

УДК 792. 8

*В. В. Ромм*

ДВЕ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТА

С. С. ПРОКОФЬЕВА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

В НОВОСИБИРСКЕ

В шестидесятые годы в нашей стране были очень популярны строки песни Ю. Визбора:

Зато мы делаем ракеты,  
И перекрыли Енисей,  
А также в области балета  
Мы впереди планеты всей!

Сибиряки справедливо считали, что эти-слова относятся, прежде всего, к ним. Они гордились успехами учёных своего Академгородка, могучими стройками на сибирских реках, предприятиями, где серийно строили ракеты и, конечно же, гордились своим балетом. В те годы мировое первенство советского балета было неоспоримо<sup>1</sup>. Тем не менее, советское балетное сообщество не останавливалось на достигнутом. В балетных театрах, институтах, хореографических училищах кипел творческий поиск, воспитывались молодые постановщики, ставились экспериментальные спектакли

Крупнейший в стране Новосибирский театр в 1960-е годы по праву считался лучшей лабораторией советского искусства, в которой не только сохраняли образцы оперного и балетного искусства, но создавали все условия, для воспитания новых композиторов, режиссеров оперы, новых балетмейстеров. В контексте сказанного показательными являются постановки балетов С. С. Прокофьева.

Прокофьевская тема для новосибирского балета, прежде всего, связана с именем Олега Виноградова. После окончания Ленинградского хореографического училища в 1958 г. артист приехал в Новосибирск и тут же включился в напряженный ритм жизни театра: участвовал в массовых танцах, появлялся в небольших сольных партиях. Сразу стало понятно: человек это разносторонний. Он увлекался живописью (даже разрисовал стены своей комнаты в общежитии), современной музыкой. Проявилась у молодого артиста и тяга к балетмейстерскому творчеству: не проходило ни одного актерского капустника, к которому Виноградов не поставил бы танца. Однажды летом посетители Центрального парка культуры Новосибирска увидели балетный спектакль, посвященный истории танца от каменного века до современности. Этот спектакль артисты балета театра подготовили за время своего отпуска, а поставил спектакль— Олег Виноградов (см. рис. 1).

---

<sup>1</sup> Достаточно вспомнить прошедшие с небывалым успехом Лондоне в 1958 г. гастроли Большого театра.

Руководство театра оценило несомненный постановочный талант молодого артиста балета. Смелость руководства театра трудно переоценить. Так, уже в 1963 г. главный балетмейстер театра П. А. Гусев поручил Олегу Виноградову поставить вальс и ещё несколько номеров в новой редакции «Лебединого озера».

Первый полноценный спектакль начинающего балетмейстера был связан с именем С. С. Прокофьева. В 1964 г. О. М. Виноградов поставил свою, совершенно оригинальную версию балета «Золушка». Эта постановка вообще была дебютом начинающих (хореографу Олегу Виноградову, дирижёру Борису Грузину и художнику Валерию Левенталю было по 26–27 лет) [1, с. 246]. Молодость прорывалась в спектакле искрящимся весельем, задором и свежестью.

Балетмейстер поставил перед собой принципиальную задачу: избавиться от импровизационной пантомимы. Танцевали чайники, кофейники, часы... Танцев хватало на всех! Хореографию отмечал необычный, не заимствованный язык, изобретательность и в то же время музыкальность. Мачеха и сестры Золушки, как вертящиеся колючки, «вонзались» друг в друга и во всех, кто находился рядом с ними. Ярче всех в этой по-птичьему крикливой тройце была Мачеха в исполнении Л. Гусевой. Достойными своей родительницы оказались Кривляка — В. Алексеева и Злюка — Э. Воронина. Танцевальный язык Золушки отличался особой поэтичностью: Л. Крупенина воспринимала сказочные превращения радостно и доверчиво. Знаком чудесного перевоплощения Золушки в принцессу был подъем на пуанты (до этого момента девушка танцевала в грубых сабо на всей ступне). Принц — Н. Долгушин буквально «взрывал» атмосферу чинного бала. Его танцы были активными, радостными и стремительно-целеустремленными.

Постановка «Золушки» стала дипломной работой О. Виноградова, завершающего учебу в ГИТИСе. Впоследствии этот спектакль можно было увидеть и в Ленинграде, и в Перми, и за рубежом.

