

УДК 792.8

ТРАКТОВКА «ГАМЛЕТА» НА СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА А. ФАДЕЕЧЕВА)

Шабалина Н. С.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье исследуется балет «Гамлет» А. Фадеечева, поставленный в 2008 году в Ростовском государственном музыкальном театре. Выявлены замысел балетмейстера, структура, стилистические особенности, хореографический язык, проанализирована музыкальная основа спектакля. Балет рассматривается в контексте других хореографических постановок «Гамлета» на российской сцене в XXI веке.

Ключевые слова: «Гамлет», А. Фадеечев, балет, хореографическая интерпретация, актуализация.

THE TREATMENT OF “HAMLET” ON THE MODERN CHOREOGRAPHIC STAGE (ON THE EXAMPLE OF THE BALLET BY A. FADEECHEV)

Shabalina N. S.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article concerns the ballet “Hamlet” by A. Fadeechev, staged at the Rostov State Musical theatre in 2008. The conception of the choreographer, as well as a structure, stylistic facilities, choreographic language of the performance are revealed; the musical score is also analyzed. The ballet is considered in the context of other choreographic interpretations of “Hamlet” on the Russian stage in the 21st century.

Keywords: “Hamlet”, A. Fadeechev, ballet, choreographic interpretation, actualization.

В XXI веке тема «Гамлета» на российской балетной сцене заявила о себе в четырех работах: сценах к «Гамлету» М. Большаковой (2006, Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского), «Misericordes» К. Уилдона (2007, Государственный академический Большой театр России), «Гамлете» А. Фадеечева (2008, Ростовский государственный музыкальный театр) и «Гамлете» Р. Поклитару и Д. Доннеллана (2015, Государственный академический Большой театр России).

Первый из названных спектаклей был поставлен на музыку увертюры и одного из фрагментов оперы «Гамлет» С. М. Слонимского (сцена «Убийство Гонзаго») для вечера, посвященного творчеству композитора, в рамках фестиваля «Имена Петербурга». Хореограф Мария Большакова в сконцентрированном виде представила основные темы и портретные образы трагедии. Необычной попыткой интерпретации пьесы стал одноактный балет «Misericordes» («Милосердные») американского хореографа Кристофера Уилдона (другое название — «Эльсинор», 2007; на музыку Третьей симфонии Арво Пярта), созданный с труппой Большого театра¹. Изначально стремясь поставить балет по шекспировскому произведению, хореограф в процессе работы отошел от этой идеи. Спектакль имел условную связь с первоисточником, поэтому название его часто менялось. В результате для английской публики выбрали «Эльсинор», чтобы связать в восприятии зарубежных зрителей абстрактное действие с «Гамлетом». Для российского же зрителя, на понимание которого надеялся К. Уилдон, выбрали название «Misericordes», что отсылало к религиозной тематике, герои были как будто затеряны в мрачном средневековом мире (ассоциации навевали музыка, сценография и костюмы). По высказыванию критика, «в полусумраке словно оживают скульптуры или поют тела тех, кого уже нет на земле, а может быть, совершается таинство безмолвной молитвы — мягкие движения перетекают одно в другое, без всяких стыков и швов. Как в ритуале молитвы — каждый наедине с Богом, так и в “Милосердных” — пары не пересекаются ни во внешних, ни во внутренних отношениях» [1]. В главной роли, ассоциирующейся с Гамлетом, выступал Дмитрий Гуданов. Его окружали четыре пары танцовщиков. Как такового сюжета шекспировской пьесы в балете не было. Но, как пишет обозреватель «Золотой маски» за 2008 год, «несмотря на бессюжетность атмосфера шекспировской трагедии и тема одиночества на каком-то подспудном уровне в ней (постановке. — Н. Ш.) все равно остались. На них работает и мрачная музыка Арво Пярта, и графичный декор, и изломанная хореография со сложными формами поддержек...» [2].

Сцены к «Гамлету» М. Большаковой и одноактный балет К. Уилдона были лишь зарисовками на тему знаменитой трагедии. Первой полномасштабной интерпретацией шекспировской пьесы на российской

¹ Создание балета было приурочено к годовщине установления дружественных отношений между Россией и США. Он впервые показывался на «Вечере американской хореографии», который открывался балетом «Серенада» Дж. Баланчина, вторым был «Misericordes» и третьим — «В комнате наверху» Т. Тарп.

балетной сцене в XXI веке стал двухактный «Гамлет» балетмейстера Алексея Фадеечева в Ростовском государственном музыкальном театре. В основе балета лежало либретто Николая Оганесова², написанное по мотивам трагедии Шекспира. Действие было перенесено в некую тоталитарную страну 1930-х годов. Хореограф А. Фадеечев в интервью говорил, что не пытался воссоздать какой-то конкретный режим: «Это эпоха **Сталина, Муссолини, Гитлера**³ – легендарных диктаторов, и проблема власти, заложенная в “Гамлете”, напрямую перекликается с тем временем» [3]. Исторический контекст задан, прежде всего, сценографическим решением (сценограф и художник по костюмам – Вячеслав Окунев). Три башни, установленные в центре сцены, вызвали ассоциации то ли со «сталинскими высотками», то ли с «неосуществленным Дворцом советов» [4]. Обращали на себя внимание статуи орлов, блестящие на фоне правительственных сооружений. В сценографическом оформлении царила условность: очертания советских высоток и статуи нацистских имперских орлов лишь намекали на географию событий, создавая обобщенный образ тоталитарного государства. Но декорации, сделанные как будто из фанеры с поблескивающими панелями, не казались устрашающими, а создавали впечатление мишурного блеска, работали на идею пародийного преломления событий.

