом виде. По мере поворота его искусства к эпически-героической трагедии. Уже в «Спартаке» образы двух героинь не могли рассматриваться как образы-двойники, связанные с миром главного героя. Они существовали на разных полюсах сюжета, на разных полюсах жизни (мира гладиаторов — Фригия, и мира патрицианского Рима — Эгина), двойственность которой объяснялась социальными, а не романтическими причинами. Но романтическое начало продолжало тем не менее существовать в искусстве Григоровича. Оно проявилось и в «Иване Грозном», эпическая структура которого не помешала хореографу выразить свой — романтический — взгляд на историю, более всего близкий карамзинскому и имеющий истоком традицию романтического восприятия «злодейских» драм Шекспира (в духе мочаловской традиции). Романтическое начало дало знать о себе и в «Ангаре», несмотря на попытки придать этому повествованию размах эпической драмы. Но существо ее составляла история лирическая, интимная, полная романтических страстей и чувств.

Романтические устремления хореографа выражали себя в этих спектаклях прежде всего через образ главной героини: Анаста-

сии — в «Иване Грозном», Валентины — в «Ангаре». Поиск идеальной героини был завершен в «Спартаке». На смену ему пришел идеальный образ подруги, спутницы жизни, продолжающий образы ранних героинь Григоровича, но на качественно ином уровне. Героиня лишилась антагонистки. Она одна теперь царит в душе героя, в чьих «демонических» видениях уже нет места чувственным призракам. Она создает его замкнутый, полный покоя мир, которому постоянно грозят некие внешние силы и который в итоге гибнет в трагическом столкновении с ними.

Известную романтическую схему Григорович в последних своих работах, предшествовавших «Ромео и Джульетте», значительно переосмыслил. И если в ранних его спектаклях любовь являлась недостижимым идеалом, путь к которому был мучителен, то теперь (в последних спектаклях) любовь стала самостоятельным полюсом конфликта, приходящим в столкновение с силами истории или природы. Эта любовь — любовь-союз, любовь идеальная и уже обретенная — хрупкое, незащищенное человеческое чувство, сохранить которое в себе — высшая обязанность человека. Сохранить даже после смерти одного из возлюбленных.

7

Этот образ идеальной романтической героини Григорович разрабатывал в последних своих спектаклях с Натальей Бессмертной, балериной чисто романтического плана, открывшей себя в «Жизели» и уже, можно сказать, вошедшей в сценическую историю этого произведения.

Бессмертной не довелось танцевать ни Ундину, ни Сильфиду. Из романтического репертуара она, кроме Жизели, исполняет только Одетту-Одиллию. Впрочем, эту партию, созданную Л. Ивановым и М. Петипа в конце XIX века, нельзя целиком отнести к ролям романтическим. Нельзя отнести, имея в виду тот стиль и ту технику, в каких эта роль решена. Романтическим является лишь ее характер, обусловленный музыкой, выражающей вполне определенное — романтическое — ощущение мира.

Но образ Ундины — прародительницы всех фантастических героинь прошлого — всегда присутствовал в творчестве Бессмертной, в любом ее создании. Именно Бессмертная воплотила сегодня этот особый женский тип, находящийся на границе реального и вымышленного и сочетающий в себе земное и бесплотное, действительное и фантастическое. Грань, отделяющая здесь одно от другого, — неуловима. Отсюда — тот фантастический колорит, присущий образам балерины, их странная, сновидческая отре-

шенность, их призрачность и та трагическая несовместимость с реальностью, на которой Григоровичем построен конфликт каждой из ее ролей. Только в своем замкнутом, интимном мире этот дух на мгновение обретает реальность и полноту земного счастья. Подобно романтическим наядам, героини Бессмертной не в состоянии совладать с окружающей их жизнью. И блеск волшебных силфидиных крылышек, что опадают от прикосновения враждебного мира, всегда чудится в ее танце, который сам по себе несет трагическое содержание, рождает ощущение трагического. В этом смысле танец Бессмертной — это танец неизменно романтический, ибо в нем все основано на конфликте воздушного парения с жестокими силами земли. В нем главное — устремленная к небу линия, манящая своим полетом, своим непреклонным стремлением ввысь.

Н. Павлова  
(Джульетта)



Декорированный тем или иным сюжетом, этот танец всегда имеет сюжет собственный. Ее Анастасия меньше всего напоминает дочь незнатного боярина, которому посчастливилось стать зятем царя. Возникнув из толпы боярышень, Анастасия — Бессмертная предстает призраком-ундиной на чужой свадьбе, видением измученного страхом героя, духом, неожиданно обретшим плоть. Но духи эти, как известно, дорого расплачивались за испытанное земное счастье. И гибель Анастасии — Бессмертной — не случайная гибель от предательского яда. Она уходит — в свой мир, доступный и известный лишь ей. Именно так Бессмертная исполняет сцену смерти героини. И именно так она поставлена хореографом. Предсмертные муки героини сменяются умиротворением. И гибель ее полна трепетного покоя. Так гибнет от лучей солнца Снегурочка (этот русский вариант Ундины), жертвенно принимая гнев природы.

В Валентине из «Ангары» также присутствовали черты романтического характера. Но здесь хореограф искал иную коллизию, переводя вполне реалистическую историю на язык романтической философии, что дало балету второй, особый, поэтический план. В Валентине — Бессмертной с самого начала чувствовалось страдание от несовершенства мира, тоска по идеальному земному счастью, желание обрести покой. Собственно, она и была воплощением духа реки, ищущей примирения с человеком. Но природа вновь не позволяла ей воспользоваться счастьем. И лишала ее любви. Земной человек искупал зло стихии, жизнью своей платил за ее покой, оставляя героине радость земного существования, но вместе с тем обрекая ее на одиночество. На вечный диалог с породившей ее природой, столь жестоко отменившей ей за непокорность.

## 8

К образу Джульетты Григорович и Бессмертная пришли закономерно. Он являлся для них художественным итогом многолетнего сотворчества. Завершением определенных тем, открытых балериной в «Жизели», а хореографом — в целом ряде спектаклей, предшествовавших их совместной работе.

В «Ромео и Джульетте» Григорович почти отказался от увлекавших его в последнее время идей эпического спектакля. Даже героические мотивы, которые явственно ощущались и в ранних балетах хореографа, звучат тут приглушенно. Это потребовало определенной переориентации сложившейся в искусстве Григоровича структуры спектакля, а также и привычных ему стиливых приемов. Например, дуэты в «Ромео и Джульетте»

стали главным элементом структуры спектакля, его кульминационными точками, в отличие от прежних работ, где аналогичную роль, как правило, играл монолог. Впрочем, начиная именно с «Ивана Грозного» дуэт стал приобретать все большее значение в драматургии спектаклей Григоровича, отражая общие — идейные — сдвиги в его творчестве, о которых уже шла речь. В «Ромео и Джульетте» дуэты являются формообразующим началом. В них сосредоточено и философское содержание произведения. Кроме того, дуэты построены здесь как большие танцевальные сюиты — с участием женского кордебалета, олицетворяющего мир любви и надежд героев. Благодаря этому приему, истоки которого — в гран па нерейд из «Спящей красавицы», во втором, ночном акте «Жизели», дуэты приобретают значение кульминационных эпизодов в драматургии спектакля. Это не просто интимные признания, любовные диалоги героев, а развернутые танцевальные сцены, выходящие за рамки конкретной ситуации.