Взявшись в 1965 г. за постановку балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», молодой балетмейстер проявил истинную творческую смелость. По мнению большинства специалистов, «Ромео и Джульетта» в постановке Л. М. Лавровского была признанной вершиной, пусть и хореодрамы. Более 20 лет никто не решался оспаривать концепцию замечательного мастера. Первым в России на это

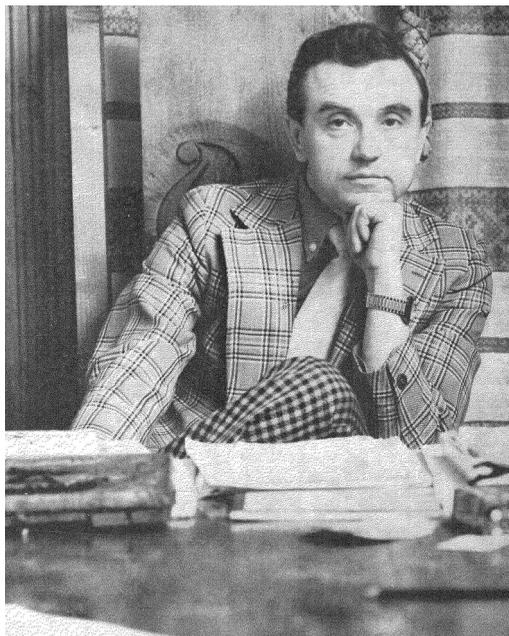


Рис. 1. О. М. Виноградов.  
Фото из архива В. В. Ромма

отважился Олег Виноградов (преьера – спектакля в Новосибирске состоялась 17 апреля 1965 г. Дирижёр – Н. Факторович, художник – В. Левенталь) [1, с. 246].

Постановочный процесс «Ромео и Джульетты» проходил в атмосфере творческого поиска, артисты работали с увлечением и энтузиазмом. Именно этого и добивался постановщик. Впрочем, творческое горение давно стало безусловным качеством сибирской труппы. Достаточно вспомнить настрой, в котором осуществлялись постановки «Доктора Айболита» (1947), «Спящей красавицы» (1952), «Берегов счастья» (1952), «Маскарада» (1956), «Берегов счастья», «Спящей красавицы», «Драгоценного фонаря лотоса» (1959) и многих других балетов. Сам О. Виноградов и его ближайшие помощники (ведущие танцовщики Николай Тагунов и Никита Долгушин) сутками не выходили из залов, экспериментировали на репетициях, после них и в паузах между упражнениями актерского класса (см. рис. 2, 3).

Другие артисты труппы старались не отставать: все предлагали постановщику новые «заковыристые» движения, эффектные приемы фехтования на шпагах и ножах... Хореограф прислушивался к каждому предложению, правда, редко удовлетворялся предложенным, строго отбирая выразительные средства.

Необычное оформление спектакля предложил художник В. Левенталь. Оно было более условным, чем известное оформление «Ромео и Джульетты» П. Вильямса. На сцене возвышалась трехъярусная конструкция, которая превращалась то в дом на площади Вероны, то в стену парадной залы дворца Капулетти с пор-