Сценография конструктивна, лаконична и постоянна на всем протяжении спектакля. Перемены мест действия осуществляются при помощи перемещения «металлических» блоков, которые то складываются в монолитную конструкцию правительственного здания, то раздвигаются для сцен, проходящих во внутренних помещениях. По мысли постановщиков, оформление сцены должно было стать «концептуальным пространством, которое даёт простор мысли» [3]. В середине между башнями воздвигнут лестничный проход: там, наверху, появляется Призрак, туда уходит умирать Офелия, там же восседают Клавдий с Гертрудой. То есть, семантика этого места меняется в связи с

² Николай Сергеевич Оганесов (1947–2018) — известный ростовский писатель, автор детективов «Играем в “Спринт” (1986)», «Визит после полуночи» (1989), «Доктор по имени Смерть» (1994) и других, сценариев к кинофильмам «Мальчик на качелях» (1985), соавтор сценариев к фильмам «Убить шакала» (1991), «Стамбульский транзит» (1993), создатель ряда либретто для Ростовского государственного музыкального театра: к оперетте «Орфей в аду» на музыку Ж. Оффенбаха (2003), к балетам «Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева (2006), «Драма на охоте» на музыку П. И. Чайковского (2010), «Корсар» на музыку А. Адана (2011).

³ Здесь и далее в цитатах из статьи В. Котелевской сохранены авторские выделения слов жирным шрифтом.

развитием событийного ряда: это и потусторонний мир, и в то же время площадка для избранных в реальном мире.

При стабильности основной конструкции световое решение меняет настроение сцен, то создавая синее свечение в сценах появления Призрака, то затопляя площадку светлым сиянием в эпизодах придворной праздничной жизни, то подсвечивая декорацию кроваво-красным светом в сцене финальной дуэли.

Общее решение костюмов «отсылает» к предвоенным зарубежным кинокартинам и мюзиклам, в которых блестящие кавалеры и кинодивы воплощали образ мечты обывателей. И главные герои, и кордебалет одеты в длинные бальные платья и фракные костюмы. Офелия — основную часть действия в романтизированном голубом вечернем платье, Гертруда на протяжении всего спектакля в белом свадебном платье, с диадемой в волосах, Клавдий — в строгом черном фраке (в сцене свадьбы и парада — в белом, см.: рис. 1).



Рис. 1. Сцена свадьбы Клавдия с Гертрудой. Клавдий – Дмитрий Хамидуллин, Гертруда – Наталья Щербина. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)

Придворные и гости, танцующие на новогоднем балу во втором акте, одеты в карнавальные костюмы с масками, а приглашенные

танцовщицы — в белые балетные пачки с огромными перьями. Лишь Гамлет выделяется из этого окружения: он танцует большую часть сцен в простой белой рубашке и брюках и напоминает студента, который явно не вписывается в окружающий его лоск (на новогоднем балу он в сером трико и свитере с ромбами).

Стилистически костюмы относятся в основном к XX веку. Исключением является сцена «Мышеловки», которая играется приезжими актерами в «елизаветинских костюмах». Форма агентов спецслужб (черные мундиры и фуражки) напрямую отсылает к эпохе 1930–40-х годов. Призрак — пришелец из другого мира — одет в развевающийся серый плащ и серый комбинезон с капюшоном, скрывающие детали его облика.

Сценографическое решение согласно общей концепции спектакля «помещает» героев в жесткий каркас конструкции политической машины, из которой пытается вырваться Гамлет и погибает, смятый ее напором. Политизированных, актуализированных прочтений пьесы было достаточно в драматическом театре XX и XXI веков. Из российских постановок последних лет можно вспомнить «Гамлета» В. Фокина (2010, Александринский театр), в котором трупы безымянных жертв политических репрессий по ходу действия скидывали в ямы, а речи Клавдия с трибуны стадиона встречались воплями безумной, ничего не осознающей толпы и заканчивались праздниками с фейерверками. В этот же ряд политизированных трактовок пьесы попадает и «Гамлет» Л. Додина (2016, МДТ). В нем к власти по трупам идут все, и в первую очередь — принц Датский. Сценография в виде клетки с отсеками, будто камерами в тюрьме, ямы-могилы на авансцене, перекликающиеся с фокинским спектаклем, и апофеоз Гамлета, пришедшего к вершине власти, но переступившего через пять смертей и покончившего в результате с собой, несут массу политических ассоциаций.

Прием актуализации классических пьес давно уже стал привычным в драматическом театре. Но с «Гамлетом» на отечественной балетной сцене такие эксперименты до спектакля А. Фадеечева не проводились. Для постановщиков балета данный прием стал основополагающим, а для зрителей — наиболее запоминающимся режиссерским ходом из всего спектакля. Правительственные парады с марширующими девушками и гимнастками с лентами, приветствующими

вождя, собрания высоких чиновников, стоящих на трибуне, действия агентов спецслужб⁴ являются узнаваемыми реалиями в этом насквозь пронизанном современными аллюзиями балете. Такая интерпретация осуществлена с целью напомнить зрителям о страшных событиях XX века, приблизить к нам действие шекспировской трагедии.

Однако если в вышеперечисленных драматических спектаклях воспроизведение политических аспектов и общая концепция превращают пьесу в трагедию трагедий, то балет А. Фадеечева представляет собой некую пародию⁵. Пародийность господствует в сцене парада в честь коронации Клавдия с марширующими гимнастками, детьми, бегущими с цветами к вождю (рис. 2), в эпизоде явления Призрака, который сочинен в «фэнтэзи» стиле (рис. 3), в фокстроте Гертруды и Клавдия с агентами спецслужб, кружащимися вместе с ними в танце (рис. 4).