Так же, как и в «Спящей красавице», кульминации сюжетные не совпадают в этом спектакле с кульминациями смысловыми, выражающими его идею и философию. Дуэты являются опорными точками драматургии и составляют как бы отдельный спектакль — тот замкнутый в себе и изолированный от окружающей жизни мир любви героев, который несет трагедию в своем сердце и в своей душе, будучи обреченным на гибель в вечном споре красоты со временем. Мысль эта близка Шекспиру, она не раз возникала в его сонетах, полных горьких раздумий о бессилии красоты перед смертью («Как может уцелеть, со смертью споря, краса твоя, беспомощный цветок?»), и о том, что нет на земле убежища, способного предотвратить гибель прекрасного. Поэзией хрупкости земного счастья, его минут, милости во данных судьбою, пронизаны все дуэты в постановке Григоровича, образующие лирико-философский, сонетный пласт спектакля.

Хореограф ищет содержательность в самом танце, в ряде случаев отказываясь от непосредственного рассказа сюжета. Так, например, первые эпизоды спектакля, рисующие по сценарию утреннее пробуждение жителей Вероны, стычку слуг, переходящую в глобальное столкновение семейств, не имеют у Григоровича никакой сюжетной организации, предполагающей чередование и последовательное развитие различных событий, ведущих к кульминации — городской драке. Во всех известных мне сценических редакциях балета Прокофьева эти эпизоды и решались в точном соответствии с литературными заданиями сценария. Хореографы исходили из бытовой логики и рассматри-

вали начальные сцены как экспозицию сюжета. Они напрямую показывали пробужденные города, пластически живописали его быт и нравы, детально разрабатывая мотивы первой ссоры, независимо от того, какими выразительными средствами пользовались: танцевальными или пантомимическими.

У Григоровича — все иначе. И начальные эпизоды спектакля для него — это экспозиция характеров персонажей, а не сюжета. Экспозиция, если быть совсем точным, различных танцевальных пластов действия (как в симфонии), контрастных лейттем, своеобразных танцевальных потоков, движение и развитие которых определяет события и рождает трагедию. Танец в этих сценах не несет прямых действенных и сюжетных функций. Танцем здесь ничего не рассказывается и ничего не описывается. Танец экспонирует мир Ромео, Меркуцио и Тибальда в серии развернутых пластических сцен, раскрывающих основные планы спектакля: мир отрешенной от реальности любви (Ромео), мир празднично-ликующего города (Меркуцио: стихия бытовой буффонады) и мир зловещей демонической ненависти (Тибальд). Каждый персонаж тут имеет свою группу кордебалета, отражающую его чувства, настроения и помыслы.

Подобного рода драматургических конструкций в творчестве Григоровича прежде не было. Повествовательный элемент (рассказ какой-либо истории) всегда присутствовал в его балетах, даже в тех, где сюжет определяли предельно обобщенные ситуации, как, например, в «Спартаке». Каждый эпизод этого спектакля представлял явление крупное, значительное, выходящее за границы обыденного. Вместе с тем каждый эпизод здесь имел свою четкую действенно-сюжетную задачу, свой конфликт, свою кульминацию, намечавшую дальнейшее развитие событий. Конечно, и в этом балете симфонические начала хореографии Григоровича прослеживались со всей очевидностью (так же, как и в «Каменном цветке», и в «Легенде о любви», и в «Щелкунчике»). Тем не менее «Ромео и Джульетта» — это новый этап в развитии его творческого метода. Этап, характерный качественно иным пониманием драматургии балетного спектакля, самого танца, его действенных и сюжетных функций. Говоря по-другому, танец в этом балете освобожден от всякой заданной литературности, а драматургия практически не содержит повествовательного элемента, рассказа. Минувя фрагментарность, дивертисментность классического балета, Григорович в своей последней работе ближе всего подходит именно к классическому восприятию хореографического искусства, его природы, цели и назначения. Для пояснения

этой мысли сошлюсь вновь на первые эпизоды «Ромео и Джульетты». Что приводит город в состояние драки? Что определяет неожиданную вспышку угасающей было вражды? Ответ на эти вопросы будет на первый взгляд парадоксальными, ибо в действии спектакля нет ни одного бытового или психологического столкновения, никакой сюжетной ситуации, могущей привести к бою. Есть, как уже говорилось, два танцевальных потока, две стихии, два разных способа жизни в танце, две враждебные друг другу стилевые манеры. И эти два танца, как темы симфонии, сталкиваются вдруг с немолимой неизбежностью в конфликтной, непримиримой схватке.

Примеры аналогичных драматургических построений мы можем обнаружить в классике. Во втором акте «Жизели», в «Спящей красавице», в ивановской картине «Лебеди-

рассказана в его понятиях. Образ танцующей Вероны — веселого города, не замечающего вражды под лукавой маской, — составляет фон действия и в то же время является одним из главных его персонажей. Несущийся в своей неугомонной беззаботности поток людей постоянно сталкивается со стихией демонического зла, воплощенного в образе Тибальда и его свиты. Танец легкий, летящий, стремительный противопоставлен танцу «тяжелому», словно с трудом преодолевающему земное притяжение. Таковы все жете Тибальда — подобные истерическим крикам, с характерным движением рук, как бы подстегивающим собственное тело, как бы «подкручивающим» его для полета. Пластика Тибальда и его свиты таит в себе неуступчивую решительность. Их поступь — это поступь хранителей вражды, стражей каких-то фантастических ночных сил, стихии нена-



Сцена  
из спектакля.  
В центре  
М. Цивин  
(Меркуцио)

ного озера». Но в классическом балете подобный метод не становился основой для конструирования всего спектакля в целом. Его власть ограничивалась отдельными эпизодами, отдельными действиями постановки. Именно поэтому «Ромео и Джульетта» Григоровича может рассматриваться как произведение подлинно новаторское.

9

Трагедия рождается здесь из самого духа танца. Она транспонирована на его язык и

висти, не имеющей на самом деле никакого точного адресата (скажем, Монтекки), а направленной на весь мир. Берлиоз назвал шекспировского Тибальда «гением гнева и мести». Первая реплика этого героя в пьесе — слова о его ненависти к миру. «Мне ненавистен мир!» — восклицает он и лишь потом, в продолжении своей речи, включает в эту ненависть и Монтекки. Ненависть к ним есть следствие той общей глобальной ненависти, которую он испытывает к миру. Эта ненависть придает Тибальду черты своеобразной романтической исключительности.

