

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО Б

Молодежь Эстонии «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА «ЭСТОНИЯ»

т. 243, 11-12 1971 г.

Если вспомнить, какую высокую позицию занимает поставленный тридцать лет тому назад Л. Лавровским балет «Ромео и Джульетта» и какую роль сыграла эта постановка в истории хореографического театра, — легко будет понять особое сочетание нетерпения и осторожности, с которым многие из нас шли на спектакль театра «Эстония», на новое прочтение трагедии Шекспира и музыки Прокофьева на балетной сцене.

Всматриваясь в сценическое действие каждого нового перевода этой трагедии на язык танца, трудно избавиться от «двойного зрения», когда сквозь реально видимые танцы, позы, мизансцены просвечивает многое, что навсегда, благодаря своей яркости, осталось в памяти из спектакля Лавровского, что, несмотря на прошедшие десятилетия, не тускнеет с годами.

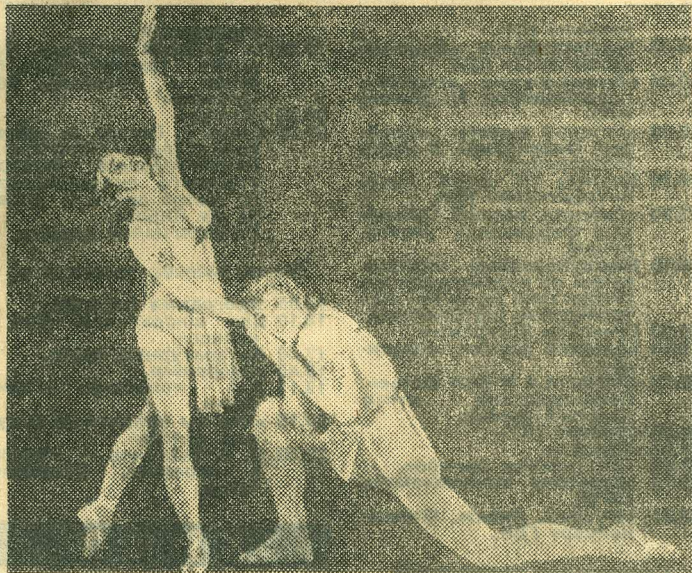
И, тем не менее, ощущение значительности, серьезности нового спектакля возникло очень скоро. Перед нами постановка, отвечающая эстетическим нормам хореографии наших дней в не меньшей степени, чем спектакль Лавровского отвечал идеалам правды и красоты начала сороковых годов. От души хочется пожелать новому спектаклю долголетия его славного предшественника. Чтобы не возвращаться к сравнениям, тем более, не погрязать в мелочах, отметим только самое существенное. В борьбе за сценический реализм балетный театр многому учился у своего старшего собрата — театра драматического и неизбежно утрачивал какую-то часть присущей балету поэтичности. Балетный прозаизм требовал для своего воплощения не танца, а пантомимы, ближайшей родственницы оперного речитатива. Возникали балеты, перегруженные прозаизмами, более похожие на драматические спектакли.

В «Ромео и Джульетте» Лавровского удалось избежать «бытовщины», даже пантомимические эпизоды были в значительной степени опозтированы. В таком виде балет Прокофьева живет на десятках сцен и в наши дни.

Но время течет. И сегодня повсюду ширится тенденция насытить танцем даже те звенья балетного действия, где по традиции и по логике могла бы быть пантомима, не оскорбляя собой ни Шекспира, ни Прокофьева, ни зрителей. В свою орбиту эта тенденция вовлекла и балетмейстера Май Мурдмаа, автора нового сценического ре-

ное понимание духовной жизни, счастья и обреченности двух молодых существ, вступивших в неравный бой с вековыми предрассудками патрицианской среды.

Трудно возразить против того, что балетмейстер уделит 90 процентов внимания заглавному герою. Они имеют право на такое к себе отношение. Жаль только, что



шения «Ромео и Джульетты».

...Сразу — о самом важном. Удача, большая удача выпала на долю талантливого хореографа. Родился спектакль, который в пору назвать событием. В созданном М. Мурдмаа балете царит атмосфера искренности, убежденности, серьезности творческих намерений, а не желание во что бы то ни стало ниспровергнуть традиции. Принимая за основу канон классической хореографии, балетмейстер трактует его отнюдь не догматически, а с той непосредственностью, границы которой охраняет хороший вкус. Поэтому и в арабесках, аттитюдах, вращениях, в движениях партнерных и в поддержках М. Мурдмаа мыслит категориями современной хореографии, без претензий на оригинальность, достигаемую любой ценой. В ее манере трактовки шекспировской трагедии отчетливо видится не результат книжно-музейного изучения эпохи, а глубокое и глубоко современ-

из-за этого многое в трактовке массовых сцен, общих танцев, действований персонажей второго плана оказалось недотянутым до академического уровня, а танец «Антильских девушек» и вовсе не достигает сравнения с тем, что дано в партитуре Прокофьева.