Апофеозом пародийной линии становится смерть Клавдия конце балета, когда вместе с ним замертво падают, разваливая королевство, как карточный домик, все придворные, находящиеся на сцене.

Такой иронический постмодернистский взгляд характерен для современного прочтения трагедии. Деконструкция пьесы и отнесение на второй план темы главного героя при вроде бы последовательном воспроизведении хода шекспировского произведения смещают привычные смысловые акценты. Главным действующим лицом в балете становится не Гамлет, а тоталитарный режим. Механизм работы этой гигантской машины становится основным исследовательским интересом хореографа-постановщика: ее все возрастающая жажда новых жертв, сеть интриг, сплетающаяся постепенно и захватывающая бывших друзей Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна, Офелию, вынужденную участвовать в кознях, быть приманкой для героя.

⁴ Охранников в форме, сопровождающих Клавдия, в рецензиях именуют агентами как НКВД, так и гестапо, поскольку это собирательный образ. На костюмах нет ни обозначения свастики, ни знаков отличия советских мундиров. В списке действующих лиц они обозначены как часовые. Но это не нейтральные персонажи, поскольку они выполняют конкретные функции при Клавдии: прислуживать, шпионить, охранять.

⁵ На пародийность концепции балета указывает критик Е. Езерская. [5].



*Рис. 2. Сцена парада Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева
(Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)*



Рис. 3. Сцена Гамлета и Призрака. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)



Рис. 4. Фокстрот Клавдия и Гертруды. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)

Перед создателями балета стояла задача адаптации великого произведения для сегодняшнего непросвещенного, по мнению Фадеечева, зрителя [6]. С этим связано появление бегущей строки во время действия⁶, поясняющей, что происходит в той или иной сцене. На ту же задачу работают и сопровождающие хореографическое действие стихотворные фрагменты из шекспировской пьесы, звучащие в записи в адаптированной редакции автора либретто Н. Оганесова (гамлетовский монолог «Быть или не быть», «вариации» на тему «Порвалась дней связующая нить», монолог Призрака). Монологи читает в записи сам Н. Оганесов с характерным пафосом, в котором угадывается подражание речи известного советского диктора Ю. Левитана. Посыл этого закадрового голоса – обличительный, протестный в большинстве сцен.

Музыкальная партитура спектакля составлена самим А. Фадеечевым из различных сочинений Д. Шостаковича: фрагментов Первой, Пятой и Десятой симфоний, отрывков из музыки к спектаклю «Гамлет» Н. П. Акимова в Театре им. Вахтангова (1932), к фильмам «Гамлет» Г. М. Козинцева (1964), «Зоя» Л. Арнштама (1944) и «Пирогов» Г. М. Козинцева (1947), музыки из балетов «Светлый ручей» и «Болт», фокстрота из сюиты для джазового оркестра № 1 (1934). Вариант использования одного источника (а то, что это будет музыка Д. Шостаковича, хореограф решил изначально)⁷ Фадеечевым был отвергнут в силу того, что не хватало или длительности музыкального произведения, или характер музыки не подходил к тональности балета. В своем интервью постановщик замечает: «... музыка к кинофильму **Григория Козинцева** “Гамлет” чрезвычайно выразительна. Но, к сожалению, её хронометраж едва достигает 20 минут. А музыка к комедийному “Гамлету”, поставленному в театре имени Вахтангова в 1932 году, явно выбивалась по характеру из звукоряда к кинофильму» [3].

Соединение гротескной, ироничной, наполненной жизнерадостными тонами музыки к спектаклю «Гамлет» Н. Акимова, с трагичной, пронизанной болью музыкой к фильму «Гамлет»

⁶ Бегущая строка была задействована в гастрольных показах балета. В Ростовском государственном музыкальном театре, возможно, по техническим причинам, субтитры не использовались.

⁷ Д. Шостакович трижды обращался к гамлетовской теме в своем творчестве. Он писал музыку к спектаклям «Гамлет» Н. Акимова (1932, Театр имени Е. Вахтангова), «Гамлет» Г. Козинцева (1954, Академический театр драмы имени А. С. Пушкина) и к фильму «Гамлет» Г. Козинцева (1964).

Г. Козинцева и другими фрагментами произведений Шостаковича представляет собой коллаж из разных по стилю и жанру музыкальных фрагментов. Ироничная музыка из балетов «Болт» и «Светлый ручей» возникает во втором действии, где события погружены в атмосферу празднования Нового года. Для фокстрота Клавдия с Гертрудой Фадеечев взял фрагмент из сюиты для джазового оркестра № 1. Наиболее драматичные сцены — начало балета, задающее его общую тональность, мистические появления Призрака, объяснение Гамлета и Гертруды с убийством Полония во втором акте, сцена гибели Офелии и уход главного героя в потусторонний мир — идут в сопровождении музыки Шостаковича к кинофильму «Гамлет». Для вариации на тему «Быть или не быть» используется нервная драматичная Третья часть из Пятой симфонии.

Частая смена музыкальных фрагментов формирует ощущение пестрой, «разношерстной» музыкальной ткани. Создается нарочито номерная структура балета, в которой нередко отсутствуют органичные музыкальные переходы между сценами. При всей безусловной выразительности музыки Шостаковича сквозная драматургическая линия развития в музыкальной партитуре спектакля не выстраивается.