Рис. 2. Ромео – К. Бруднов, Меркуцио – А. Хмелёв.  
Фото из архива В. В. Ромма

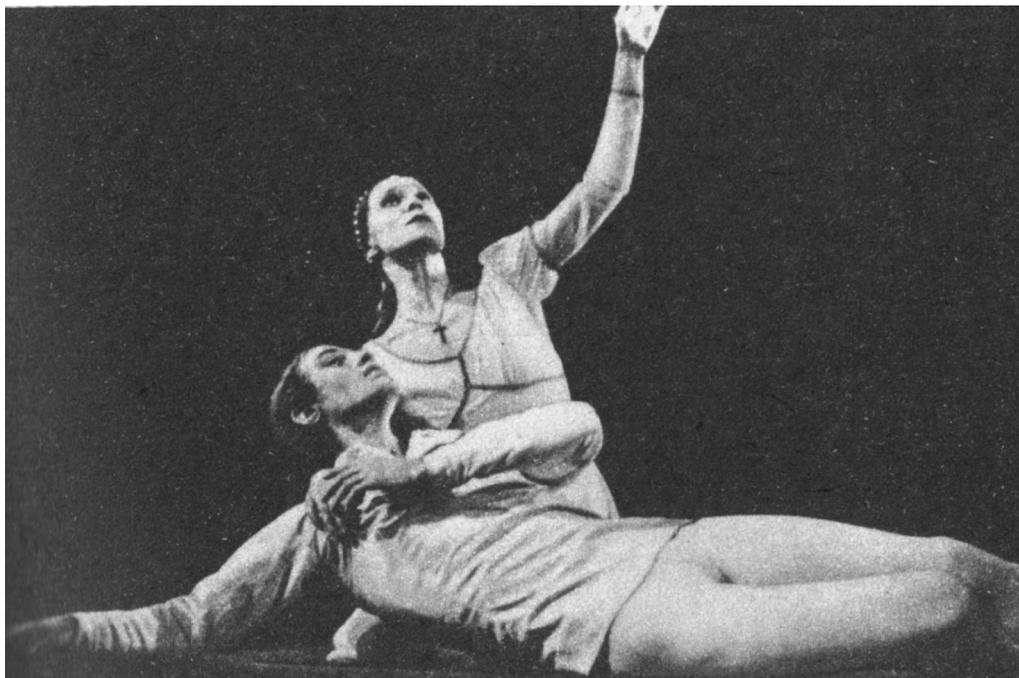


Рис. 3. Джульетта — Л. Крупенина, Ромео — Н. Долгушин.  
Фото из архива В. В. Ромма

третней галереей предков, то в алтарь храма. На огромном, отсвечивающем золотом заднике, теснились тщательно выписанные многочисленные городские постройки. Оформление Левенталья выглядело ярко, нарядно. Выходы актеров предусматривались из первых кулис либо из невидимых разрезов позади конструкции.

Сцену заполняла нарядная праздничная толпа: дамы с длинными шлейфами и высокими головными уборами, изящные кавалеры с изысканными манерами, мелькали пестрые карнавальные костюмы, царила атмосфера показной беспечности. Профиль леди Капулетти в таком головном уборе очень напоминал очертания головки Нефертити. По своей холодной чопорности она больше была не синьорой, а леди.

В трактовке основных персонажей Виноградов не спорил с Лавровским: Ромео у него был мечтателем, романтиком, Меркуцио — весельчаком, Тибальд — задирой, мрачным дуэлянтом, не останавливающимся и перед подлостью, Парис — самовлюбленным красавчиком, таким Нарциссом. Правда, не было Бенволио, вернее, он оказался «размножен» — появилась неразлучная четверка друзей Ромео.

В спектакле Виноградова отсутствовал такой важный персонаж, как Кормилица, что несколько обедняло роль Джульетты. Первой исполнительницей Джульетты стала Л. Крупенина, но в ее исполнении образ главной героини оказался лишенным развития, так как её Джульетта обладала сильным характером с самого начала спектакля (см. рис. 3).



Рис. 4. Тибальд — В. Ромм.  
Фото из архива В. В. Ромма

Виноградов по возможности убрал пантомимные паузы и заполнил их танцем. Хореография казалась даже перенасыщенной техническими сложностями. Вновь, как и в «Золушке», места для свободной пантомимной импровизации автор не оставлял.

Возможно, поэтому постановку Виноградова упрекали за излишнюю рассудочность и рациональность. Действительно, от актеров каждую секунду требовался трезвый расчет, чтобы выполнить следовавшие подряд комбинации необычных движений. Тем не менее, большинство критиков приняло спектакль восторженно. «Смело, талантливо, современно прочтено гениальное творение Сергея Прокофьева, — писала искусствовед Елена Луцкая в газете „Вечерний Новосибирск“ в апреле 1965 г., — здесь нет пышной стилизации „под ренессанс“, которая характерна для редакции, принятой в Москве и Ленинграде. Посылая проклятия междоусобицам, гибнет в самом начале первого действия Пред-

водитель партии Монтеки... Гибнет, неукротимый в своей шутке, Меркуцио... Гибнет, даже в смерти ожесточенный и яростный, словно копье, посылая шпагу вдогонку Ромео, Тибальд... Синьора Капулетти... подобная готическому изваянию... Сошедший с гобелена Парис...» [8].

