

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.091+ 792+793

ТЕМА ГЕНДЕРНЫХ КОНФЛИКТОВ В БАЛЕТНЫХ ВЕРСИЯХ «УКРОЩЕНИЯ СТРОПТИВОЙ» ДЖ. КРАНКО И Ж.-К. МАЙО

*Кабачёк Н. Л.*¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, ул. Киевская, 39,
г. Симферополь, 295017, Россия.

Комедия «Укрощение строптивой» У. Шекспира стала источником многочисленных сценических, экранных версий и спектаклей в музыкальном театре (мюзикл, опера, балет). Исследование показывает, что в зрелищных жанрах каждой эпохи существовали характерные признаки интерпретации пьесы Шекспира, которые обобщали гендерные черты взаимоотношений и моральные характеристики героев, — от подчинения патриархальным нормам до «битвы полов». Наиболее показательным для интерпретации данной пьесы является жанр балета, поскольку он наглядно характеризует телесные контакты героев произведения и взаимосвязь с их духовными побуждениями.

Несмотря на то, что варианты воплощения «Укрощения строптивой» в драматическом театре, опере, кинематографе, балете и мюзикле уже рассматривались, комплексные исследования особенностей интерпретации гендерного конфликта пьесы в различных театральных жанрах не проводились. Автор строит свое исследование на гипотезе, что характер гендерного конфликта героев в драматургии балета также влияет на характер телесной выразительности в хореографическом воплощении. Версии Кранко, Майо и некоторых других балетмейстеров различаются гендерными смыслами, определяющими танцевально-пластические решения.

Ключевые слова: «Укрощение строптивой», гендерная проблематика, европейский балетный театр, Дж. Кранко, Ж.-К. Майо, музыка в балете.

THE THEME OF GENDER CONFLICTS IN THE BALLET VERSIONS
OF *THE TAMING OF THE SHREW* BY JH. CRANCO
AND J.-C. MAILLOT

*Kabachek N. L.*¹

¹ Crimean State University of Culture, Arts and Tourism, 39, Kyivskaya St., Simferopol, 295017, Russian Federation.

The comedy *The Taming of the Shrew* by W. Shakespeare has become the source of the numerous stages, the screen versions and performances in the musical theater (the musical, the opera, the ballet). The study shows that there were the characteristic signs of interpretation of Shakespeare's play in the entertainment genres of each epoch, which generalized gender traits of relationships and the moral characteristics of the characters — from subordination to the patriarchal norms to the "battle of sexes". The ballet genre is the most indicative for the interpretation of this play, since it clearly characterizes the bodily contacts of the characters of the work and the relationship with their spiritual motives.

Despite of the variants of the embodiment of *The Taming of the Shrew* in the drama theater, the opera, the cinema, the ballet and the musical have already been considered, the comprehensive studies of the peculiarities of the interpretation of the gender conflict of the play in the various theatrical genres have not been conducted. The author bases his research on the hypothesis that the nature of the gender conflict of the characters in the drama of ballet also affects the nature of bodily expression in the choreographic embodiment. The versions of Kranko, Mayo and some other choreographers differ in gender meanings that determine dance and plastic solutions.

Keywords: *The Taming of the Shrew*, the gender issues, the European Ballet Theater, J. Kranko, J.-K. Mayo, the music in ballet.

Пьеса «Укрощение строптивой» У. Шекспира стала источником многочисленных сценических и экранных версий. Среди наиболее типичных киноадаптаций выделим самую первую — киноисторию Дэвида Гриффита (1908) о строптивой героине.

В 1961 году вышел советский фильм «Укрощение строптивой» с Людмилой Касаткиной и Андреем Поповым, построенный на концепции одноименного спектакля в Центральном театре Советской армии (режиссер Алексей Попов). В советском театре и кинематографе преобладала идея, что Петруччио не только укрощает Катарину, но и сам укрощается ею. А зрители, вспоминая центральную роль Л. Касаткиной в фильме «Укротительница тигров» (1955),

проникались мыслью, близкой советской идеологии: женщина — хозяйка своей судьбы и способна ее самостоятельно изменить.