Менее всего этот герой похож на нахально-истерического проходимца с манерами мясника, каким мы видели его в некоторых драматических постановках. Ненависть Тибальда по-своему трагична, она ввергает его в мрачное отчаяние, она никогда не может быть утолена, ибо не знает собственных пределов. Григорович наделяет Тибальда демоническим ореолом. Это гордый рыцарь зла, дух ненависти и вражды, фигура отчасти абстрагированная от реальности — черный человек веселой Вероны. Пластический рисунок партии содержит интонации испанского танца. Таковы специфические пируэты Тибальда, некоторые позы, положения рук, рисующие образ зловещего и надменного матадора — безусловно элегантно в каждом движении, рыцарски-изящного, жизнь воспринимающего как бесконечную битву, как поединок. В сцене убийства Тибальда найденная хореографом метафора обретает новый смысл. Матадор словно поменялся местами со своей жертвой. Ослепленный, отравленный ненавистью, он подобен здесь раненому и загнанному зверю. Как замороженный, уже получив смертельную рану, он движется на стоящего с плащом Ромео, готовый все смести на своем последнем пути.

Мир Тибальда (роль которого молодой танцовщик А. Лазарев исполняет технически легко, темпераментно и воодушевленно) — это мир мужской. В свите Тибальда нет женщин. Он существует в странной отстраненности от них и в эпизодах бала, рыцарская тема которого в первую очередь связана здесь с его образом. Бал в постановке Григоровича — это ритуальное торжество. Это фантастический парад живых манекенов. Образ роковой силы, бал призраков, словно сошедших с древних фамильных портретов. Они возникают перед стоящим на первом плане сцены Ромео — возникают неожиданно, в глубине площадки — и медленным, церемонным шествием движутся на героя. У этого мира свои законы и традиции, его жизнь определяет особый механизм страстей, ритуалов и привычек, не приемлющих никакой иной, отдельной от себя жизни. Равнодушный ко времени, не замечающий времени, этот мир цепко бережет свою изолированность, свою элитарную замкнутость, не являясь впрямую воплощением вражды или ненависти. Ненависть здесь — от презрения к лежащей за его пределами жизни. Вражда — лишь средство сохранить себя, свой аристократически-надменный мир, таящий дух древнего рыцарства — величественного и жестокого одновременно, прекрасного и вместе с тем отмеченного печатью неизбежной гибели, ощущение которой и пробуждает в нем чувство мести. Образы этого мира будут мерещиться Джульетте в сцене,

когда она пьет напиток, приготовленный для нее Лоренцо. Словно в предсмертном бреду проходит перед Джульеттой шествие дам и рыцарей — призраков фамильного склепа, напоминающих о забытом ею долге перед законами того мира, в котором она не захотела быть счастливой. Шествие пересекает по диагонали сцену, движется как скорбная похоронная процессия, рождая в фантазии героини образ ее собственных похорон, путь к вечному покою — в обитель ушедших поколений, законы и традиции которых свято чтит окружающий Джульетту мир. Эпизод этот многозначен и подсказан хореографу знаменитым монологом Джульетты, провидящей свое пробуждение в склепе, где «временами, как передают, выходят мертвецы в ночную пору» и где «долгие века покоятся останки предков», волю и законы которых она отвергла. Даже смерть, мнимая или подлинная, не сулит Джульетте избавления от мира призраков, и эта мысль ввергает ее в отчаяние, ведет к осознанию безвыходности своего положения.

Мир семейства Капулетти — это мир парадной ритуальности, мир, пребывающий в странном оцепенении, прорывающемся вдруг отчаянием в эпизоде гибели Тибальда. Плач обезумевших от горя женщин, призывы к мести потрясенных мужчин приобретают в интерпретации Григоровича особый смысл. Сцена залита красным светом, цветовая гамма костюмов также варьирует различные оттенки красного, среди которых преобладают багрово-красные тона. Хореограф и художник создают атмосферу вселенской беды, роковой катастрофы, крушения целого мира, объятых пожаром, в зареве которого мы будто «слышим» стоны, крики и вопли — признаки зловещей агонии смертью объятых семейства, прозревающего в Тибальдовой гибели неизбежные грядущие жертвы.

Тибальд — дух этого мира. В эпизоде уличной драки он мечется по площадке, как бы сзывая все новые и новые толпы людей. Он разжигает бой, сам почти не принимая в нем участия. Он — дирижер битвы. Он неожиданно вырастает из груди сплетенных тел, над толпой, сбившейся в единый ком, и, словно опьяненный кровью, повелевает им продолжать сражение. Кажется, он ведет бой со всеми — как с чужими, так и со своими, не различая их в пылу схватки и испытывая ненависть к жизни, что и приводит его к столкновению с Меркуцио.

## 10

Если мир Тибальда показан в спектакле как мир обреченный, уходящий, конечный, то мир Меркуцио представлен хореографом

в исключительно светлых красках и жизнеутверждающих тонах.

Образ Меркуцио связан в спектакле с темой города: веселой и беспечной Вероны, пребывающей в состоянии танца — радостного и ликующего. Это стихия быта, лишеного, впрочем, всякой натуралистичности и жанровой характерности. Здесь тоже властвует танец классический, преобразующий быт и придающий действию поэтическую атмосферу. В музыке Прокофьева отсутствуют изобразительные элементы, равно как и элементы этнографические, требующие от хореографа бытовой конкретности. В полном согласии с партитурой Григорович решает так называемые «характерно-народные» танцы как танцы классические, в ткань которых органично вплетаются отдельные фольклорные движения. «Местный колорит» чувствуется и в рисунке этих танцевальных композиций.

по характеру интонациями. Но вместе с тем этот танец всегда подчинен законам строгой гармонии и красоты, что, кстати, блистательно уловил исполнитель роли М. Цивин.

Меркуцио отведено особое место в драматургии спектакля. И менее всего он интересовал хореографа как герой ренессансной трагедии, конкретный бытовой персонаж, представляющий прогрессивные гуманистические силы эпохи. Так обычно решают Меркуцио в балете, видя в нем героя нарождающегося Ренессанса, противостоящего мрачному средневековью. У Григоровича свое восприятие персонажа, связанное с романтической традицией, романтическими реминисценциями комедии дель арте и фьяб Гоцци. Это особый — эстетизированный — взгляд на ушедшую культуру, благодаря чему образ Меркуцио является нам персонажем лирическим, выражающим ав-



А. Симачев  
(Лоренцо),  
Н. Павлова  
(Джульетта),  
В. Гордеев  
(Ромео)

В пластике Меркуцио тоже встречаются «итальянские» мотивы (в частности, движения тарантеллы), но не они определяют стилевое решение роли. Не определяют ее и те элементы гротеска, эксцентрики, которые вошли в танцевальный язык этого персонажа. Главное тут иное — классическая красота любого головоломного пластического пассажа, любой эксцентрической эскапады, самой парадоксальной танцевальной комбинации. Танец Меркуцио необычайно виртуозен, насыщен различными

торский голос, проникнутый едва ли не ностальгическим чувством. Меркуцио здесь — лирический буффон, воплощение духа жизни, абстрагированного от конкретных реалий сюжета. Он воплощение духа искусства, наполненного фантазией и благородным озорством, пренебрегающего опасностью и жаждущего приключений. Мир Меркуцио не исключает, в отличие от Тибальда, женского начала: жизнь этого мира многообразна и многоцветна, в ней царит стихия танца (искусства), противо-

стоящего замкнутой в себе (Тибальдовой) элитарности.