Обращаясь к системе взаимодействия искусств Ф. В. Лопухова, который выделял танцы «около музыки, на музыку, под музыку и в музыку» [7, с. 61], можно сделать вывод, что танцы в балете Фадеечева характеризуются различным их сочетанием с музыкой. В сценах сумасшествия и гибели Офелии, фокстроте, эпизодах бала возникает танец «в музыку». При этом происходит синтез искусств, их взаимопроникновение, слияние музыки и танца, по характеристике Лопухова, «они говорят одно и то же, мы убеждаемся в силе этого соединения, а, следовательно, и в желательности его достижения» [там же, с. 93]. Синтез осуществляется на всех уровнях взаимодействия искусств — синтаксическом, стилевом, образно-эмоциональном, содержательном, жанровом.

Однако в кульминационные моменты сила эмоционального воздействия от музыки оказывается намного сильнее пластического решения. И тогда возникает так называемый танец «под музыку», в котором происходит перенесение «центра тяжести с хореографического действия на музыку, которая как бы “подавляет” балетную постановку» [8, с. 94]. Наиболее показательна в этом отношении гамлетовская вариация на тему монолога «Быть или не быть» (приходящаяся на середину спектакля и открывающая второй акт). Иллюстративные прямолиней-

ные движения героя не отвечают силе напряженности и смысловой наполненности Третьей части Пятой симфонии Шостаковича, из-за чего в восприятии зрителя происходит эмоциональный «диссонанс».

Зачастую хореографические па точно совпадают с музыкальными акцентами, в ритмическом плане следуют музыкальной основе. Особенно это заметно в острохарактерной первой вариации Клавдия, в которой каждый музыкальный акцент отмечен определенным движением. Такой прием Е. Куриленко называет ритмическим «унисоном» и отмечает, что «в сценической практике ритмический “унисон” как прием используется чаще для передачи комедийной, острогротесковой, кукольной, механической характерности» [там же, с. 113].

Образный строй музыки в целом совпадает с хореографическим воплощением. Лейтмотивы Гамлета и Призрака, заданные в музыке Шостаковича к фильму «Гамлет», воплощены в вариациях или появлениях этих героев на сцене. Характер движений персонажей выстраивается также в соответствии с музыкой: хрупкость, ранимость, лиричность темы Офелии, обличительность, едкость, колкость, драматизм темы Гамлета. Однако в некоторых эпизодах характер сцен приобретает обратный музыке смысл. Например, в эпизодах с Призраком загадочность, мистичность музыки иронично преподносятся автором балета за счет нарочитой пластики героев, участвующих в сцене, и банальной «подачи» этого образа (в дымке, с развевающимся плащом, в фосфоресцирующем свете).

Балет имеет кольцевую композицию. Начинается действие с чинных похорон отца Гамлета, мимо гроба которого, обложенного венками, проходит похоронная процессия (рис. 5).

Спектакль заканчивается тем же ритуалом, только в центре сцены лежит уже следующий вождь — Клавдий. «В связи с безвременной кончиной государя в стране объявлен траур» — эти начальные строчки либретто, повторяясь в конце, закольцовывают балетное действие. Сквозная линия звучащих вместе с траурным шествием монологов — шекспировская фраза «Порвалась дней связующая нить». В каждом случае она изложена Н. Оганесовым по-своему: в начале спектакля — «Распалась жизни цепь», в конце — «Замкнулась цепь кровавых смут». Таким образом, по версии создателей балета, самая мрачная кровавая пора в жизни Эльсинора закончилась событиями, представленными на сцене. Стихотворную форму заменили развернутые прозаические тексты. Оганесов подчеркивал важность момента в начале — смерть

короля, окутанную тайной, — и предвещал возможные смуты. В конце он подводил нерадостный итог произошедшим событиям: «Блажен, кто этого не знает». Смещая акценты в структуре шекспировской пьесы, авторы спектакля сгущают и развивают линию тоталитарного общества, существования в «Дании-тюрьме». Поэтому балет заканчивается не смертью Гамлета, а похоронами диктатора Клавдия.



Рис. 5. Сцена похорон отца Гамлета. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)

Действие развивается линейно и соответствует основным событиям оригинальной пьесы, однако в шекспировскую драматургию вставлены дополнительные эпизоды — ритуализированные похороны, парад, приготовления к свадьбе, новогодний бал, фокстрот Клавдия и Гертруды, воображаемый Гамлетом дуэт с Офелией после ее гибели. Фабула сохранена шекспировская, но сами события, контекст и ответвления от фабулы создают другую сюжетную линию — индивидуальной и социальной жизни в иных исторических условиях.

Из списка действующих лиц шекспировской пьесы убраны такие персонажи, как Горацио, единственный верный друг принца, Озрик, могильщики. Никак не затрагивается в балете тема шута Йорика и связанных с ним детских воспоминаний Гамлета. Но главное — тема тленности, бренности существования (за исключением монолога «Быть или не быть») отсутствует совсем, во многом из-за перенесения второго

акта со сценой на кладбище, похоронами Офелии в карнавальную атмосферу празднования Нового года.

В ткань балета вплетено много массовых эпизодов, создающих фальшиво благопристойную обстановку во дворце. Приготовления к свадьбе и коронации, парадное шествие в честь Клавдия в первом акте, новогодний бал с пышным карнавалом и приглашенными балеринами во втором оттеняют истинное лицо «Дании-тюрьмы». Самые трагичные эпизоды шекспировской трагедии проходят на фоне новогоднего веселья и всеобщего ликования, что «разбавляет» серьезность происходящего.