В 1967 году вышел в прокат более темпераментный и зрелищно яркий фильм Франко Дзеффирелли с Элизабет Тейлор и Ричардом Бертоном, получивший множество международных наград. В нем Тейлор — Катарина вела себя агрессивно, но в финале склонялась к ногам супруга и призывала это сделать жен других мужчин, чтобы украсить и облегчить их жизнь. Однако это была уже не хвала патриархальной покорности, а дань уважения и любви к супругу. Киновед и филолог Елена Лулудова считает, что «хотя в советской киноверсии упор сделан на словесном поединке, а в зарубежной — на физическом противоборстве, в первой интерпретации все же показан конфликтный дуэт знающих себе цену, но готовых к сотрудничеству сильных личностей. В английской — акцентирована ожесточенная борьба за лидерство двух уверенных в своей позиции людей. То есть разница в донесении заложенного смысла и применение разных способов воздействия актерами является той или иной стороной единой проблемы человеческого общения, а значит, будет вечно подпитывать интерес и к автору, и к его произведению» [1, с. 227].

Опера Виссариона Шебалина «Укрощение строптивой», созданная композитором в 1956 году на либретто Абрама Гозенпуда, придерживалась подобных социальных нарративов и была объявлена теоретиками советского искусства «продолжением гуманистических традиций, которые готовились русским и советским театром в течение десятилетий» [2, с. 296]. Под «гуманистическими» традициями, по риторике тех лет, подразумевалось не только противопоставление «домострою» или фарсовым переработкам в стиле «укрощения злой ведьмы», но и создание достойной советской семьи как ячейки общества с социально равноправными членами, повышение в социуме женских прерогатив. Однако опера В. Шебалина имела неоспоримые художественные достоинства, хотя, по признанию того же исследователя, «без достаточных признаков комедийности».

Спустя почти двадцать лет, в 1980 году, идея «укрощения» с помощью аналогичных, но гендерно противоположных драматургических коллизий, была воплощена в фильме Франко Каstellано и Джузеппе Моччиа «Укрощение строптивого» с Адриано Челентано и Орнеллой Мути в главных ролях. Тогда же стала очевидной ранее имплицитная, но уже подготовленная для зрителей изменениями в социуме эротическая составляющая истории «укрощений», которая в финале фильма может и рассмешить, и даже шокировать.

«Шекспир на новый лад» («Shakespeare retold through our times») — сериал, показанный в 2005 году на телевидении Великобритании как переработка четырех произведений Уильяма Шекспира, в том числе «Укрощения строптивой». Действие перенесено в XXI век. Пьесу адаптировал для телевидения

Салли Уэйнрайт (режиссер Дэвид Ричардс). Кэтрин в этом современном фильме — член парламента. Она политически ангажирована, крайне резка в общении со всеми как на работе, так и в личной жизни. Ее сестра Бьянка — всеми любимая модель. Жених сестры, чтобы ускорить их свадьбу, устраивает встречу Кэтрин со своим другом — титулованным графом, чтобы, согласно правилам, сначала вышла замуж старшая сестра. Вот тогда и начинается «битва», доступная для просмотра (как следует из аннотации) детям с 12 лет [5].

Мюзикл по пьесе Шекспира «Целуй меня, Кэт» (авторы новых текстов Сэмюэл и Белла Спивак, композитор Кол Портер) после премьеры в Нью-Йорке (1948) выдержал более тысячи представлений на Бродвее и разошелся по всему миру. Причиной тому остается по сей день «мелодичная музыка, в том числе для танцев, удачное сочетание шекспировских текстов с городским сленгом, бытовыми ситуациями и придуманными для обрамления пьесы криминальными коллизиями» [6, с. 160].