Большое впечатление от спектакля в целом остается в значительной мере из-за танцевального решения образов заглавных героев и ясной, взволнованной линии, протянувшейся от встречи на балу через сцену в келье Лоренцо, ночного свидания, рассвета и — до роковой черты в фамильной усыпальнице. Храня верность традициям классического балета, М. Мурдмаа особенно бережно обходится с каждой пластической интонацией дуэтных сцен — адажио. Свежее, необычное мизансценирование в сцене «Перед разлукой», сочетание пафоса, нежности, страстной, непрерывно льющейся пластической речи (почти без «знаков препинания») и плени-

тельно чистых поз, отвечающих строгому канону балетной классики, производят на зрительный зал большое впечатление. Балетмейстер не перегружает актеров чисто мимическими задачами, считая, по-видимому, что «поющее тело» более выразительно и впечатляюще несет чувство и мысль. Как выразительна Джульетта в сцене притворной покорности; как выразительно, одним намеком на жест, раскрывают и недоумение, и радость, и какую-то долю недоверия ее родители в том же эпизоде.

В этом спектакле радует то, что все его участники слушают музыку. Вероятно, потому они так четко подчиняются ее структуре. Тем более досадно, что несколько важных для понимания развития эпизодов не нашли своего завершенного сценического выражения: танец Меркуцио с маской, танец патрицианской гордости (топ, что в сюжете известен под названием «Монтески и Капулетти»), танец шута и еще ряд других.

Труппа в целом находится сейчас, судя по спектаклю «Ромео и Джульетта», в хорошей форме, близкой к академической. Особенно это сказывается в сценическом, хореографическом поведении солистов.

По праву первой должна быть названа Тамара Сооне. В ее Джульетте наименее интересным оказался первый эпизод, в котором героиня еще не девушка, а девочка. Там же, где чувства горячо, по-южному вторгаются в ее сердце, полурепенок становится на путь, ведущий к полной тревог женской судьбе. Эту эволюцию, разгорающийся пламень чувствования артистка раскрыла по-настоящему убеждающе. Вершины же она достигла в сцене отчаянья и в финале.

Сложный душевный мир Ромео воплотил в своем танце Тийт Хярм. Его пластическая выразительность сказывается даже в деталях: в расслабленной, небрежной походке скучающего Ромео в первом, неосознанном еще порыве при встрече с Джульеттой, девушкой из чужого, враждебного лагеря; в целой гамме эмоций, со-

О БАЛЕТА

провожающих сцены поединков. Любопытно: Т. Хярму тем лучше удаются звенья роли, чем более трудные задачи они ставят перед актером. Это отличная черта! Но она не дает права на пренебрежение к «побочным темам».

Попутно отмечу, что все поединки, на мой взгляд, решены неверно. Такие, «дуэли» более уместны в драматическом театре. К тому же поставлены они даже с фехтовальной точки зрения неизобретательно.

Из ролей второго плана запомнилась в маленькой, но заметной роли Кормилицы Тээзи Мытус, умело расцветившая образ «простонародными» интонациями движения.

Меркуцио, Тибальд, сеньора Капулетти, Лоренцо ясно раскрылись зрителям в исполнении Вячеслава Маймусова, Александра Булдакова, Светланы Балоян и Яана Пуусеппа.

Все ли в спектакле слажено до конца? Конечно, нет. Это неизбежный вывод после каждой премьеры. Важно, куда пойдет спектакль: поднимаясь на следующие ступени, устраняя недостатки и шероховатости, или, по-будничному решая, — на «авось все само сгладится». Второе решение было бы пагубным.

Вероятно, на этом можно было бы поставить точку, если бы не одно очень существенное обстоятельство: качество оркестрового звучания.

Оценивая работу оркестра, трудно сохранять академические нормы высказывания, ибо такого количества фальшивых нот, недоигранных и облегченных фраз, упрощенной фактуры, пренебрежения к нюансам давно не приходилось слышать. Должен оговорить: эти обвинения в самой минимальной степени относятся к смычковому квинтету.

Руководству театра следовало бы дать оркестру возможность основательно (5—6 репетиций) поработать, ибо речь идет о спектакле, имеющем много оснований войти в золотой фонд эстонской театральной культуры, т. к. оркестр в руках такого одаренного музыканта, как Эри Клас.

Леонид ЭНТЕЛИС.