Массовые сцены, занимающие большую часть действия, выполняют самые различные функции. Среди них есть чисто дивертисментные эпизоды, задачей которых является создание фона: вальс кордебалета на свадьбе Клавдия с Гертрудой в первом акте, номера артистов, приглашенных на новогодний бал, а также общий вальс придворных — во втором. Другие сцены имеют действенный характер, они непосредственно вписываются в сюжетное повествование. Кордебалет в них играет роль льстивого покорного окружения нового короля. Таковы похороны в начале и в конце балета, сцена приготовления к свадьбе Клавдия с Гертрудой, эпизод после убийства Полония с реакцией групп кордебалета на происходящее и финальная дуэль. Особо выделяются сцены пародийного характера: уже упоминавшийся эпизод спортивного парада с аллюзией на советские шествия, «карточный» финал дуэли. В них высмеиваются атрибуты, сопутствующие тоталитарному режиму.

Линии центральных героев развиваются, прежде всего, в их сольных вариациях и ансамблях, но не менее важно их существование в массовых сценах. Первое появление Гамлета происходит на свадьбе Клавдия с Гертрудой, он вбегает, чтобы прервать их поцелуй. Мелодраматические объяснения с Офелией и его первая вариация после встречи с отцом очерчивают характер нервного подростка, вступающего в борьбу с тоталитарной машиной. Особенно эта метафора становится явной в сцене спортивного шествия в честь коронации, когда оно как будто замедляет ход, а появившийся Гамлет устремляется поперек его движения.

Монологи принца резко выделяются, следуя до или после шумных, насыщенных действием общих эпизодов: герой остается один на «голой» сцене (рис. 6).



Рис. 6. Гамлет – Константин Ушаков. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)

Модули конструкции разъезжаются, давая возможность главному герою на время почувствовать себя свободным, чтобы потом опять быть сжатым в тисках зловещего здания. Всего у Гамлета две вариации. Первая – после свадьбы Клавдия с Гертрудой и встречи принца с отцом – служит выражением смятения от происходящего в Эльсиноре. Традиционные классические *grand jet en tournant* по кругу сочетаются здесь с мелкими пробежками, картинными падениями на пол и иллюстративными жестами отчаяния – обхватыванием руками головы. Другая вариация исполняется в начале второго акта и начинается со звучащего в исполнении Н. Оганесова переработанного сокращенного монолога «Быть или не быть». В это время Гамлет

неподвижно сидит на корточках, а звучащий монолог представляет его внутренний текст, который переходит в развернутый танец главного героя. Движения этого танца, однако, чересчур иллюстративны и внешне изобразительны. Сжатые кулаки, типичные в балете жесты отчаяния, скорби, безысходности, изображение вливания яда в ухо (воспоминание об отце), а затем прокалывание невидимого противника (Клавдия) и реакция на это не добавляют новых красок к характеристике персонажа и не отражают философской глубины знаменитого шекспировского монолога.

Много хореографического текста отдано Клавдию, воплощающему образ диктатора. Его характерная пластика с размашистыми резкими движениями и приземистыми позами, эффектные выходы, страстные дуэты с Гертрудой создают образ властного сильного повелителя. Рисунок его роли в сольных вариациях, дуэтах и массовых сценах создан по преимуществу в неоклассическом стиле, лишь во втором акте он танцует фокстрот в дуэте с Гертрудой. Его характерные выходы венчает в первом акте сцена мучений после «Мышеловки». Она завершается выстраиванием пирамиды власти с помощью агентов спецслужб, на которых взбирается король, утверждая свое господство. Однако мотив внутренних страхов и исходящей отсюда трусости этого внешне непобедимого героя сказывается и в реакции на «Мышеловку», и особенно — в финальной сцене дуэли. Убегая от Гамлета, узнавшего правду о подстроенной дуэли и отравлении Гертруды, Клавдий мечется, как раненый зверь, и пытается ухватиться чуть ли не за воздух, лишь бы избежать справедливой мести. Умирает он в судорогах. Вся его линия прочерчена ярко, графично, на грани гротеска.

Гертруда предстает в балете кинодивой в белом облачении, она все действие находится в «опьяненном» послесвадебном состоянии. Фигура ее гораздо более бледная, чем яркий Клавдий. Она до конца находится в упоении страстью, что подтверждает фокстрот перед самой дуэлью, уже после объяснения с Гамлетом. Прозрение не приходит к ней даже в финале.

Офелия — из той же серии «кино-героинь», но воздушная, хрупкая. Ее линия выстроена более рельефно, во многом за счет слома во втором акте в сцене сумасшествия. Мягкая, плавная пластика с *pas de bougée*, легким бегом назад на пальцах, изящными турами сменяется острой, неправильной, по-подростковому угловатой и сообщает ее роли драматизм и выразительность.

Розенкранц с Гильденстерном играют одну из ключевых ролей в балете. Пластика их стелющаяся, змеиная, льстивая. Из чего критик Н. Мирзабекова делает вывод, что они оказались хитрее и дальновиднее многих героев балета: «Погибли, как и обещал Фадеечев, все. Все, кроме тех, кто потом сомкнет прервавшуюся связь времен, возродит новую империю, — Розенкранц (Олег Сальцев и Ришат Хамитов) и Гильденстерн (Андрей Журавлев и Константин Ушаков). Бесспорно, решением их ролей балетмейстеру удалось сказать многое. Как же они вились вокруг Клавдия, по-паучьи обволакивая его своими интригами. Они — оставшиеся (по Оганесову) в живых. Они — вечные» [9]. Поскольку Фортинбрас в конце спектакля не появляется, вопрос, что ожидает эту тоталитарную страну в будущем, остается открытым. Но вариант того, что Розенкранц с Гильденстерном захватят престол, вполне возможен. Ведь неслучайно сцены отплытия в Англию в балете нет, а значит, услужливые герои не погибают, они остаются жить в новом Эльсиноре, который, возможно, и возглавят.