Кстати, в театре австрийского режиссера-новатора XX века Макса Рейнхардта комедия «Укрощение строптивой» шла как пьеса, разыгрываемая перед единственным зрителем (оригинальная интродукция пьесы Шекспира, которая обычно купируется). У Рейнхардта Катарина и Петруччио являлись членами театральной труппы, из чего советский театровед С. Нельс сделала вывод, что режиссер отрицал всякую проблемность у Шекспира, доказывая зрителям, что это «веселая, занимательная, но только игра» [7, с. 314]. Вышеупомянутый режиссер Алексей Попов отказался от подобного пролога и формы «театр в театре» как отвлекающих от ее морального итога и, вероятно, из опасения, что этот прием может быть оценен как «формалистический».

К интерпретации комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой» на балетной сцене обращались М. Бежар (музыка Д. Скарлатти в обработке Алвина. Париж, 1954), Вера Унтермюллерова (музыка О. Флосмана. Либерец, ЧССР, 1961), Дж. Кранко (музыка Д. Скарлатти в обработке К.-Х. Штольца. Штутгарт, 1969). Позднее исполнительница главной женской роли Марсия Хайде перенесла хореографию Кранко в своей редакции на сцену Королевского шведского балета в Стокгольме (1979), а венгерский хореограф Ласло Сереги поставил оригинальную версию балета в Будапеште с музыкой Карла Гольдмарка (1994).

Список балетных интерпретаций «Укрощения строптивой» продолжил Дмитрий Брянцев на сцене Музыкального театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко в Москве (композитор Михаил Броннер, 1996), а затем француз Ж.-К. Майо, выбравший для своей версии музыку Дмитрия Шостаковича. Премьера этого спектакля состоялась в 2014 году на Новой сцене Большого театра в Москве и только потом была показана балетной труппой Монте-Карло у себя дома (2017).

Штутгартскую интерпретацию балета «Укрощение строптивой» (в городе сохраняются балетные традиции Ж.-Ж. Новерра) увидели советские зрители в 1972 году, когда партию Гортензио, одного из женихов Бьянки, исполнял ученик Кранко Дж. Ноймайер. Впоследствии он, уже как балетмейстер, продолжил в Гамбурге линию «большого балета». У Ноймайера долгое время работал танцовщиком Ж.-К. Майо, впоследствии тоже автор многоактных, масштабных балетов. Майо, в свою очередь, в конце 1970-х годов танцевал партию Гремио в версии «Укрощения строптивой» Дж. Кранко в Гамбурге. Очевидно, что для Ж.-К. Майо и Дж. Кранко (также для Ноймайера) существовали не только магистральные устремления по сохранению крупной балетной формы, но и традиционные представления о конфликте в драматургии как лакмусовом индикаторе жанра. Однако Ноймайер менее всего проявлял склонность к комическому началу в балете и к теме гендерного угнетения или превосходства также не обращался.

Ласло Сереги выбрал музыку Карла Гольдмарка для своей хореографии, сделав композитора (спустя почти 80 лет после его смерти и с помощью аранжировок Фригиса Хидаса) своим соавтором в трактовке Шекспира. Балет «Укрощение строптивой» входит в шекспировский триптих Ласло Сереги вместе с «Ромео и Джульеттой» и «Сном в летнюю ночь». Понимание мировоззрения эпохи Возрождения проявилось не только в стиле его хореографии, но и в драматургическом таланте, с помощью которого Сереги переводил пьесы на язык танца так, что это интриговало широкую аудиторию. В «Укрощении строптивой» он «не просто излагал сюжет, а заключал двухактный балет в рамку с прологом и эпилогом: персонажи постепенно оживали, выходя из-под пера поэта, который сидит в кабаке и заполняет страницу за страницей. Сереги использовал как классический, так и народный танец, уместный в обрисовке второстепенных персонажей. Действие замыкалось в конце, когда работа была завершена, и Петруччио раскрывал себя как автор» [8].

В остальном Сереги, безусловно, был последователем бежаровской интерпретации «Укрощения строптивой», где французский хореограф «создал вполне шекспировскую дозировку юмора, любви, неотесанности и лирики, — все это заметно ослабляло узы, слишком тесно привязывающие Бежара к академическому языку, расширяло лексикон его танца.