Меркуцио сопровождается маски: персонажи, одетые в костюмы итальянской комедии и внешне напоминающие образы Калло. Именно внешне, ибо свойственной образам Калло жестокости, неистовой зловещей одержимости эти персонажи лишены. Их сфера — веселое шутовство, но не холодная насмешка. Юмор, а не циничная ирония. Легкомысленное балагурство, не переходящее в фантазмагорию, являющую нам глумливый лик жизни.

Маски у Григоровича — прежде всего музыканты: они сопутствуют Меркуцио, сопровождают его танцу, представляя уличный оркестр бродячих комедиантов. Образ их оттеняет трагедию, вносит контрастную краску в ее атмосферу. Так, на балу маски постоянно нарушают чопорное празднество, веселой гурьбой пронесаясь по площадке, возникают на заднем плане сцены во время церемонных шествий. Но сопоставления эти лишены всякой многозначительности. Маски здесь — не иронические комментаторы событий, не пародирующие основное действие персонажи, в них — напоминание об иной стороне жизни: праздничной и открытой, не смущенной парадностью и ритуалом. Только одна мизансцена здесь имеет особый смысл: в момент выхода Тибальда на балу — его танца, величественного и грозного, исполненного могучих страстей, — маски вдруг окружают словно ненароком героя, и он окажется в кольце насмешливо сопровождающих его персонажей, оборачивающих порывы его яростной ненависти забавной шуткой. Трагедия на один миг открывает перед нами ту грань, за которой уже наступает область комического, вещающего конец миру, отрешившего себя от жизни. Маски у Григоровича — образ вольного танца, свободного искусства, и тот же смысл имеет в спектакле образ Меркуцио.

Он все время словно приглашает Ромео в какое-то путешествие. На какую-то большую прогулку, итог которой — смерть. Танец его часто строится по диагонали — ему необходимы большие пространства. Маска в его руках — не более чем дорожная принадлежность, атрибут одежды, но не таинственная личина, скрывающая или утаивающая что-нибудь тайное, невысказанное. Даже смертельно раненный, он, поддерживаемый комедиантами, продолжает движение, не может остановиться, длит мгновения своего танца — в замедленном ритме, как в кадрах, снятых рапидом. Он плавно взлетает в воздух на руках партнеров и бессильно опускается, как бы растекаясь в шпагате. И вновь — шаг к небу, тягучий



Н. Бессмерт  
нова  
(Джюльетта)



бег в воздухе, прерываемый смертью. Уже на земле, в окружении склонившихся над ним спутников он делает последнюю попытку взлететь, но тело приковано к земле. Меркуцио умирает в странной, парадоксальной мизансцене. Опираясь на плечи и грудь, он замирает в вертикальном положении, так, словно ноги его — ноги танцора и комедианта — умирают последними, в момент какого-то невысказанного танца, который будто бы продолжается и за порогом жизни, какие-то мгновения после того, как умерло сердце и отлетела душа. Оживления тут не наступит, того оживления, которое происходит на балу, где Меркуцио разыгрывает эпизод своей мнимой гибели. Но гибель эта была не от кинжала, а от танца. И танец же возрождает его к жизни. То была смерть иная — пародийно-романтическая, но тем не менее странным образом предвещившая его гибель реальную. Ибо танец ведет Меркуцио к смерти с той романтической неизбежностью, о которой, к примеру, писал Б. Асафьев, рассматривая путь истинного художника как путь неистового «самоожжения», «самоизживания», влекущего к гибели с той интенсивностью, с какой творческая личность осуществляет себя. Эту мысль Асафьев высказывал в ранних работах, концепции которых во многом были близки романтическим. Путь Меркуцио в спектакле — это путь, говоря языком Гофмана, истинного музыканта, изживающего в танце собственную жизнь и идущего наперекор миру, погруженному в ненависть.

## 11

Ромео и Джульетта. Их трагедия развивается в особом пространстве, в сфере противостоящих действительности мечтаний. И хотя Ромео принимает порой участие в шутках Меркуцио, а Джульетта ведет себя на балу так, как и полагается вести себя светской девушке, тем не менее хореограф постоянно подчеркивает изолированность своих героев от реальной жизни. Дух жизни — Меркуцио и дух ненависти — Тибальд определяют разные полюса трагедии, ведущие к конфликту, роковым образом влияющие на отрешенный от земных страстей мир любви главных героев. Их связи с реальностью неощутимы и иллюзорны. В ней они существуют словно бы по принуждению. В этой своей временной и непрочной обители, ожидая некой иной жизни — вечной и возвышенной. Романтическую отъединенность мира любви от жизни обыденной, пусть даже и очищенной от конкретных бытовых примет, хореограф декларирует уже в первой сцене балета, экспонирующей образ Ромео.

## 12

...Откроется занавес, и мы увидим погруженную в темноту сцену: без признаков жизни холодную и необъятную пустыню, беззвездный мрак пустоты еще «несотворенного» мира. Затем луч света медленно высветит сидящего в центре площадки юношу. Свет словно рождает его из неизвестности этой гигантской вселенной, называя его своим героем и своим избранником, называя его своим Ромео. И тут же с разных сторон площадки слетаются к герою волшебные духи, девушки в розового тона пачках, рукава у которых развеваются, подобно сильфидиным крылышкам, трепещут и бьются на ветру, завораживая нас беспкойным ритмом еще неясных, предрассветных желаний. Мир заливают новые краски, первые лучи зари — первые проблески пробуждения.

Мотив пробуждения жизни равносильен здесь мотиву пробуждения любви. Тема встающего над мрачной средневековой Вероной солнца понята как тема зарождения чувств. И танец героя — первый монолог пробужденного ото сна и еще пребывающего в нем юноши — создает образ ночного полета, неясного пока смятения души, проникнутой предутренними чувственными ожиданиями. Девушки-видения — мечты или грезы героя — проносятся перед ним, окружают и разлетаются, возникают во всех точках сцены, отвечая каждому движению своего избранника. В пластике героя господствуют большие полетные жете — призывы, обращенные в ночь, отходящая на которые кордебалет видений образует как бы розово-огненный шлейф, несущийся за охваченным мечтой юношей, шлейф-крылья, рожденный той тоскою о любви, которая насыщает мир шекспировой трагедии «Ромео и Джульетта». «Ты любишь? — Да, и томлюсь тоскою по любви...» — эта странная раздвоенность, преследующая героя пьесы до встречи с Джульеттой, имеет романтическую окраску. Ромео отрицает действительное во имя некоего таинственного идеала, обретение и познание которого сулит ему смерть.

Это томление героя определяет содержание первого эпизода спектакля, о котором идет речь, а если брать шире — то всей его концепции.