Стилистически выделяются сцены с появлением Призрака и «Мышеловка». Эпизоды с Призраком сопровождаются мистической музыкой, его лейтмотивом из фильма «Гамлет» Козинцева, но при этом несут явный оттенок пародии. Дух отца Гамлета показан в виде некоего ожившего памятника (у критика Т. Кузнецовой он вызвал ассоциации с памятником Ленину!) [4]. Он возникает дважды на верхней площадке лестницы между раздвинувшимися башнями «Дворца советов». При первом появлении Призрака в сцене встречи с сыном звучит сокращенный монолог из шекспировской пьесы «Я — дух...», произносимый «закулисным» голосом утрированно пафосно, — герой при этом статичен. Иронично и второе появление Призрака в конце балета. В объятия каменного изваяния в развевающихся одеждах устремляется нарочито экспрессивный Гамлет, отправляясь в иной мир. Таким образом, еще одним приемом снимается трагедийность происходящего, и первая финальная точка балета «звучит» совсем не драматично.

«Мышеловка», другая ярко выраженная пародийная сцена, устраивается актерами, представляющими елизаветинскую труппу, где мужчины исполняют женские роли. Они играют в камзолах и старинных платьях с кринолинами. Манера их исполнения так же чересчур вычурна и преувеличенна, как и поведение Призрака: опереточные артисты напыщенно произносят текст «Убийства Гонзаго» и параллельно этому картинно иллюстрируют его жестами (это прямое драматическое действие, которое вклинивается в балетное повествование).

Стремление постановщиков вызвать ироничное отношение у зрителя к этим эпизодам сознательно. С учетом сегодняшнего восприятия трудно напугать современников триллером с таинственным Призраком, а костюмированная сцена «Мышеловки» давно уже стала штампом.

Балетмейстер соединяет в спектакле самые разные средства выразительности: танец, драматическое действие (в сцене «Мышеловки») и речь, звучащую в записи. Стиль хореографии также неоднороден: используется неоклассическая танцевальная техника, элементы балльных танцев. Эkleктичность, сказывающаяся в различных компонентах балета, — хореографии, театральных формах, музыке, решении костюмов — не способствует формированию цельного образа спектакля. Театровед В.М. Миронова, рассматривая в своей статье отечественный и зарубежный опыт интерпретации «Гамлета» в балете, делает справедливый вывод по поводу постановки Фадеечева: «Спектакль получился эkleктичным, в ряде эпизодов занимательным (сцена новогоднего карнавала, фокстрот под музыку Шостаковича для джаз-оркестра)» [10, с. 292].

«Гамлет» был первым самостоятельным балетом (а не взятым из классического репертуара, как предыдущие спектакли хореографа), поставленным бывшим танцовщиком Алексеем Фадеечевым, возглавившим с 2004 года балетную труппу Ростовского государственного музыкального театра. Острота прочтения сводится к политическому аспекту (это отмечено во всех рецензиях), пластический же язык почти никто из критиков не отмечает как достоинство балета.

Если вариации Гамлета, Клавдия, дуэты принца с Офелией, с матерью, балльные сцены действительно слишком заштампованы, то фокстрот Клавдия и Гертруды, сцена сумасшествия и гибели Офелии явно удались хореографу. «Разбавляющий» трагичные сцены второго акта зажигательный и страстный фокстрот на музыку из джазовой сюиты Шостаковича насыщен юмористическими моментами. Целующиеся агенты спецслужб напоминают о нашумевшей в 2007 году фотографии «Целующиеся милиционеры» (оригинальное название — «Эра милосердия», фоторабота арт-группы «Синие носы»), запрещенной к участию в парижской выставке соц-арта. Кружась вокруг венценосной пары и изображая ночных фей, оберегающих покой влюбленных, с мягкой пластикой и легкими аттитюдами, что составляет разительный контраст их суровым сосредоточенным лицам, манерные агенты представляют очень забавное зрелище и порой отвлекают на себя внимание от главных персонажей. Номер насыщен и акробатическими

элементами, что также придает ему эффектность: Гертруда выполняет колеса в воздухе при помощи агентов, которые передают ее из рук в руки. Эффектный уход сотрудников спецслужб с Гертрудой в высокой поддержке на вытянутых руках, вслед которой устремляется страстный Клавдий, венчает этот, пожалуй, самый яркий номер в балете.

Одна из наиболее трагичных сцен спектакля — эпизод гибели Офелии во втором акте. Становясь по версии создателей балета практически свидетельницей убийства своего отца, героиня сходит с ума на глазах у всех. В ужасе придворные разбегаются, оставляя ее наедине со своими мыслями. Пластика ее приобретает кукольные марионеточные черты, что сочетается с механичностью звучания клавесина (тема сумасшествия Офелии из музыки Шостаковича к фильму «Гамлет»). Развевающиеся ткани свободного многослойного белого платья, в котором она выполняет то широкие резкие, то мелкие семенящие движения, визуальны как будто запутывают ее. Несогласующиеся движения ног — одна нога ставится на пальцы (Офелия танцует в пуантах), другая опускается с невытянутой стопой (этот прием повторяется неоднократно) — сообщают ее пластике неровность и нервность. Офелия в своем монологе часто оглядывается, пятится назад, встает в позу марионетки, подвешенной за ниточки, выполняет серию «перекидных» *jet* с разбросанными в стороны руками. В этой сцене выбор неоклассической техники танца помогает создать ломаные линии движений героини, усилить дисгармоничность ее пластики. В середине монолога Офелия резко обращает взор на лестницу, ведущую к петле, и с тех пор ее действия, хоть и нерешительные, ведут к намеченной цели. Неуверенно вступая на лестницу и идя наверх неудобно, боком, то поднимаясь, то вновь спускаясь на несколько ступеней вниз, то вставая на пальцы, то выполняя раскачивающиеся движения ногой с согнутой стопой вперед-назад, она как будто вновь и вновь решает для себя вопрос жизни и смерти. Эпизод повешения шокирует своей натуралистичностью.

