
1. Профессиональная педагогика [Электронный ресурс]: учеб.-метод. комплекс для студентов учреждения высшего образования по специальности (направлениям специальности) 1-15 02 01 Декоративно-прикладное искусство; 1-17 01 05 Режиссура праздников; 1-18 01 01 Народное творчество / сост. О. О. Грачева. – Электронные текстовые данные. – 129 с. : табл. – Минск, 2017.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТА С. ПРОКОФЬЕВА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

С. А. Гродникова,

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Образы Ромео и Джульетты относятся к так называемым вечным образам в литературе и искусстве: еще древнеримский поэт Овидий в произведении «Метаморфозы», созданном в первом десятилетии нашей эры, обращался к схожему сюжету о трагической любви Пирама и Фисбы. Непосредственным литературным источником трагедии У. Шекспира явилась поэма Артура Брука «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» (1562), основанная, в свою очередь, на сюжетах более ранних произведений итальянских поэтов. Тема шекспировской трагедии послужила материалом для дальнейших интерпретаций в литературе и различных видах искусства, в том числе хореографии.

Первым балетмейстером, обратившимся к произведению У. Шекспира, стал Э. Луцци, поставивший в 1785 г. балет «Ромео и Джульетта» на музыку Л. Марескальки. Свои версии трагедии создали хореографы И. Вальберх (1809), В. Галеотти (1811), А. Бурнонвиль (1833). Образы главных героев в первых пластических воплощениях были далеки от глуби-

ны произведения драматурга, вызывая ассоциации скорее с Амуром и Психеей, что соответствовало художественным тенденциям того времени.

В хореографическом искусстве XX в. ни один из сюжетов У. Шекспира не получил такого множества пластических трактовок, как «Ромео и Джульетта». Одним из первых экспериментов с пьесой стала постановка Б. Нижинской для труппы С. Дягилева. В 1926 г. зрителю был представлен авангардный балет на музыку К. Ламберта, главные партии в котором исполняли С. Лифарь и Т. Карсавина. Действие спектакля было перенесено в XX в., в финале Ромео и Джульетта не погибали, а улетали на аэроплане. В 1942 г. С. Лифарь создал на сцене Парижской оперы свою версию пьесы У. Шекспира на музыку одноименной увертюры-фантазии П. Чайковского.

Самым масштабным музыкальным произведением по мотивам трагедии У. Шекспира является балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», созданный в 1935 г. Совместно с хореографом Л. Лавровским, драматургом А. Пиотровским и историком театра С. Радловым композитор создал драматическую основу балета и либретто со счастливым финалом. После ряда обличающих политических статей в советской прессе в адрес известных композиторов авторы изменили финал балета на классический, однако от идеи создания спектакля были вынуждены отказаться на несколько лет. Первую постановку осуществил чехословацкий хореограф и танцовщик Иво Ваня Псота (Брно, 1938 г.), представивший публике одноактный балет в сокращенной музыкальной версии.

В 1940 г. на сцене Театра имени С. М. Кирова в Ленинграде состоялась премьера полной версии произведения С. Прокофьева. Первыми исполнителями главных партий стали Г. Уланова и К. Сергеев. Несмотря на сложность в восприятии танцовщиками новаторской, нетрадиционной для балета музыки С. Прокофьева, спектакль имел огромный успех у

публики и положил начало новому этапу в развитии советского хореографического искусства. Балет «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского обрел статус классического – его либретто и хореография явились основой для множества последующих балетмейстерских интерпретаций.

На сегодняшний день создано более 70 версий балета С. Прокофьева, наиболее известными из которых являются постановки К. Макмиллана (1965), Дж. Ноймайера (1971), Р. Нуриева (1977), Ю. Григоровича (1978 г. – первая редакция; 1979 г. – вторая редакция; 1999 г. – третья редакция), В. Елизарьева (1988 г. – первая редакция; 2018 г. – вторая редакция), А. Прельжокажа (1990), Е. Панфилова (1996), Р. Поклитару (2003).

В сценической истории интерпретаций балета С. Прокофьева – Л. Лавровского прослеживается не только активный интерес хореографов к теме и образам шекспировской трагедии, но и трансформация этих образов через призму времени. Основным смыслом постановки Л. Лавровского явилось выражение духовной силы и величия человеческой любви, побеждающей смерть. Главные герои, поняв неразрешимость их проблем и бесчеловечность окружающего мира, добровольно принимали решение уйти из жизни. Их выбор символизирует неотъемлемое право на собственное счастье и утверждение своей воли вопреки препятствиям.

В трактовке Ю. Григоровича смысл балета наполняется несколько иным звучанием. Концепция постановки конца 1970-х гг. строится на противопоставлении и столкновении несовместимых по своей сути миров – идеального и реального. Балетмейстер тонко подчеркнул нравственную красоту человеческих отношений и одновременно беззащитность, хрупкость этого идеала, гибнущего в борьбе с реальностью.