Первый эпизод спектакля подсказан пьесой: ночь накануне кровавого утра Вероны Ромео, если вы помните, провел где-то за городом, наедине с природой, размышляя о превратностях мучающих его любовных страстей. Стремление к одиночеству, сознательно культивируемая обособленность от мира, склонность к меланхолии

придают Ромео ореол романтического героя, философа любви, задающего роковой вопрос о ее сущности уже в первом своем появлении на страницах пьесы. «Что есть любовь?» Этот вопрос — отправная точка характера, основная его идея, влекущая героя на путь трагической авантюры, цель которой — открытие истины.

## 13

Кордебалет «грез» — сквозной образ спектакля, возникающий во всех эпизодах любви и сопровождающий героев от зарождения ее до гибели. Называть, впрочем, этот образ грезами — не вполне верно. Функции его в достаточной мере самостоятельны, в той же степени, как самостоятельны функции кордебалета нерид в «Спящей красавице» или виллис в «Жизели». «Грезы» представляют особый, фантастический мир — добрых духов, волшебных бесплотных сильфид. «Грезы» напрямую связаны хореографом с образом Джульетты — посланницы того же сказочного мира. Эта причастность героини к некоему фантастическому царству выявлена не только в пластике, но и в костюмах, придуманных С. Вирсаладзе. В сценах любви пачки Джульетты, сохраняя черты женского костюма позднего ренессанса, напоминают между тем романтические тюники. Облака воздушной материи создают здесь свой собственный пластический узор, всякий раз поражающий неожиданным сочетанием линий при органичном соответствии танцевальному рисунку. Волшебные крылышки, принадлежность всех романтических образов, присутствуют и в костюмах Джульетты. Образ их рождается в любом динамичном движении: беге, вращениях, прыжках. Эффект этот достигнут особым покроем костюма, который в статичных позах выглядит вполне реально.

После пролога кордебалет «грез» возникает в сцене первого поцелуя героев. Это рассвет, зарождение любви, благословение ее миром заоблачным и волшебным. Затем — знаменитое признание героев в ночном саду дома Капулетти. Здесь танец кордебалета подчинен активным порывам набирающих силу чувств героев. Экспрессивные пробеги создают атмосферу той «святой ночи», изображенной Шекспиром, той предельной экзальтации любовного томления героев, сбросивших имена как ложную маску. «Грезы» перевоплощаются в почти реальных девушек в эпизоде венчания — с цветами в руках они образуют некий свадебный кортеж соединивших свои судьбы героев. Они же спешат на помощь Джульетте в самую страшную минуту ее одино-

чества — после сватовства Париса, лишая героиню веры в счастливый исход событий. Но образы любви возвращают надежду. В мыслях о Ромео отыскивается спасение. Появляется Лоренцо, торжественно протягивающий волшебный напиток. И в воображении Джульетты возникает Ромео. Дуэт героев разыгрывается как возможный финал истории. Финал благополучный и радостный, полный гармонии и безмятежного спокойствия. После этого на редкость удачно найденного Григоровичем эпизода Джульетта принимает напиток от Лоренцо, уверенная в счастливом завершении своей любви.

Участствует кордебалет «грез» и в сцене гибели героев. Они умирают в пустом пространстве площадки, а вместе с ними — в глубине, за тюлевым занавесом, где мы видим очертания склепа, около ложа-гробницы Джульетты — медленно никнут духи любви, волшебные наяды, сказочные вестницы чувства. Сначала они стоят полукругом у ложа и, чуть склонившись, как бы накрывают его руками, то ли благословляя эту обитель любви, то ли защищая ее от гибели. После, по мере того как жизнь покидает героев, кордебалет «грез» опускается все ниже и ниже, и вот уже одни лишь руки еще колышутся над ложем — так опадают цветы, отпраздновав краткий миг своего цветения. Метафора цветка — одна из излюбленных романтических реминисценций в эпоху балетного «неоромантизма»: вспомним некоторые работы, уже упоминавшиеся мною, — М. Фокина («Видение розы») или же пластические фантазии Анны Павловой, с их главным мотивом: эфемерность красоты, обреченной на гибель. Цветы, бабочки, стрекозы были тут не случайными персонажами — великая балерина искала образы утонченной хрупкости, образы мимолетной жизни, проживающей свой короткий миг на высшей ноте счастья и упоения. Метафора цветка — метафора незащищенного перед стихиями хрупкого мира грез: иллюзорного и бесплотного, гибнущего от насилия и не могущего противостоять жестокости. Этим же сиянием иллюзорности были отмечены и классические образы романтизма — Ундина, Сильфида, Жизель. И именно в их ряд встает Джульетта, созданная Наталией Бессмертной и Юрием Григоровичем.

## 14

Такой подход к пьесе, резко противоположный современным ее интерпретациям, имел для Григоровича принципиальное значение. Избегая открытой полемики, спектакль полемичен внутренне, полемичен без

запальчивости, суеты и экзальтации. Хореограф утверждает свой взгляд на Шекспира с той спокойной и внушительной уверенностью в своей правоте, которая собственно никаких доказательств не требует. Ее главный и единственный аргумент — неотразимая убедительность предложенного решения, гарантированная, не побоюсь сказать, совершенным мастерством, безупречным художественным вкусом и поразительно тонким ощущением музыки. Последнее, пожалуй, самое главное, ибо никакой «свой взгляд» на Шекспира не был бы возможен в отрыве от прокофьевской партитуры. Ведь речь идет о балете, автором которого является композитор (так же, впрочем, как и в опере), оригинально интерпретирующий литературную программу, лежащую в основе его музыки, у которой собственные образные возможности.

Н. Бессмерт-  
нова  
(Джульетта),  
В. Гордеев  
(Ромео)



Прокофьев по-своему понимал историю юных веронских любовников. И Григорович ставил не трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта», а балет Прокофьева, созданный на ее основе. Новое произведение — Прокофьева — Шекспира, двух гениев разных эпох и разных искусств, соприкасающихся друг с другом и вместе с тем друг от друга независимых. Партитура Прокофьева трактует историю любви как историю духовного противостояния жестокости. Бунт и протест героев здесь чисто духовного свойства. Главное — сохранить себя, свой мир, свою духовную независимость и право на собственный духовный выбор в атмосфере беззаботно гудящего города, преобладающего в «уродливом» веселье, под личиной которого таятся смерть, ненависть и вражда. (Я говорю о собственных ощущениях музыки и не претендую на ее специальный анализ, который можно найти в целом ряде музыковедческих работ.) Прокофьева интересовала возможность человека сохранить себя — в мире низкого подчинения, в механизме отлаженной системы насилия, обернутой в жизнь-праздник, лишь нагнетающий трагические развязки и сулящий кровавые столкновения. Отсюда — та несколько созерцательная, отрешенная лирика, лишенная чувственных интонаций, из-за чего в свое время у Прокофьева и возник спор с Лопуховым, собиравшимся ставить балет.

