

УДК 792.8

«ШЕКСПИРОВСКАЯ СЮИТА» МОРИСА БЕЖАРА: ФАНТАЗИЯ В ДЖАЗОВЫХ РИТМАХ ДЮКА ЭЛЛИНГТОНА

Шабалина Н. С.¹

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

Шекспировские мотивы в постановках знаменитого французского балетмейстера Мориса Бежара возникали неоднократно. И хотя нельзя сказать, что эта тема стала для него центральной, все же множественное обращение к творчеству драматурга в разных жанровых трансформациях и в различные периоды представляется неслучайным. Бежар поставил балеты «Сон в зимнюю ночь» (1953), «Укрощение строптивой» (1954), «Шекспировская сюита» (1960), «Ромео и Джульетта» (1966), «Гамлет» (1989) и «Король Лир – Пропсерио» (1994).

В данной статье речь пойдет о малоизвестном шутливом балете Бежара, составленном из различных шекспировских произведений, – “La Suite à Shakespeare” («Шекспировская сюита»), 1960, труппа *Ballet-Théâtre de Paris* («Балетный театр Парижа») на сюиту Дюка Эллингтона “Such Sweet Thunder” («Сладость грома»). Балет изучен благодаря телеверсии, хранящейся в Отделе аудиовизуальных и информационных технологий Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. В статье рассматриваются хореографический замысел, ключевые режиссерские приемы, особенности пластического языка, сценографическое решение, музыкальная основа. В завершение работы сделан вывод о художественных достоинствах постановки.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, «Шекспировская сюита», Морис Бежар, Дюк Эллингтон, балет, хореографическая интерпретация, версия.

THE SHAKESPEARE SUITE BY MAURICE BÉJART: A FANTASY IN DUKE ELLINGTON'S JAZZ RHYTHMS

Shabalina N. S.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint Petersburg, 191023, Russia.

Shakespearean motifs appeared repeatedly in the productions by the famous French choreographer Maurice Béjart. Although it cannot be said that this topic has become central for him, nevertheless, the repeated appeal to the playwright's works in different genre transformations and in different periods does not seem accidental.

Béjart produced “A Winter Night’s Dream” (1953), “The Taming of the Shrew” (1954), “The Shakespeare Suite” (1960), “Romeo and Juliet” (1966), “Hamlet” (1989) and “King Lear – Prospero” (1994).

This article will focus on Bejar’s little-known joky ballet, compiled from various Shakespearean plays, “La Suite à Shakespeare” (“The Shakespeare Suite”), 1960, Ballet-Théâtre de Paris (Ballet Theater of Paris), on Duke Ellington’s suite “Such Sweet Thunder”. The ballet was studied thanks to the television version saved in the Department of Audiovisual and Information Technologies of the St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art. The choreographic idea, key directing techniques, features of the plastic language, the set design and the musical basis are considered in this article. A conclusion is drawn about the artistic merits of the production.

Keywords: William Shakespeare, *The Shakespeare Suite*, Maurice Béjart, Duke Ellington, ballet, choreographic interpretation, version.

Шекспириана Мориса Бежара (1927–2007) объемна, разнообразна и многожанрова¹. Однако не все балеты мастера хорошо известны в России. Среди них – спектакль “La Suite à Shakespeare” («Шекспировская сюита», 1960, труппа *Ballet-Théâtre de Paris* [«Балетный театр Парижа»]), вдохновленный сюитой Дюка Эллингтона “Such Sweet Thunder” («Сладость грома») (1957). Ее название отсылает к реплике Ипполиты из комедии «Сон в летнюю ночь»: «Я в жизни / Прекрасней не слыхала ничего: / Все – небо, горы, лес кругом – слилось / В сплошной могучий шум, – я не слыхала / Разлада музыкальней, грома – слаще» [6, с. 195]. Однако тема сочинения намного шире – это посвящение Шекспиру. Балет удалось изучить благодаря телеверсии², хранящейся в Отделе аудиовизуальных и информационных технологий Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