Спектакль Р. Нуриева отразил иные тенденции, связанные с новой проблемой, вставшей перед человечеством. Картина «умирающей» Вероны в разгар чумы вызывала у зрителей

прямые ассоциации с угрозой СПИДа, с тревожными ощущениями конца тысячелетия, неустойчивостью и эфемерностью жизни.

Яркую и неординарную интерпретацию классического балета представил В. Елизарьев. Следуя замыслу композитора, хореограф трактовал трагедию У. Шекспира как общечеловеческую историю, имеющую надвременной характер. Постановщик вывел из действия спектакля ряд второстепенных персонажей и создал по аналогии с музыкальным текстом систему хореографических лейттем, контрастных сопоставлений и мощных конфликтных кульминаций. Основной коллизией спектакля явилось противодействие двух хореографических тем – любви и вражды. Первая из них воплощается в образах Джульетты, Ромео, Лоренцо, Меркуцио. Многоплановое и оригинальное претворение получила в балете тема вражды: хореограф дал ей зримое пластическое воплощение в символическом коллективном образе – серых зловещих фигурах, вторящих пластике основных действующих лиц. Они «живут среди людей, “рядятся” в им подобных, в считанные мгновения возникают словно ниоткуда и делают эти мгновения роковыми: подталкивают руку, занесенную для удара, подают клинок безоружному. Липкой паутиной Вражда опускается на город, смертным покровом окутывает спящую Джульетту, “прорастает” отовсюду как нечистое воинство зла» [4, с. 133]. Многозначен финал спектакля: побежденная Любовью, Вражда покидает семьи Монтекки и Капулетти, но темно-серые фигуры угрожающе выходят на авансцену, утверждая тем самым свою неумещающуюся силу.

Хореограф А. Прельжокаж увидел шекспировскую пьесу через призму антиутопии Дж. Оруэлла «1984». Балетмейстер сократил партитуру С. Прокофьева, полностью изменил либретто, представив зрителю историю о подавлении личности свободного человека в тоталитарном государстве. Сценография балета представляла огороженную колючей проволокой

территорию, где жили власть имущие, и куда предстояло по-пасть Ромео. В контексте противостояния социальных каст и войны каждого против всех, любовная история поднялась до абсолютной вершины человеческих отношений: дуэты Ромео и Джульетты своей внутренней мощью подавили сцены насилия.

Интересную хореографическую версию трагедии предложил Е. Панфилов. Главную роль в постановке исполнила 14-летняя дочь балетмейстера, ровесница шекспировской Джульетты. Именно ее участием был обусловлен подход к интерпретации балета. Теме героического стоицизма в спектакле Л. Лавровского Е. Панфилов противопоставляет тему незащитности, тонкости и хрупкости человеческой природы. Джульетта здесь – воплощение первозданной чистоты самой природы, ее мир подчинен поиску добра и красоты. Тонкая и нежная душа главной героини не может найти отклика в циничной и вульгарной действительности.

Опыт хореографических интерпретаций трагедии У. Шекспира на рубеже XX–XXI вв. отразил новое видение классического наследия. Это наблюдается в балете «Ромео и Джульетта» Р. Поклитару. Спектакль, созданный хореографом в соавторстве с режиссером Д. Доннелланом, – это рассказ о современной молодежи, ее стиле жизни, жестокости и нетерпимости. Удар и бег – два главных символа постановки: ударами кинжала заканчиваются жизни Тибальда, Меркуцио и Ромео, а с бега начинается история Ромео и Джульетты, этот повторяющийся на протяжении всего действия бег – главная метафора их судьбы, образ скоротечности счастья.

Балетмейстеры многих поколений обращаются к классике в поиске ответов на вопросы, задаваемые их собственным временем, предлагают множество творческих экспериментов, расширяющих ассоциативные поля классических образов. В этом многообразии художественных трактовок культурное

наследие выступает в качестве своеобразного индикатора духовного состояния современного общества.

1. Демидов, А. П. Юрий Григорович / А. П. Демидов. – М. : Планета, 1987. – 272 с.

2. Лавровский, Л. М. Ромео и Джульетта. История спектакля / Л. М. Лавровский // Л. М. Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания / Л. М. Лавровский. – М., 1983. – 426 с.

3. Чернова, А. Д. Все краски мира, кроме желтой: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира / А. Д. Чернова. – М. : Искусство, 1987. – 221 с.

4. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

ОБРАЗ МАЛОЙ РОДИНЫ В СПЕКТАКЛЕ «ТУТЭЙШЫЯ» НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ

А. И. Гурченко,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры межкультурных коммуникаций

Белорусского государственного университета культуры и искусств

К теме малой родины в своих театральных постановках белорусские режиссеры обращались неоднократно. Так, только среди творческих достижений знакового для современной театральной культуры режиссера Н. Пинигина данной проблематике посвящены спектакли по пьесам В. Дунина-Мартинкевича «Идиллия» (1993) и «Пинская шляхта» (2008), по поэме А. Мицкевича «Пан Тадеуш» (2014) и неоконченной повести М. Горьцкого «Две души» (2016). Эти режиссерские работы стали заметными событиями в культурной жизни Беларуси, были многократно отмечены разно-