## 15

У Шекспира все, конечно, иначе. Тут — культ тела, согласно ренессансным предписаниям — культ, возведенный в высшую поэзию, тема, обретшая глубочайший социальный смысл. Ибо тело не имеет имени, и Джульетта влюбляется в Ромео, не только не зная, но и не видя его. Ей достаточно ощутить прикосновение его руки, услышать его дыхание, почувствовать живую жизнь человеческой плоти. Красота подобного рода чувственной любви утверждается здесь как высшая красота природы, в единстве с которой и расцветает страсть юных любовников. Джульетта призывает в союзники ночь, сравнивает свое томление с летящим снегом, ее желания — это звезды, раскинутые в космосе мироздания. Она поклоняется «чопорной» ночи с языческим исступлением, она самозабвенно служит ее приказам и готова постичь все ее тайны, призывая огненных коней страсти, влекущих мир в прекрасную темноту, озаренную лишь волнением лиц. Культ ночи был типичен для ренессансного искусства не только в чувственно-эротическом смысле. Ночь уравнивала людей, уничтожала имена, сбрасывала

маски, являя собой образ демократичной свободной жизни.

Именно поэтому ночная сцена у балкона становится у Шекспира кульминацией образа Джульетты. «Мое лицо скрывает темнота...» — признается она Ромео, полагая греховным день, а не ночь, несущую освобождение от имени. Ибо имя, в понимании Джульетты, и есть самое греховное в человеке, имя мешает постичь духовную суть страсти. В знаменитых размышлениях Джульетты об «имени» («Что значит имя?») физическое, чувственное влечение возвышается до истинной поэзии и обретает духовную красоту. Враждуют «имена», но тело — безвинно. Открытие этой истины, утверждавшей свободу страсти как свободу души, чувственную, плотскую любовь в ее эстетической самоценности, независимой от предрассудков и лицемерия, составляет у Шекспира философское содержание образа Джульетты, резко противостоящее средневековой морали, а если брать шире — то и религиозному миросозерцанию в любом его виде. Шекспирова Юлия — безбожница, и в молитвах своих она обращается не к небесам, но звездам, ночи, язычнику Фаэтону. Она не верит в небесное спасение и словно бы спорит с мифом о первородном грехе, несмотря на увещания Лоренцо, знающего, какой финал уготован столь неистовой страсти. Шекспирова Юлия оправдывает грех своей прародительницы и ввергает в грех служителя бога, делая его соучастником своей любви, а значит, и своего «преступления»: восставшего против смирения чувства, бунта плоти, расплата за который — смерть. В шекспировой Джульетте живут отблески дьявольского огня, и сама она скорее ведьма, нежели ангел. Девушка, воплотившая грубоватый дух ренессанса, здоровую ясность его взгляда на мир, кипучую энергию чувств, склонность к приключениям и опасностям, свойственную всей этой эпохе в целом.

16

У Прокофьева, как мы старались это показать, было другое понимание образа Джульетты и основных идейных мотивов трагедии.

Романтические устремления Прокофьева подметил в свое время И. Соллертинский. Он писал о том, что образ Джульетты дан композитором в «чисто лирическом плане», «праерафаэлитском», с оттенком «романтической обреченности». Выдающийся музыковед полагал, что Джульетта и Ромео представлены Прокофьевым, как «вневременные фигуры»: «это не неистовые, стремительные герои шекспировского Возрожде-

ния... это мечтатели, идеальные образы неких совершенных любовников». Именно поэтому, продолжал критик, в «их музыкальных характеристиках проскальзывает нечто романтико-символическое». И. Соллертинский был прав, весьма точно указывая на истоки этой трактовки: «Такие Ромео и Джульетта, пожалуй, близки к идеалистическому шлегелевскому истолкованию трагедии».

Соллертинский считал решение Прокофьева далеким от Шекспира и не принимал подобный подход к пьесе. Но Прокофьев имел собственный на нее взгляд, утверждая свою концепцию, которую, как это ни парадоксально, наши хореографы долго не хотели брать во внимание. Соллертинский упрекал Прокофьева в том, что из его музыки «вовсе выпал инструментальный пейзаж Италии — небо, воздух, солнце, площади, улицы, люди, красочные наряды, живописные лохмотья...». И еще категоричнее — «у Прокофьева нет и намека на местный колорит». Все это так (или почти так), но Прокофьев сочинял романтическую драму, о чем, собственно, говорит и сам Соллертинский. Именно романтическую, камерного характера трагедию, а не монументальное полотно, которое попытался создать из этой музыки первый в нашей стране постановщик балета — Л. Лавровский. Соллертинский писал, что хореографу «пришлось бороться» (?) с концепцией композитора и что «разрыв с партитурой» в знаменитом спектакле «произошел не от музыкальной нечуткости постановщика», а от того, что его замысел не совпал с замыслом Прокофьева. По мнению критика, Лавровский был ближе к «духу» Шекспира. Да, это верно. Хотя сегодня трудно понять, зачем хореографу надо было бороться с концепцией композитора. И зачем вообще ставить произведение, замысел которого кажется балетмейстеру неприемлемым.

В постановке Лавровского «ожила Верона», по которой так тосковал И. Соллертинский: и небо Италии, и солнце, и красочные костюмы, и реальный конкретный быт, и массы людей — все это получило свое воплощение в режиссуре и блестящем оформлении П. Вильямса. Но перегруженный бытовыми подробностями спектакль при определенной «верности» Шекспиру был тесно связан со своим временем, с его эстетическими концепциями и его пониманием данной пьесы Шекспира. Об этом И. Соллертинский, к сожалению, не говорил, а между тем стремление представить «Ромео и Джульетту» как, прежде всего, социальную трагедию, конфликт которой заключается в столкновении двух исторических эпох, было подсказано театральной эстетикой

30—40-х годов. В аналогичном плане эту пьесу ставили тогда и драматические театры, на опыт которых Лавровский и ориентировался, привлекая к работе над балетом режиссера С. Радлова и отдавая преимущество пантомиме и выразительной пластической мизансцене, а не танцу. Прокофьев, как известно, не вполне был доволен постановкой, считая, что она уклонилась от музыки, интимные камерные краски которой, как известно, не устраивали авторов спектакля. Партитура получила новую инструментальную редакцию, укрупнявшую образность музыки. Ее ажурная, тонкая ткань, ее хрупкий, интимный мир не отвечал задачам постановщиков. Партитура казалась им недостаточно масштабной, лишенной желаемой монументальности, того роскошного помпезного ренессанса, который воссоздавал в своих декорациях Вильямс.

Спектакль Лавровского уже давно принадлежит истории. И мое, к примеру, поколение не застало его в первозданном виде, ибо подобного типа постановки крепко связаны со своими первыми исполнителями и, как правило, умирают с их уходом. Теряют свой дух, свое время — все то, что насыщало их живой жизнью. Спектакль 1940 года остался легендой, мы же, к сожалению, видели уже лишь ее слабые отблески, позволявшие угадать былое величие, памятником которого эта постановка в последнее время и выглядела.