Телеверсия, судя по рецензии на премьеру в Королевском Оперном театре Брюсселя [см.: 7], несколько отличается от оригинального балета, хотя замысел, общая атмосфера и состав персонажей едины для обоих вариантов. Описание первоначального спектакля мы находим у самого Бежара: «Вокруг Лауры-Мак (имя танцовщицы и Леди Макбет. – Н. Ш.) вились три гадких парня – ее ведьмы, в салуне были разбросаны стулья (после Ионеско без стульев не обойтись, театральные деятели по гроб жизни обязаны изобретателю стула), а в углу стоял набор ударных инструментов... Я играл Гамлета с детской серьезностью, единственно подлинной серьезностью. Вслед за Гамлетом появлялась

¹ Список шекспировских балетов М. Бежара, приведенный в аннотации к статье, был составлен на основе изучения справочных изданий и недавней зарубежной монографии: [1, р. 71; 2, р. 403–407; 3, р. 129–130; 4, р. 46–47; 5].

² Режиссер Чак Керреман, совместное производство “Sudwestfunk” и телевидения Бельгии, 1960. Автор статьи выражает большую благодарность заведующему архивом Сергею Владимировичу Кевле и заведующей фонотекой музея Людмиле Георгиевне Мочаловой за возможность изучения этой видеозаписи.

Клеопатра. Я развлекался (Эллингтон тоже). Мате Суверби выезжала на своего рода *seda gestatoria*³... – важная, как сам папа римский» [8, с. 110].

Сюжет одноактной получасовой постановки основан на игре с образами из «Сна в летнюю ночь», «Макбета», «Отелло», «Укрощения строптивой», «Ромео и Джульетты», «Гамлете» и «Антония и Клеопатры». Как в джазе, исполняется свободная фантазия на известные темы. Каждая из зарисовок представляет собой отдельный номер, встраивающийся в общую канву. Таким образом, балет составлен как монтаж разных фрагментов, но с единой игровой атмосферой, вне зависимости от того, показана комедия или трагедия Шекспира. Автор словно пытается снять патину с многократно тиражированных балетных шекспировских образов, добавив нотку юмора в каждую миниатюру.

Из двенадцати номеров сюиты хореографом было выбрано восемь, не считая Пролога и Эпилога. Все они связаны с именами шекспировских героев. Названия и порядок частей трансформировались⁴. В телеверсии режиссера Чака Керремана действие обрамляет Пролог и Эпилог⁵. В Прологе заявлена тема игры: Бежар запускает проигрыватель с видеозаписью своего балета. В Эпилоге артисты сбрасывают головные уборы, стилизованные под древнеегипетские (последний фрагмент – «Клеопатра»), и остаются в танцевальном трико. Таким образом, режиссерские приемы подчеркивают условность действия. Зритель воспринимает показанное отстраненно: ему изначально дают понять, что представленное – лишь игра.

За несколько коротких минут каждой из восьми миниатюр балетмейстер успевает дать портрет одного или нескольких персонажей. За это время надо обрисовать характер и взаимоотношения героев, представив зарисовку на известные всем темы. Неслучайно в названии балета фигурирует слово «сюита» – музыкальный жанр, для которого характерна относительная самостоятельность контрастных частей, объединенных общим художественным замыслом [10]. Сценография обновляется за счет смены конструктивных элементов декорации в минималистском стиле (сценограф – Жан Марли). Возникают лишь необходимые по ходу действия элементы: лестницы, площадки, столы, стулья. Место действия условно – это мир театра, в котором возможны любые преобразования.

³ *Seda gestatoria* (итал. – «переносное кресло») – церемониальный трон для перевозки римских пап.

⁴ У Эллингтона названия частей сюиты более замысловаты, чем у Бежара, например, “*Madness in Great Ones*” («Сумасшествие великих») – отсылка к «Гамлете», “*The Star-Crossed Lovers*” («Окруженные звездами любовники»), имеется в виду «Ромео и Джульетта», и пр. У Бежара названия миниатюр напрямую отсылают к персонажам: “*Lady Macbeth*” («Леди Макбет»), “*Hamlet*” («Гамлет»), “*Romeo and Juliet*” («Ромео и Джульетта») и др. Информация о сюите Эллингтона почерпнута из следующего источника: [9].

⁵ Музыка Пролога и Эпилога взята из сюиты «Сладость грома», в первом случае это часть “*Sonnet for Caesar*” («Сонет для Цезаря»); во втором – “*Circle of Fourths*” («Круг четырех»), финальный номер с посвящением Шекспири.