Автору посчастливилось участвовать в постановке 1965 г., готовить сразу несколько ролей в данном спектакле Виноградова, в том числе и роль Тибальда.

С последней ролью связано несколько курьёзных эпизодов. Когда ставился первый выход Тибальда в бой первой картины, хореограф искал комбинации, которые подчеркнули бы превосходство этого дуэлянта. Я предложил выбить шпагу противника ногами. Приём у меня сразу получился. Во время выпада соперника я подпрыгивал в широком *ферме (fermé)* и, резко переводя ноги, как ножницами, выбивал рапиру. Виноградов утвердил эту комбинацию. Репетиции в балетном зале прошли без происшествий. Но вот мы вышли на огромную сцену новосибирского театра, которая требовала усилить все движения. Началась первая оркестровая репетиция. Оркестранты, вытягивая шеи, с интересом выглядывали из ямы, желая увидеть новую постановку. Вот Тибальд ввязался в бой с предводителем банды Капулетти. Приближался финал сцены, где Тибальд ногами выбивал оружие противника. Рапира со свистом пронеслась через всю сцену, перелетела фонари рампы и...

воткнулась острым концом в контрабас. Оркестр замолчал, оркестранты с испугом смотрели на качающуюся гарду оружия...

Постановщик трюк не отменил. Больше инцидентов с этим приёмом не было. Но оркестранты перед каждым спектаклем интересовались, кто и исполняет партию Тибальда. Если в ответ звучало, что танцует Ромм, то оркестранты нагибались пониже и играли, боясь взглянуть на сцену.

Сама сцена Новосибирского театра будто тоже участвовала в постановке. В макете декорации выглядели маленькими. В соответствии с этим Виноградов поставил для Тибальда прыжок на сцену с галереи, откуда он во время бала увидел встречу Ромео с Джульеттой. Тибальд должен был спрыгнуть вниз и гнаться за Ромео. В репетиционном зале в расчёте на это и была поставлена погоня. Однако, когда мы вышли на сцену, обнаружилось, что высота галереи превышает три метра. Естественно, прыжок с неё был отменён. Тибальду приходилось спускаться по лестнице на невидимую от зрителя сторону и выбегать на фронтальную сторону галереи. На это уходило время, за которое Ромео успевал скрыться. Не помогало даже то, что исполнители стали для скорости съезжать по перилам лестницы. Как ни странно, это опоздание делало погоню более убедительной. И именно такой вариант остался в постановке.

Открывался спектакль грандиозным одновременным боем девяти пар. Каждой паре был поставлен сложный, насыщенный вращениями, прыжками, ударами бой. По замыслу балетмейстера, у каждого сражающегося в руках была шпага и кинжал. Но кинжалы должны были появиться лишь к последним репетициям. До их появления репетировали только со шпагами.

Помимо Тибальда я готовил еще несколько сольных партий. Один из моих персонажей в разгар драки должен был пробежать через всех сражающихся и на самой авансцене провести сцену смерти. На репетициях пробегать сквозь бой было страшно, потому что бутафорские рапиры на первой же репетиции обломались. Вокруг моего лица зловеще сверкали острые концы обломленных шпаг, но постепенно я к этому привык. На генеральной репетиции участников обрадовали, что театр получил оружие. Однако кинжалы оказались не бутафорскими, а настоящие настоящими, боевыми. Достаточно было просто выпустить из рук кинжал, и он без усилий глубоко втыкался в деревянный пол. Теперь стало страшно не только мне, но и всем дуэлянтам. На премьере, когда я добрался до авансцены, не надо было ничего играть: ужас, проклятия обоим домам, сцена смерти после перенесенного страха были так естественны, что зрители сразу в это поверили.

После просмотра спектакля профессор Вера Красовская говорила: «„Ромео“ — это спектакль высокой художественной ценности. Виноградов доказал, что Прокофьеву не нужны столы, ложе, предметы обихода... Оформление современно, лаконично: золотая клетка города, золотое небо. Нет синевы. Синьора Капулетти великолепна. Танец — основное средство выразительности. Спектакль условен, но от этого только выигрывает» [2, л. 38].

Спектакль «Ромео и Джульетта» в постановке Виноградова недолго украшал новосибирскую сцену. Как-то сразу, одновременно покинули театр Олег Виноградов, Никита Долгушин, Константин Бруднов и еще около двадцати солистов.