Для премьерного спектакля балетмейстер А. Фадеев пригласил солистов из Большого театра: Александра Смольянинова (Гамлет) и Викторию Литвинову (Офелия). Юрий Клевцов, ассистент хореографа, народный артист РФ, также танцовщик Большого театра, исполнил партию Клавдия. В результате в дальнейших спектаклях участвовали как солисты Ростовского государственного музыкального театра, так и приглашенные звезды: Гамлет — Александр Смольянинов (Большой театр), заслуженный артист РФ Константин Ушаков, Олег Сальцев; Клавдий — Юрий Клевцов (Большой театр), Альберт Загреддинов,

Дмитрий Хамидуллин; Гертруда — Ольга Буринчик, Мария Лапицкая, Наталья Щербина, Полина Шаханова; Офелия — Виктория Литвинова (Большой театр), заслуженная артистка РФ Елизавета Мислер, Ольга Быкова и другие.

Постановка получилась эклектичной, доходчивой, легко прочитываемой и адаптированной для современной молодежи. Превращение «Гамлета» в пародию на тоталитарный режим, использование во многих сценах заштампованного пластического языка, применение субтитров и отвлекающего от хореографического действия, звучащего в записи адаптированного шекспировского текста снижали восприятие балета до общедоступного, недвусмысленного высказывания.

И все же, именно благодаря такому решению (с музыкальной основой, собранной из различных произведений Д. Шостаковича, с авторским либретто, переносащим действие в 1930-е годы, своеобразной сценографией, со звездным составом участников), постановка обратила на себя внимание не только ростовчан, но также побывала на гастролях в Москве и Самаре, вызвала массу противоречивых откликов в прессе. Практически все критики оказались единодушны в положительной оценке музыкальной основы балета. По словам Е. Езерской, «настоящее новое слово в этом “Гамлете” есть, и оно — музыкальное» [5, с. 8]. Постановщики соединили фрагменты произведений Шостаковича и, по мнению того же критика, «сделали это весьма искусно и настолько корректно, что создается ощущение непрерывно развивающегося музыкального действия, будто бы вышедшего из-под пера самого Шостаковича» [там же, с. 8]. Другой критик, Г. Тараева также высоко оценивает музыкальную основу балета: «Сотканная постановщиком из фрагментов различных произведений композитора (симфоний, кино- и театральной музыки) музыкальная партитура вызвала уважение профессионалов и восхищение публики» [11]. Безусловно, выразительность музыки Шостаковича не могла остаться незамеченной. И именно эта выразительность скрыла от критики явное отсутствие единой драматургической линии в номерном подборе музыкального материала. Зато основные критические «стрелы» были направлены в сторону хореографического воплощения.

Идея балетмейстера А. Фадеечева искать «единый язык со зрителем» [3], но при этом, стараясь «использовать острые решения» [там же], была не самым убедительным способом для прочитывания этой пьесы Шекспира, требующей глубинного постижения трагедии, поиска выразительных пластических средств. Хореография не формирует ори-

гинального и цельного балетмейстерского почерка. По меткому замечанию критика Т. Кузнецовой, «...в хореографии спектакля, мягко говоря, нет ничего новаторского... издевательски предсказуемые па, мизансцены и жесты текут подозрительно гладко: записной “классик” Фадеечев, не претендуя на лавры хореографа, просто грамотно складывает академические комбинации...» [4]. Критик М. Крылова, видевшая спектакль на гастролях в Москве, сходится во мнении со своей коллегой, давая еще более жесткую оценку пластическому решению: «Главная проблема балета — его хореография. Вернее, ее отсутствие. Нельзя же назвать танцами откровенное использование знакомых с детства классических комбинаций-штампов. Или наивные, тысячу раз виденные корчи, которыми постановщик снабжает персонажей в моменты острых душевных мук: ну вылитый советский спектакль сорокалетней давности» [12].

Из задач, которые ставили создатели балета, пытаясь приблизить действие сегодняшнему зрителю и сделать его узнаваемым, проистекает «некоторая схематичность образов и незатейливость постановочного языка» [5, с. 8], отмеченные критиком Е. Езерской. Из-за прямолинейного преподнесения материала трагедия превратилась в своеобразный комикс, с которым ее сравнивают в ряде рецензий: «Нет в новом либретто еще многих событий, а само действие разворачивается в новогоднюю ночь и своей драматургической упрощенностью очень сильно напоминает комикс для тинейджеров» [там же, с. 8]; «Два динамичных акта по 45 минут каждый — своего рода балетный комикс... Живо скачущее действие иллюстрирует события: вот гроб с телом старого Гамлета, вот скорбящая процессия придворных, вот свадьба Клавдия и Гертруды, вот Гамлет-сын, прерывающий поцелуй молодоженов» [4].

Несмотря на отмеченные недостатки, этот спектакль вновь привлек внимание к теме «Гамлета» в российском балете, дал толчок другим интерпретациям пьесы на хореографической сцене. Постановкой, которая продолжила линию современных «прочтений» по мотивам трагедии в российском балете, стал «Гамлет» хореографа Раду Поклитару и режиссера Деклана Доннеллана в Большом театре (2015). В нем также заметны приемы актуализации и политизации, заявленные у А. Фадеечева.