Бежаровский стиль вбирает различные танцевальные техники: классический и джазовый танец, танец модерн, неоклассику, свободную пластику с вкраплением игровой пантомимы. Важное место занимает стилизация хореографии и смешение разножанровых форм: эстетик балета и мюзик-холла. В отдельных случаях применяются акробатика и трюковые приемы. Для каждого номера «Шекспировской сюиты» подобрана своя лексика, отвечающая содержанию фрагмента пьесы и характерам героев, которые представлены крупным планом⁶.

Киномонтаж помогает осуществлять переходы между эпизодами благодаря вкраплению кадров с перелистыванием страниц тома с собранием сочинений Шекспира. Из изображения фолианта к зрителю «вылетает» то или иное название номера, связанное с пьесой Великого Барда, тем самым подготавливая наше восприятие.

Выпархивающий в первом номере, как бы из ниоткуда, Пэк⁷ задает настроение всей постановке. Он игрив, весел, исполняет свое соло в смешанном стиле: используются элементы танца модерн, свободная пластика. Соло эльфа насыщено контрастными переходами от партерных движений к воздушным прыжкам и вращениям. Легкоокрылый герой словно порхает по лесу: пружинистые ловкие прыжки, элементы акробатики, неожиданные замирания в эффектных позах и последующий стремительный «полет» сообщают динамичный ход действию.

После монтажной склейки с листающимися страницами томика Шекспира Пэк жестом руки выводит на передний план следующих героев шекспировского «Сна в летнюю ночь» – Титанию и Оберона. Маленький герой то наблюдает, притаившись, за их выходами, то вступает во взаимодействие: например, поддерживает Титанию в элегантном арабеске, пока идет показательное соло Оберона. Переменчивый и игривый характер пластики персонажей задается музыкой. Титания в расширом корсете и длинном плаще напоминает волшебную фею, взмывающую на пуантах. Ее пластика легкая, игравая. Хореография, предназначенная Оберону, то текучая, с волнообразным движением рук и самолюбующимся при этом выражением лица, то резкая с батманами в сторону, прыжками с быстрой сменой ракурса на 45° и приседанием в глубоком плие. В finale эпизода Пэк и Оберон уносят героянью из кадра в верхней поддержке. Она, раскрыв руки в стороны и вверх, находясь в горизонтальном положении, парит как бабочка. Следующий эпизод этого же номера создает впечатление любовного угаря, в котором Пэк смешивает пары: Елену и Деметрия, Гермию и Лизандра. Большое внимание для быстрой обрисовки ситуации уделяется жесту: Гермия показывает спутнику, что сходит с ума от происходящего, Елена призывает нового партнера, подманивая его

⁶ Благодарю Ларису Ивановну Абызову, профессора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, за помощь в уточнении стиля танца Бежара.

⁷ Номер в телеверсии имеет название «Пэк, Титания, Оберон».

пальцем. Заканчивается номер абсурдной по сюжету точкой – появлением танцовщика с головой осла, кинувшейся к нему Титанией и насмехающимся над этим эльфом.

В номере «Леди Макбет» предстает женщина-вамп в черном, современном, подчеркнуто театральном костюме – колготках, открытом купальнике, длинных перчатках, на каблуках и с высоким головным убором в виде стилизованной короны. Героиня возлежит на рояле, затем, ловко с него соскочив, принимается заигрывать с четырьмя партнерами. Макбета среди них нет. Ее лейтмотивными движениями являются высокие батманы. Она агрессивна, властна и обольстительна. Нарочитые взмахи рук и ног, эффектные позы, шаги с чередованием характерных сбросов рук назад с прогибом корпуса, трюки в воздухе, исполняемые при помощи кавалеров, – все выполнено в ярком мюзик-холльном стиле. Партнеры не несут дополнительной смысловой функции, они лишь играют окружение королевы, всячески подчеркивая ее статус. Заканчивается номер крупным планом лица Леди Макбет, которая загадочно и обольстительно смотрит прямо в камеру. Эта зарисовка переходит в другой фрагмент, отсылающий к той же пьесе.