При этом Бежар интересовался традициями комедии дель арте. Речь идет не о приемах стилизации, а о тонком усвоении жестов, связанных с определенным танцем: «Стравинский, склонившийся над Перголези (в балете «Пульчинелла». — Н. К.), — это Бежар, рисующий эскизы комедии дель арте! Но далее в его сценических опытах закономерно обнаруживается Шекспир и силуэт Катарины в «Укрощении строптивой». Это шекспировское присутствие станет важнейшей константой Бежаровского послания зрителям» [9, с. 43].

Принимая за основу высокие образцы мировой литературы, балетмейстеры всегда стремились привлечь музыку, соответствующую их образному строю и стилю. Считается, что «идея поставить хореографию “Укрощения строптивой” Кранко на музыку Скарлатти принадлежит Вальтеру Эриху Шеферу» [10, с. 17]. Вместе с немецким композитором и дирижером Кранко подбирал музыкальный материал для «Укрощения строптивой». В основу партитуры заложена музыка Доменико Скарлатти, скомпонованная К.-Х. Штольце и представленная в современной оркестровой обработке. Эта красочная, яркая музыка служит идеальным стимулом для подобной балетной комедии.

Кранко опирается на лексику классического танца, расширяя заложенные в ней возможности раскрывать богатства эмоционального мира человека и возможность динамично развивать сценическое действие. Живой и темпераментный, его спектакль соединяет изящество, безупречный вкус с юмором и множеством веселых неожиданностей (например, проездами вдоль рампы перед игровым занавесом игрушечной деревянной лошадки, которую тащит за веревку возница. Петруччио на этом «чудо-коне» сначала силой увозит не желающую покоряться строптивую жену домой, а потом примирившаяся пара, демонстрируя полное согласие, отправляется на свадьбу к Бьянке).

С помощью индивидуального пластического рисунка, множества остроумных находок, смелых поз и виртуозных па Кранко создает на сцене оригинальные характеры главных героев и насыщенные активным действием сцены их единоборства. Они составляют стержень спектакля и его главный образно-смысловой вектор. Катарина с самого начала стремительно врывается в ход событий и нарушает атмосферу ночной любовной серенады, которую в экспозиции по очереди отанцовывают три соперничающих поклонника ее сестры. Хореограф уверенно соединил здесь танец и элементы пантомимы, условный балетный язык с бытовыми движениями и жестами.

«Последовательное развитие сюжетной линии обеспечивают у Кранко жанрово-игровые эпизоды в таверне, в доме Баптисты при экстравагантном явлении жениха-укротителя на свадьбе, затем в доме самого Петруччио в окружении его слуг, которые в глазах измученной и голодной Катарины больше похожи на разбойников с большой дороги» [10, с. 16].

Зарубежные исследователи Шекспира склонны не приравнять его идеи к патриархальным заветам покорности. Они считают, что автор «Укрощения строптивой» призывал «придерживаться равенства полов, основанном на взаимном чувстве. Однако эту эгалитарную тенденцию, в основе которой лежит идея создания общества с равными социальными и гражданскими правами всех членов общества, практически невозможно обнаружить в драме Шекспира, поскольку она находится в противоречии с текстом. Но сама по себе является симптомом скрытых проблем, вызывающих вопросы.

И драматург и рецепция его драм могут быть поняты через специфические конфликты интересов: кажущиеся вечными истины, в которых якобы заключается женское счастье — добровольно подчиниться сильному человеку — оказываются социально и политически близорукими, ибо современные женщины даже в обществе, где доминируют мужчины, не часто хотят, чтобы их «приручили» [11, с. 7].

Если перенести эти рассуждения в область балетного творчества, то здесь очевидно преобладание мужчин-хореографов, которые подчиняли себе танцующие женские тела. Хотя с наступлением эпохи феминизма именно женщины пытались порвать с так называемым «классическим» балетом XX века как в США, так и в немецком экспрессивном танце, выходя за рамки «патриархальной» традиции. Так в истории танца складывались закономерности, детерминированные гендерными ролями, но не всегда отраженные в хореографии.