Спектакль лишился авторского надзора и сердца — Ромео в исполнении Н. Долгушина. Равноценной замены, увы, не было. Можно понять горечь рецензентов, увидевших, что столь шумевший спектакль по прошествии короткого времени существует явно не в лучшем виде: «Наивно было бы предполагать, что кто-то может заменить балетмейстера в спектакле, в котором он пытался сказать свое слово, провести в жизнь свое необычное пластическое видение этой темы. И балет „умер“, превратился в безжизненную схему, в набор трудно поддающихся (особенно второму составу) движений, из которых исполнители уже не успевали лепить образ. А Виноградов увлечен сейчас новой\* работой, некогда „навестить“ свой спектакль, на который положено столько сил — духовных и физических» [3, с. 75].

Второй раз к партитуре балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» сибирский коллектив обратился в 1972 г. (премьера — 4 марта, дирижёр — И. Зак). Постановщиками выступили молодые московские балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв. Свою концепцию они высказали так: «Хочется вернуть Прокофьева на сцену в его чистом виде и сделать спектакль так, чтобы он был понятен без либретто» [4, л. 35].

Постановщики решили примерить старую трагедию на сегодняшних людей, взглянуть на нее глазами современника. Собственно, они стояли на позиции композитора. Ведь это Прокофьев смотрел на шекспировский сюжет так, словно все эти персонажи, все события возникли перед ним впервые на земле.

Касаткина и Василёв при создании образов отказались от навешивания ярлыков: не было ангелов и злодеев, но были люди. Ромео, Парис, Меркуцио, Тибальд — молодые люди примерно одного возраста, одинакового положения в обществе, одинакового воспитания. Первые исполнители (Анатолий Бердышев и Александр Балабанов) представляли своего Ромео вовсе не меланхоличным романтиком. Этот молодой повеса не спал ночь, следуя по пятам за Розалиндой, на равных участвовал в утреннем бою. Заставив героя в первом же бою обнажить шпагу, постановщики, возможно, и отступили от буквального текста Шекспира, однако поддержали авторскую трактовку этого характера. Ведь у Шекспира Ромео меньше всего расположен терпеть, вздыхать, мечтать. Энергичный молодой человек, он весь в действии — и тогда, когда проникает в сад Капулетти, и тогда, когда на следующее же утро после знакомства с Джульеттой договаривается об обручении. Вспыльчивость — болезненное, уязвимое место в характере Тибальда (см. рис. 6).

И все-таки дуэль была только игрой в войну. Не вмешайся Ромео, Меркуцио остался бы жив.

Не все безоговорочно принимали такую трактовку балетмейстеров: «В спектакле, особенно в его первой части, многое сделано с ориентировкой на известный одноименный итальянский фильм. А это, как нам кажется, внутренне разобщило постановщиков с Прокофьевым. У композитора кровавые схватки на улицах Вероны начинаются не из-за мальчишеского озорства и забиячества — они выражают законы страшного времени, против которого восстают Ромео, Джульетта, Меркуцио, патер Лоренцо. В спектакле причина конфликта не раскрывается» [5, с. 8].

Избранная балетмейстером трактовка образов главных персонажей давала большой простор исполнителям для проявления творческих индивидуальностей. И артисты в полную меру пользовались представленной возможностью: каждый герой был ярок, сочен, достоверен.

Для актера редкая удача участвовать в спектакле, рассчитанном на его индивидуальность. Она выпала на долю Любови Гершуновой. «Для нас, постановщиков балета, Гершунова — идеальная исполнительница партии Джульетты. Огромный шаг, невесомый прыжок, хорошее вращение, удлиненные руки-ветки, придающие всем движениям особую ломкость, хрупкость — это была наша Джульетта, та, о ком мы думали, сочиняя балетный парафраз шекспировской трагедии» [6, с. 28].

Еще одной исполнительницей партии Джульетты стала Людмила Кондрашова. Джульетта Кондрашовой была более лиричной, женственной. У Гершуновой — непосредственной, безрассудно-отчаянной (см. рис. 5).