Современные российские балетные интерпретации «Гамлета» резко отличаются от большинства советских хореографических постановок на эту тему свободной трактовкой первоисточника, использованием различных танцевальных техник — классики, модерна, неоклассики, смешанных стилей. Многообразие форм, используемых балет-

мейстерами XXI века, дает возможность экспериментировать с постановками классических пьес, представлять их в непривычном ракурсе, помещать в новый контекст, вскрывать новые смыслы. «Гамлет» А. Фадеечева в полной мере отражает тенденции нового века, в нем нельзя не увидеть попытку актуализации пьесы для отечественной балетной сцены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Класс-концерт. Misericordes. В комнате наверху // mosday.ru [Электронный ресурс]. URL: mosday.ru/afisha/event.php?source=2&event=10236 (дата обращения: 16.02.2019).
2. Гид: балет на Фестивале «Золотая маска» // m. goldenmask.ru [Электронный ресурс]. 2008. 25 февраля. URL: m.goldenmask.ru/press_222.html (дата обращения: 02.02.2019).
3. *Котелевская В.* Гамлет марширующей эпохи. Интервью с А. Фадеечевым // Эксперт online [Электронный ресурс]. 2008. URL: http://expert.ru/south/2008/11/gamlet_marshiruyushey_epohi/ (дата обращения: 12.11.2018).
4. *Кузнецова Т.* Шекспир-на-Дону. Ростовский музыкальный театр поставил неожиданного «Гамлета» // Газета Коммерсантъ [Электронный ресурс]. 2008. 2 июня. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/898697> (дата обращения: 03.11.2018).
5. *Езерская Е.* Сказки светлые и страшные // Музыкальная жизнь. 2008. № 11. С. 6-8.
6. *Головкин В.* Алексей Фадеечев: «Я занимаюсь ликвидацией безграмотности» // Еженедельник «Аргументы и Факты». № 41. 2011. 14 октября. URL: <http://www.rostov.aif.ru/culture/events/124556> (дата обращения: 23.11.2018).
7. *Лопухов Ф. В.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
8. *Куриленко Е. Н.* Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М.: Государственный институт искусствознания, 2003. 308 с.
9. *Мирзабекова Н.* А Розенкранц и Гильденстерн живут // Культура. 2008. 26 июня – 2 июля. № 24. С. 4.

10. *Миронова В. М.* Быть ли «Гамлету» в балете? // «Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа. Коллективная монография / ред.-сост. Д. Д. Кумукова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2016. С. 280–294.

11. *Тараева Г.* Ростовский музыкальный начинает юбилейный сезон // Культура. 2008. 2–8 окт. № 38. С. 7.

12. *Крылова М.* Ростов-на-дому // Новые Известия [Электронный ресурс]. 2011. 19 сент. URL: <https://newizv.ru/news/culture/19-09-2011/151430-rostov-na-domu> (дата обращения: 06.12.2018).

REFERENCES

1. Klass-koncert. Misericordes. Vkomnatnaverxu // mosday.ru [E`lektronny`j resurs]. URL: mosday.ru/afisha/event.php?source=2&event=10236 (data obrashheniya: 16.02.2019).

2. Gid: balet na Festivale «Zolotaya maska» // m. goldenmask.ru [E`lektronny`j resurs]. 2008. 25 fevralya. URL: m.goldenmask.ru/press_222.html (data obrashheniya: 02.02.2019).

3. *Kotelevskaya V.* Gamlet marshiruyushhej e`poxi. Interv`yu s A. Fadeechevy`m // E`kspert online [E`lektronny`j resurs]. 2008. URL: http://expert.ru/south/2008/11/gamlet_marshiruyushey_epohi/ (data obrashheniya: 12.11.2018).

4. *Kuzneczova T.* Shekspir-na-Donu. Rostovskij muzy`kal`ny`j teatr postavil neozhidannogo «Gamleta» // Gazeta Kommersant` [E`lektronny`j resurs]. 2008. 2 iyunya. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/898697> (data obrashheniya: 03.11.2018).

5. *Ezerskaya E.* Skazki svetly`e i strashny`e // Muzy`kal`naya zhizn`. 2008. № 11. S. 6–8.

6. *Golovko V.* Aleksej Fadeechev: «Ya zanimayus` likvidaciej bezgramotnosti» // Ezhenedel`nik «Argumenty` i Fakty`». № 41. 2011. 14 oktyabrya. URL: <http://www.rostov.aif.ru/culture/events/124556> (data obrashheniya: 23.11.2018).

7. *Lopuxov F. V.* Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 173 s.

8. *Kurilenko E. N.* Problemy` xudozhestvennogo sinteza v baletnom spektakle. M.: Gosudarstvenny`j institut iskusstvovznaniya, 2003. 308 s.

9. *Mirzabekova N.* A Rozenkrancz i Gil`denstern zhivot // Kul`tura. 2008. 26 iyunya – 2 iyulya. № 24. S. 4.

10. *Mironova V. M.* By`t` li «Gamletu» v balete? // «Gamlet» v e`poxu rezhisserskogo teatra: e`volyuciya obraza. Kollektivnaya monografiya / Red.-sost. D. D. Kumukova. SPb.: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2016. S. 280–294.

11. *Taraeva G.* Rostovskij muzy`kal`ny`j nachinaet yubilejny`j sezon // Kul`tura. 2008. 2–8 oktyabrya. № 38. S. 7.

12. *Kry`lova M.* Rostov-na-domu // Novy`e Izvestiya [E`lektronny`j resurs]. 2011. 19 sentyabrya. URL: <https://newizv.ru/news/culture/19-09-2011/151430-rostov-na-domu> (data obrashheniya: 06.12.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шабалина Н. С. — аспирант; Natusya-shabalina@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shabalina N. S. — Postgraduate student; Natusya-shabalina@mail.ru