Жан-Жорж Новерр, с которым идейно во многом связан Джон Кранко, считал, что хореография является не столько фиксированным формальным языком, сколько попыткой поставить форму и деятельность в новое соотношение друг с другом. Кранко также радикально не порывал с танцевальными условностями, но задел нерв эстетических концепций в конце 1960-х, во время всемирных студенческих протестов и нарастающей волны феминизма, когда выбрал «Укрощение строптивой» Шекспира. «Однако его балетная адаптация является как бы перестановкой между субъектом и объектом насмешек: женщины в образе Бьянки и Катарины по-прежнему остаются жертвами, а мужчины в образе их отца Баптисты и Петруччио (который как нарцисс озабочен прежде всего самим собой и воспроизводством отцовского закона) столь же смешны, как и женщины. То есть еще в 1969 году Кранко показал, что ему симпатичнее непокорные женские индивидуальности, чем их патриархальные «господа». И потому уже в начале действия Катарина ночью выливает содержимое ночного горшка на головы незадачливых женихов, после чего преследует их» [11, с. 11].

Комедийное начало балета подчеркивается и в других эпизодах, специфических балетных шутках. Например, урок музыки Бьянки с четырьмя переодетыми влюбленными содержит комичный па де катр и несколько аналогичных соло. Но юмор заключается не столько в обилии шуток, сколько в основной коллизии. Подлинная любовь между Катариной и Петруччио ощущается над поверхностью комических сцен, придает им лирическую теплоту и дополнительные эмоции (т. е. романтические сцены гораздо более убедительны именно в сочетании с комическими).

Кранко также прекрасно раскрывает побудительные мотивы персонажей. Катарина — не просто энергичная женщина. Она обижена вниманием, которое получает ее более красивая, но менее оригинальная сестра.

Петруччио — не циник, приезжающий в Падую, чтобы жениться на богатой невесте, а молодой, хоть и несколько порывистый, человек, всегда готовый к приключениям, но действующий зрело, когда этого требует ситуация.

В конце 1960-х годов дискуссия о возможных и невозможных формах современного действенного полнометражного балета достигла в Германии своего апогея, а попытки Джона Кранко с его линейным, повествовательным подходом и эффективным мастерством, в котором эмоции трансформируются в движение, глубоко и надолго затронули не только зрителей, но и критиков. «Спектакль Кранко во второй половине XX века считался самым забавным зрелищем, которое могла предложить западноевропейская балетная сцена. Он также провоцировал дискуссию о функциях и драматургии полномасштабного балета, который уже считался отживающим и имеющим лишь историческое значение» [11, с. 12].

Постановка Д. Брянцева сразу после премьеры (1996) была подвергнута критике. Не изменилось отношение к ней и после возобновления спектакля в 2010 году. Причины тому были вескими: в балетной версии Брянцева, в отличие от пьесы, исчезли все родственники Катарины — отец, сестра Бьянка и ее женихи. Массовка обезличена и приплясывает без веского повода или важных для драматургии обстоятельств. Кроме хлыста, «фрейдистского символа мужского могущества» [12], Петруччио не имеет других инструментов подчинения. То же касается главной героини, которая становится покорной, но не имеет лирического высказывания в дуэтном танце, которое бы убедило зрителей, что она действительно влюблена.

Вольную трактовку образов героев «Укрощения строптивой» выявляет и балет знаменитого хореографа из Монте-Карло Жана-Кристофа Майо, пока что последний из поставленных на эту тему в XXI веке. По его мнению, эта пьеса Шекспира — «великолепная история человеческих взаимоотношений, которая так и просится, чтобы ее перевели на язык тела». Это легендарная пьеса с достаточно сложной, запутанной интригой. Но больше всего хореографа привлекает то, что это — «одна из самых сексуальных пьес» английского драматурга. Майо уверен: эта история о том, «как встретились два уникальных человека, которые не выносят никаких “среднестатистических” отношений — ни с кем-либо иным, ни, тем более, друг с другом» [13]. Подобную категоричную позицию он занимает и в своем творчестве.