В тех эпизодах, где от Джульетты требовались аристократизм, следование строгим канонам классики (например, в сцене бала), хотелось отдать предпочтение Л. Кондрашовой. Однако в других сценах, особенно в трагических монологах третьего акта, этой балерине не хватало именно смелости отступлений от канонов.

У Гершуновой кульминацией развития образа становился монолог третьего акта.

«Позади разговор с патером Лоренцо. Джульетта оставалась одна, в руках — желанная и страшная склянка со Снадобьем. Путеводная нить — шекспировский текст:

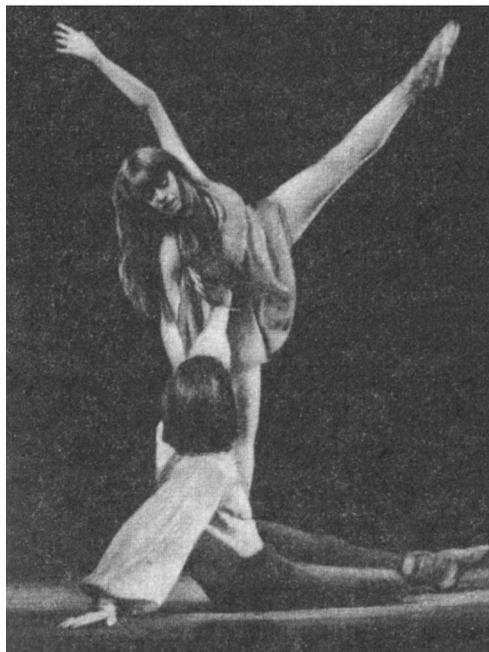


Рис. 5. Джульетта — Л. Гершунова, Ромео — А. Бердышев. Фото из архива В. В. Ромма



Рис. 6. Ромео — А. Бердышев, Тибальд — В. Ромм. Фото из архива В. В. Ромма

Что, если это яд?  
Ведь для монаха грозит разоблачением этот брак.  
А если я умру, то не узнают,  
Что он со мной Ромео обвенчал.

Перед лицом страшной неизвестности пластика Джульетты резкая, угловатая. Нельзя не заметить, какие изменения произошли с этой девочкой всего лишь за сутки. Куда девались наивность, беспечность, капризность первых сцен. Умудренная опытом женщина решала вопросы жизни и смерти. Каждое движение рождалось сначала где-то глубоко в душе, а затем сомнения, надежды, ужасные предчувствия вырывались наружу кричащим изломом рук.

Соответствовало режиссерскому замыслу и оформление спектакля. «Мое убеждение — Шекспир требует своих декораций, темпераментных, масштабных и скупых. Именно этот принцип я положил в основу декораций „Ромео и Джульетты“». Здесь многое отведено фактуре, грубоватой, кованой. Площадка открыта. Подвесная книга определяет место действия» [4, л. 35], — говорил художник Иосиф Сумбаташвили на художественном совете.

Художник освободил весь планшет сцены для танца. Две составные подвижные ширмы изменяли конфигурацию открытого для данной картины пространства. Сверху спускались декорации в виде страниц огромной книги. Нижний край страниц не доставал до пола, оставлял много пространства и «воздуха» для работы артистов.

Спектакль «Ромео и Джульетта» в постановке Касаткиной и Василёва существовал на новосибирской сцене 13 лет и во время опросов и анкетирования зрителей неизменно назывался лучшим балетом репертуара.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ромм В. В. Большой театр Сибири. — Новосибирск: Зап. — Сиб. изд-во, 1990. 256 с.
2. Гос. арх. Новосиб. обл. Ф. 1450. Оп. 1. Д. 239. Л. 38.
3. Ромадинова Д. Прокофьев в Новосибирске // Советская музыка. 1967. № 8 С. 75.
4. Гос. арх. Новосиб. обл. Ф. 1459. Оп. 1. Д. 394. Л. 35.
5. Эльяш И. Традиции и поиск // Советская культура. 1975, 18 июля. С. 8.
6. Касаткина И., Василёв В. Любовь Гершунова // Театр. 1973. № 1. С. 28–34.
7. Гос. арх. Новосиб. обл. Ф. 1450, Оп. 1. Д. 394. Л. 35.
8. Луцкая Е. Смело, талантливо, современно // Вечерний Новосибирск, 1965, 24 апреля. С. 3