## 17

Самое любопытное, что концепция Прокофьева и в дальнейшем почему-то оказывалась «неудобной» хореографам. Все последние редакции балета (я не видел лишь одну из них — постановку Н. Боярчикова и потому не могу судить о ней) при всех своих достоинствах и недостатках опирались почему-то не на прокофьевскую музыку, а на те или иные концепции шекспировской пьесы, коих в мировом театре за уходящее десятилетие было множество. В одних работах чувствовалось влияние известного фильма Ф. Дзеффирелли, в других персонажи Шекспира «осовременивались» под знаком «Вестсайдской истории», в третьих царили модные идеи трагического балагана. Не обошлось, разумеется, и без отголосков «Ромео и Юлии» Бежара на музыку Берлиоза.

Так или иначе, но балет Прокофьева почти всегда ставился «под Шекспира». В этом стремлении — идти от пьесы, а не от музыки — сказывалась традиция балетного театра 30—40-х годов, полагавшего литературный источник основным материалом творчества. Самое забавное, что этой тради-

ции невольно следовали как раз те хореографы, которые со своими предшественниками резко спорили и эстетику, к примеру, спектакля Лавровского никогда не принимали.

## 18

Впервые «Ромео и Джульетту» Григорович поставил в парижском театре Гранд Опера. Но московский спектакль — оригинальная работа, в которую вошли лишь танцевальные фрагменты парижской редакции. В Париже спектакль шел в двух актах и в партитуре были сделаны некоторые купюры. В Москве хореограф использует всю написанную Прокофьевым музыку с добавлением прежде неизвестных нам музыкальных номеров, взятых из оригинальной авторской редакции балета и не вошедших в сценический вариант первой постановки. Восстановлена также и авторская последовательность эпизодов. Все это позволило уточнить драматургическую концепцию произведения, а следовательно, и его художественную идею. Наконец, в парижском спектакле хореограф опирался на совершенно иной, чем в Москве, театральный ход. В парижской редакции тема карнавала жизни определяла события и мир предстал в тревожной, подчас таинственной игре масок, на фоне которых в предельно условном сценическом решении разворачивалась история идеальных любовников. Жизнь здесь предстала, быть может, в сгущенно-фантастическом облике, постоянно пряча свое лицо за ту или иную маску и как бы уходя в нее, более всего боясь обнажить себя, предстать в своем обыденном виде. И первое столкновение Монтекки и Капулетти рождалось из беззаботной карнавальной игры — как шутка, как неясное поначалу карнавальное происшествие, которое неожиданно оборачивалось кровавым побоищем, вновь сменяемым карнавальным праздником. Многозначителен был эпизод в комнате Джульетты: давая последние наставления дочери перед балом, леди Капулетти дарила ей маску — главное сокровище своего мира, олицетворяющее его законы и его жизнь.

## 19

Московская постановка балета — образец музыкальной чуткости хореографа. Новые фрагменты партитуры придали действию недостававшую ему ранее цельность и законченность. Так, к примеру, второй акт балета всегда проигрывал в своей выразительности двум другим, ибо судьбы героев оставались здесь за пределами зрительского

внимания, целиком сосредоточивавшегося на эпизодах смерти Меркуцио и Тибальда. Но как бы эффектно эти эпизоды ни были решены в той или иной постановке, они тем не менее не в состоянии компенсировать отсутствие основной линии, составляющей единственное содержание трагедии, линии Ромео и Джульетты. Григорович ввел в действие новый эпизод, разворачивающийся в саду Капулетти и раскрывающий чувства Джульетты после ночного свидания с Ромео. Благодаря этому три центральные картины акта посвящены теперь истории любви героев, а эпизод венчания приобрел значение кульминации, подводящей итог важнейшему этапу событий. Эпизоды смертей Меркуцио и Тибальда играют при таком драматургическом развитии роль чисто сюжетную, определяя новый цикл жизни главных героев. Подобного рода построение близко не только музыке, но и пьесе, в которой сюжетные кульминации также не всегда совпадают с кульминациями эмоционально-поэтическими, смысловыми.

Новое драматургическое решение получил и третий акт балета — самый, пожалуй, совершенный в постановке Григоровича. Восстановив «восточный дивертисмент» в картине, рисующей трагическое свадебное утро Париса, перенеся в эту же сцену (в соответствии с оригиналом партитуры) танец буфонов, хореограф создал необычайный в своем эмоциональном напряжении эпизод, исполненный драматических контрастов и фантазмагорической остроты. Парис решен постановщиком как герой благородный, искренний, но несколько холодноватый, лишенный страсти и чувства собственности, свойственного ему у Шекспира. Парис там весьма активен в своих притязаниях на Джульетту. Он ощущает себя полновластным ее господином и даже подчеркивает свои права, внутренне оправдывая свое поведение тем искренним чувством, какое он испытывает к ней. Парис в исполнении М. Габовича и Н. Федорова — скорее пассивен, инертен, он — случайный гость трагического праздника жизни. Его сфера — чисто созерцательная лирика галантного, светского свойства, облаченная в чуть рыцарственный наряд. В знаменитой редакции Лавровского Парис решался в сатирических тонах. Он предстал пустым щеголем и позером, постоянно охорашивался перед зеркалом, которое покорно носил за ним паж. В некоторых других постановках Парису тоже изрядно доставалось от постановщиков, не желавших видеть в нем серьезного персонажа, хотя вины за ним, как известно, по Шекспиру, никакой особой никогда не водилось. Григорович вернул образу то благородство и ту тонкость чувств, которые определяют

его в трагедии (монолог у склепа Джульетты — «цветы к цветку на брачную кровать» — вряд ли уместен в устах персонажа комического или отрицательного). И более того — вернул ему драматическое содержание, которое, правда, не вполне пока выявлено актерами.

«Восточный дивертисмент» идет после танца — серенады Париса, танца, которому аккомпанируют и в котором участвуют юности и девушки, пришедшие поздравить невесту. Картина эта полна светлых красок, и ничто в ней не предвещает трагической развязки. Восточные танцовщицы и музыканты призваны для развлечения молодых. Но их танцы — это не вставные номера. Хореографу необходимо обострить действие, внести в него элемент странности, фантастичности. Экзотические, пряные композиции, проникнутые чувственной атмосферой, могут прочитываться и в связи с образом Париса, являя собой мир его невоплощенных желаний, но главное в них — это ощущение необычности, готовящее нас к неожиданной развязке. Танец шутов завершает сюиту, целиком переводя действие в план гротесковый и трагически-фарсовый. Танец звучит как издевательство. В нем говорит глумливый лик судьбы. Шуты назидательно грозят собравшимся гостям пальцами, придерживают животы, сотрясающиеся от хохота, словно зная уже, что невеста — мертва, и их пригласили обслуживать не свадьбу, а похороны. Действие здесь достигает высшей точки напряжения, напоминая о той иллюзорной грани, которая отделяет счастье от беды, а фарс от трагедии. В финале сюиты уже и Парис и вся светская бальная публика включается в ритм танца буфонов, вливается в их толпу, летит, сопровождаемая ею, к желанному ложу невесты. И тут — в момент этого предельного ликования — перед Парисом возникает чета Капулетти с трупом Джульетты на руках...