Майо — неординарный хореограф, но, пожалуй, сейчас пик его популярности и востребованности уже миновал. Он старается быть современным, живо откликаясь на любые тенденции в новых технологиях и мировых общественных событиях. Например, свой последний из поставленных балетов «Коппелия» на музыку Л. Делиба он посвятил проблеме использования искусственного интеллекта, но допустил слишком много самоповторов, надуманных идей (в том числе пластических).

Перед постановкой «Укрощения строптивой» хореограф из Монте-Карло подчеркивал, что коль скоро он начинает работать в России, то хочет, чтобы это был спектакль с музыкой именно русского композитора. Майо искал способ найти взаимопонимание с танцовщиками. «Не будучи русским, я не знаю философского смысла музыки Шостаковича, — признавал он, — но, как у любого человека, у меня есть право без подсказок почувствовать в ней эмоцию. Сам Шостакович принадлежит России, но его музыка принадлежит всему миру» [13].

Однако если согласиться с Майо по поводу сексуальности «Укрощения строптивой» в современном психологическом смысле, то жанровый просчет хореографа еще более очевиден. Если это и комедия, то в музыке не такая уж смешная, особенно для уха современников и соотечественников Д. Шостаковича (хотя, когда Катарина танцует соло под мелодию «Нас утро встречает прохладой», улыбнуться есть чему).

Сестру Катарини Бьянку постановщики также представили через не вполне соответствующую музыкальную характеристику — «Романс» из кинофильма «Овод». В другом эпизоде Петруччио приводит жену под мрачные своды своего замка. Ей страшно, а в это время звучит тема из Одиннадцатой симфонии Шостаковича «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Есть в партитуре полька из оперетты «Москва, Черемушки» и даже непонятно откуда всплывший куплет «Подмосковных вечеров» В. Соловьева-Седого. Похоже, что музыку выбирал сам Майо, которому она показалась «подходящей». А московский дирижер Игорь Дронов вовремя не смог его переубедить. Бурная сцена первой брачной ночи проходит в спектакле под еврейские напевы Восьмого квартета Шостаковича, хотя у автора в опере «Катерина Измайлова» есть настоящая симфоническая «вакханалия» на эту тему.

«Сексуальной» комедии Шекспира не хватило, как оказалось, соответствующей музыки, чтобы извлечь из нее эротические коллизии и комические ситуации на сцене. Возможно, их следовало искать не в той нише, которую занимает сегодня Шостакович как композитор в нашем сознании. Однако зарубежные рецензенты, выставяющие оценку спектаклю вне традиционных музыкальных ассоциаций, вносят когнитивный диссонанс в эти представления.

«Укрощение строптивой», пишет балетный обозреватель Джудит Макрелл, всегда было проблемой для театральных режиссеров, но для балета оказалось еще более сложной задачей придать этой пьесе иные нюансы, нежели пособие для женоненавистников. Версия, созданная Джоном Кранко в 1969 году, до сих пор является примером того, насколько плохо хореографы могут воплотить Шекспира. Это грубая комедия, в которой в истории любви Катарини и Петруччио мало что можно показать, кроме битвы полов в стиле «Панч и Джуди» (супруги — персонажи народного кукольного театра. — Н. К.)

Жан-Кристоф Майо вернул положительное значение строптивости в этой смешной и остроумной версии для Большого театра. В его смелом переосмыслении Шекспира возлюбленная Петруччио — не мегера и не задира. Она — умная, упрямая, разочарованная женщина, разъяренная тем, что ее унизили и заставили выйти замуж. Он — развязный шутник с романтическим сердцем, которому обычное общество кажется невыносимо скучным. Их борьба за свой собственный, идиосинкразический вариант брака — это взаимно насмешливый, но в целом эротически насыщенный процесс.

Майо превращает сцены унижения в игру. Он еще больше дистанцируется от оригинального текста ярким, элегантным минимализмом сценографии и выбором партитуры — ловко аранжированного переплетения отрывков Шостаковича, которые подчеркивают привносимые в этот материал сатиру, игривость и гротеск.

Если и есть в данной версии «Укрощения» слабые места, то они заключаются в «путанице, возникающей из-за чересчур сжатого стиля повествования. Однако хореографическая “химия”, которую Майо создает с исполнителями, легко компенсирует это. Он старательно демонстрирует классические достоинства танцовщиков Большого театра — высокие поддержки и прыжки, но вместе с тем придает своему пластическому языку свободную, натуралистичную экспрессию, которая раскрепощает труппу и придает игре артистов абсолютную убедительность» [14].

Выводы. В рассмотренных вариантах трактовок гендерного конфликта пьесы Шекспира можно выделить в исторической ретроспективе некоторые обобщающие черты. Они проявляются в разных жанровых решениях (кино, драма, мюзикл, опера, балет) и могут быть сформулированы как укрощение «злой ведьмы» (фарсовые приоритеты), подчинение патриархальным нормам (сторонники «домостроя»), «примиряющая сила любви» (А. Д. Попов), двойное укрощение («театр в театре» в мюзикле «Целуй меня, Кэт»), смена гендерных установок (минисериал «Шекспир на новый лад») и жанровых амплуа главных героев, характера их конфликта, а также современные варианты «руководства для мачо» (Д. Брянцев), «битва полов» (Майо) и некоторые другие.

В зрелищных интерпретациях XX–XXI веков проявления этого конфликта часто напоминают ролевые игры, которые помогают понять смену социальных стандартов от феодальных традиций до последствий «сексуальной революции». Возникает парадоксальная ситуация, когда одна и та же пьеса в разных жанровых вариантах может быть рекомендована как для семейного просмотра, так и для зрительской категории 16+. Характер гендерного конфликта героев в драматургии балета также влияет на характер телесности в хореографическом воплощении. Версии Бежара, Сереги, Кранко, Брянцева, Майо вариативно различаются от духовного до плотского контакта и имеют свою иерархию смыслов, отражающую особенности их танцевально-пластического решения.

Решающее значение в хореографической постановке имеет музыка как созданная в постановочной бригаде (М. Броннер – Д. Брянцев), так и специально обработанная или подобранная для того или иного спектакля (Д. Скарлатти, Д. Шостакович, К. Гольдмарк). Музыка определяет особенности драматургической структуры и главные черты стиливого воплощения балетов. В целом же «Укрощение строптивой» обещает широкую перспективу дальнейших интерпретаций в зрелищных искусствах, поскольку гендерные установки в XXI веке меняются динамично и порой непредсказуемо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лулудова Е. М. Экранная судьба пьесы «Укрощение строптивой»: проблемы интерпретации // Успехи гуманитарных наук. 2019. № 5. С. 221–227.
2. Неймарк А. Традиции и современность в опере В. Шебалина «Укрощение строптивой» // Шекспировский сборник. 1961 / Всерос. театр. о-во; ред. А. Аникст и А. Штейн. М.: Изд-во, 1963. 376 с.
3. Хохлова Д. Балет Жана-Кристофа Майо «Укрощение строптивой»: особенности авторской трактовки образов Катарины и Петруччо // Человек и культура. 2022. № 1. С. 32–50.
4. Хохлова Д. Три дуэта Катарины и Петруччо в балете Джона Кранко «Укрощение строптивой»: к вопросу хореографической трактовки литературного первоисточника // Культура и искусство. 2022. № 3. С. 1–15.
5. Шекспир на новый лад=ShakespeaRe-Told: [мини-сериал, состоящий из четырех телефильмов по пьесам Уильяма Шекспира. BBC One, ноябрь 2005 г.]. Text: electronic // URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/ShakespeaRe-Told> (дата обращения: 16.11.2023).
6. Werbowsky Ira. Budapest Staatsoper: Der widerspenstigen zähmung — unterhaltsames Shakespeare-Ballett zur Saisoneroöffnung Text: electronic // URL: <https://onlinemerker.com/budapest-staatsoper-der-widerspenstigen-zaehmung-unterhaltsames-shakespeare-ballett-zur-saisoneroeffnung/> (дата обращения: 16.11.2023).
7. Нельс С. М. Шекспир на советской сцене. М.: Искусство, 1960. 506 с.
8. Sonderhoff J. Musical / Joachim Sonderhoff, Peter Weck. Augsburg: Weltbild Verlag, 1996. 276. S.
9. Livio A. L'age d'homme / Antoine Livio. Lausanne. 2004. 280 s.
10. Черкашина М. Балетная «шекспириана» в Баварской опере // Танец в Украине и мире. 2011. № 2. С. 16–17.
11. Der Widerspenstigen Zähmung. Bayerisches staatsballett von John Cranko // München. 2017. S. 84.
12. Кузнецова Т. Самобичевание танцем // Коммерсант. 2010. 24 февраля (№ 31).