## 20

Двуплановость действия — основа романтической концепции спектакля. Так решено пространство сцены, целиком освобожденной для танца, подобно тому как это было в «Каменном цветке» или «Спартаке». Лишь вдалеке, за тюлевым занавесом возникают приметы реальной жизни: готический пейзаж Вероны, таинственно-лунный сад Капулетти, келья Лоренцо, словно пронзенная солнечными лучами, роскошное палаццо Капулетти, украшенное скульптурами и сверкающее зеркальным блеском колонн.

Сценография Вирсаладзе целиком подчинена выражению замысла спектакля, трактующего историю Ромео и Джульетты как

историю вечную и мифологическую. Живописные задники словно иллюстрации старинной книги, возникающие в облаках воспоминаний. Простор сцены осмыслен как реальная жизнь литературного мифа, истоки которого — там, в глубине истории, в эпохе, положившей начало нового времени, но продолжающей свое движение в бесконечности, в бессмертии человеческой души и человеческой памяти.

Музыкальная чуткость Вирсаладзе в этом балете поразительна. Костюмы оркеструют танец, в свою очередь вырастающий из музыки. Симфония хореографическая переходит в симфонию живописную, пленяющую эмоциональной тонкостью чувств. Особенно это относимо к третьему акту — с его какой-то щемящей, полной тревоги атмосферой, с его поэзией светлой, хочется сказать, осенней печали, хотя мотива «осени» и нет в

Н. Бессмерт-  
нова  
(Джульетта),  
В. Гордеев  
(Ромео)



спектакле. Но есть ощущение ее — зыбкости времени, лика стужи, нависшей над жаркой Вероной. Это чувство увядания, гибели природы (мотив осыпающихся цветов) выражено необычайно сильно: история героев уходит в вечность, в призрачные дали сна, во мрак оцепенения и покоя.

## 21

Джульетта — работа для Наталии Бессмертновой итоговая, завершающая целый круг поисков. Отказавшись от каких-либо характерных или бытовых черт образа, балерина представляет нам Джульетту идеальную, героиню предельно обобщенную. По аналогии с музыкой можно сказать, что исполнение Бессмертновой лежит в сфере абсолютного, а не программного творчества, что отвечает глубинной сути спектакля. Танец Бессмертновой и ее Джульетту следует воспринимать как музыку, отрешенную от литературности любого сорта и вида. Лишь в первом эпизоде, в комнате Джульетты, Бессмертнова сохраняет черты конкретного характера, рисуя нам, что и полагается по сюжету, образ веселой и резвящейся девочки. Но уже на балу совершается переход образа в иное измерение и ренессансная Джульетта оборачивается фантастической Ундиной, героиней романтических видений. Хореограф, правда, оставляет ей и бытовые сцены: с Кормилицей (во втором акте), оплакивание Тибальда, но эти эпизоды прочтываются балериной как напоминание о сюжете, оттеняющее иной, подлинный — поэтический — сюжет роли. Трагедия живет в самом танце Бессмертновой, в его романтической устремленности к небу, сталкивающейся с роковыми велениями судьбы. Вершина роли, как, наверное, и всего спектакля, — финальный дуэт героев, дуэт любви и смерти. Григорович отступил здесь от Шекспира, вернувшись к новелле Де Порто, из которой и был почерпнут сюжет трагедии. В новелле (как и в балете) Джульетта просыпается еще до смерти Ромео, который, впрочем, уже успел принять яд. Почему Шекспир отказался от столь эффектного хода — понять трудно. Можно, правда, предположить, что подобная развязка истории хорошо была известна зрителям шекспировской эпохи, в связи с чем драматург и решил изменить финал, сделав его для того времени весьма неожиданным. Григорович, исходя из специфики своего искусства, вернул истории первоначальную развязку, что позволило выстроить большой финальный дуэт необычайно трагического звучания. Кроме того, «новый» ход событий отвечал концепции хореографа — теме роковой обре-

ченности героев, неизбежной их гибели в столкновении с судьбой.

...Смерть настигает Ромео в момент трагического апофеоза любви. Как от зловещего призрака отшатывается он от склепа, видя просыпающуюся Джульетту. Она кажется ему видением смерти, воскрешающим в уходящем сознании образ любви. Наступает прощание героев, ибо яд уже принят — и ничто, даже любовь, не может повернуть события. Первое предвестие смерти, пронзившее как молния, возникает в эпизоде, где Джульетта поднята Ромео на вытянутых руках, за спиной в позе с разведенными крестом руками. Любовь спасающая оказывается любовью губящей. Так прочитывается трагическая метафора сцены, когда медленно опускается тело Ромео, словно погребенное телом той, во имя любви к которой он отдал жизнь. Бессмертнова в этом эпизоде достигает высот трагического искусства. Последние мизансцены дуэта — судорожные объятия, попытки вырваться из холодного оцепенения, пластикой выраженные предсмертные стоны, обрывающиеся гибелью.

...Он умирает на ее коленях, словно уходит в сон. Ее гибель обходится без шумных и долгих стонаний — это величественная и умиротворенная сцена. Самое ужасное уже пережито. Джульетта Бессмертновой встречает смерть с ощущением внутренней гармонии, с сознанием своего долга перед природой.

## 22

В отличие от Бессмертновой и ее партнера А. Богатырева, исполняющего роль Ромео с должной тактичностью, элегантно и романтично, другая пара актеров — Н. Павлова и В. Гордеев — дает свое, более бытовое и психологически конкретное решение образов. Они создают живые и достоверные характеры, отталкиваясь от собственных индивидуальностей и умело переосмысляя концепцию спектакля в лирико-драматическом ключе. С участием этих актеров спектакль приобретает иной характер, что, впрочем, является достоинством как его самого, так и исполнителей, не желающих повторять трактовку первого состава и одновременно демонстрирующих то богатство возможностей, которое скрыто в хореографическом решении балета.

На мой взгляд, роль Джульетты стала одной из самых удачных работ Н. Павловой, открывшей в ней и острое чувство драматизма и способность к целостному построению характера при несомненно окрепшем техническом мастерстве, позволяющем сегодня молодой балерине ставить перед собой самые сложные задачи.

## 23

Григорович создал романтический спектакль. Балет — в самом полном значении этого понятия. Дело не в танцевальности как определяющем качестве данной постановки, а в широком и смелом использовании традиций и законов именно хореографического балетного искусства. Трагедия Шекспира не просто переведена на язык танца, но осмыслена с позиций принципиально иного вида творчества — в его формах и категориях. В этом — особая ценность спектакля, не иллюстрирующего трагедию Шекспира, а постигающего ее как балетное действие, рождающееся из духа гениальной партитуры Прокофьева.

Спектакль исполнен подлинной гармонии, того изысканного мастерства, которое само по себе становится предметом искусства, определяя свой собственный сюжет — поэтичный и многозначный. Свой романтический сюжет — поиска совершенной формы, способной запечатлеть ускользающую красоту мира. С этой точки зрения нынешняя постановка «Ромео и Джульетты» — не только новый этап в сценической истории балета Прокофьева, но ярчайшее художественное явление, подводящее нас к познанию идейной и философской сущности танцевального искусства, его вечной загадки и красоты.

Фото Л. Педенчук и Г. Соловьева