13. Укрощение строптивой. О спектакле [Большой театр: сайт]. URL: <https://bolshoi.ru/performances/ballet/taming> (дата обращения: 16.11.2023).
14. *Mackrell J.* The Taming of the Shrew review – Bolshoi's furiously funny battle of the sexes // The Guardian. 2016. August 4.

REFERENCES

1. *Luludova E. M.* Ekrannaya sud'ba p'esy «Ukroshchenie stroptivoj»: problemy interpretacii // Uspekhi gumanitarnyh nauk. 2019. № 5. S. 221–227.
2. *Nejmark A.* Tradicii i sovremennost' v opere V. Shebalina «Ukroshchenie stroptivoj» // Shekspirovskij sbornik. 1961 / Vseros. Teatr. o-vo; red. A. Anikst i A. Shtejn. M.: Izd-vo, 1963. 376 s.
3. *Hohlova D.* Balet Zhana-Kristofa Majo «Ukroshchenie stroptivoj»: osobennosti avtorskoj traktovki obrazov Katariny i Petruchcho // Chelovek i kul'tura. 2022. № 1. S. 32–50.
4. *Hohlova D.* Tri dueta Katariny i Petruchcho v balete Dzhona Kranko «Ukroshchenie stroptivoj»: k voprosu horeograficheskoy traktovki literaturnogo pervoistochnika // Kul'tura I iskusstvo. 2022. № 3. S. 1–15.
5. Shekspir na novyj lad=ShakespeaRe-Told: [mini-serial, sostoyashchij iz chetyrekh telefil'mov po p'esam Uil'yama Shekspira. BBC One, noyabr' 2005 g.]. Text: electronic // URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/ShakespeaRe-Told> (data obrashcheniya: 16.11.2023).
6. *Werbowsky Ira.* Budapest Staatsoper: Der widerspenstigen zähmung — unterhaltsames Shakespeare-Ballett zur Saisoneroeffnung Text: electronic // URL: <https://onlinemerker.com/budapest-staatsoper-der-widerspenstigen-zaehmung-unterhaltsames-shakespeare-ballett-zur-saisoneroeffnung/> (data obrashcheniya: 16.11.2023).
7. *Nel's S. M.* Shekspir na sovetskoj scene. M.: Iskusstvo, 1960. 506 s.
8. *Sonderhoff J.* Musical / Joachim Sonderhoff, Peter Weck. Augsburg: Weltbild Verlag, 1996. 276. S.
9. *Livio A.* L'age d'homme / Antoine Livio. Lausanne. 2004. 280 s.
10. *Cherkashina M.* Baletnaya «shekspiriana» v Bavarskoj opere // Tanec v Ukraine I mire. 2011. № 2. S. 16–17.
11. Der Widerspenstigen Zähmung. Bayerisches staatsballett von John Cranko. München. 2017. S. 84.
12. *Kuznecova T.* Samobichevanie tancem // Kommersant. 2010. 24 fevralya (№ 31).
13. Ukroshchenie stroptivoj. O spektakle [Bol'shoj teatr: sajт]. URL: <https://bolshoi.ru/performances/ballet/taming> (data obrashcheniya: 16.11.2023).
14. *Mackrell J.* The Taming of the Shrew review – Bolshoi's furiously funny battle of the sexes // The Guardian. 2016. August 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кабачёк Н. Л. — канд. искусствоведения, проф., декан факультета худож. творчества;
natalidance@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4108-4012

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kabachek N. L. — Cand. Sci. (Art criticism), Prof., Head of the Faculty of Artistic Creativity;
natalidance@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4108-4012