Макбетовские ведьмы в следующей части «Три ведьмы» – одни из самых запоминающихся персонажей постановки. Словно диковинные и таинственные птицы, они появляются из камышей. Пластика их также птичья, с элементами, стилизованными под мюзик-холл: эстрадность жестов и подачи, проходок, характерных для мюзик-холла шагов. Танцуя в современных костюмах⁸ (черные зауженные штаны и однотонные облегающие кофты, черные балетки, лишь длинные парики дают намек на ведьм), они, кажется, могут перевоплощаться в кого угодно, завораживая зрителя и играя с ним. Номер бессюжетный; это лишь явление загадочных и привлекательных ведьм. Царящие в этом фрагменте, они вызывают следующее видение.

В трио, названом «Яго. Отелло. Дездемона», в узел сплетаются разнохарактерные фигуры – святая в белом Дездемона, хищный Яго в черном и Отелло, в костюме которого сочетаются два цвета (черный и белый). Он как будто раздвоен. Персонажи даже в какой-то мере напоминают шахматные фигуры. Начинается миниатюра с Яго, коварно появляющегося из зарослей, и завершается его же крупным планом – мимика лица с утрированным гримом передает торжество от поселенных в Отелло подозрений. Яго все время пытается вторгнуться в мир влюбленных героев, отчего пластика мавра насыщается резкими движениями: он укоряет возлюбленную (указующий резкий жест на нее в finale также сообщает зрителю, что Яго достиг своей цели). Каждый персонаж имеет свою пластику: Яго – по-орлиному хищную, с размашистыми жестами, резкими скачками, перелетами, рельефную и резкую, Отелло – брутальную. Временами он нежен с Дездемоной, но недоверчив, импульсивен и порывист, Дездемона привлекает плавностью линий, изяществом

⁸ Художник по костюмам – Жерминаль Касадо.

движений (в хореографии присутствует пальцевая техника). В стилистике танца причудливо сочетаются элементы джазового танца, неоклассики и свободной пластики. Синкопированный ритм в музыке придает номеру остроту, акценты в движениях основной части миниатюры делаются на слабую долю такта. Выразительные жесты – указующие, отрицающие и другие – передают желания и отношения персонажей. В этом номере действие перемещается из зарослей во дворец, представленный простой черной выгородкой в виде арок на белом фоне.

В следующем фрагменте «Катарина» центральная героиня «Укрощения строптивой» похожа на сердитую кошечку, что очень тонко подмечено хореографом и попадает в «зерно» этой роли. Мягкие движения рук, имитирующие умывание животного, осторожная проходка на пальцах, сочетание правильных классических позиций и своеобразных невыворотных положений ног формируют образ притягательной и непокорной Катарины. Кошачий мотив перекликается с характерным звучанием солирующего тромбона благодаря приему “Wah-wah”, когда либо используется сурдина, либо исполнитель закрывает ладонью раструб в нужный момент, из-за чего получается «квакающий», или «мяукающий», тембр⁹. Одета Катарина в черный бархатный костюм – лиф с открытыми плечами и преувеличенными рукавами-фонариками, укороченную юбочку. Героиня в коротком парике, что добавляет ей пикантности. Здесь нет намека на какую-то сюжетную линию – лишь яркий женский портрет. Ее двухминутный танец проходит перед площадкой для оркестрантов, с музыкальными инструментами, пюпитрами и портретом Дюка Эллингтона, «открытым приемом». Возможно, не стояла задача переносить ее в какое-то конкретное место действия, задавать новый антураж.

Две знаменитые шекспировские трагедии – «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» – идут на фоне декорации бара, в центре которого площадка (бальный зал). Смена съемочных планов переводит внимание с барного антуража на влюбленных героев из ранней трагедии Шекспира. Действие фрагмента – эпизод их первой встречи на балу. Ромео и Джульетта как будто находятся только наедине друг с другом. Окружающий мир замер в ожидании. Они танцуют медленный танец, в котором смешаны свободная пластика и элементы неоклассики. Плавность линий танца сочетается с текучестью музыкальных мотивов, выраженных в протяжном соло саксофона. Партнер становится здесь скорее обрамлением для раскрытия чувственного настроения партнерши, вторя ей и поддерживая. Она прокручивается и зависает в его объятьях, оттягивается в сторону (он держит ее за ногу и за руку). В финальной части они совершают синхронные движения по направлению друг к другу. Если в начале номера герои мерно покачиваются в такт музыке, переступая с ноги на ногу, как в медленном танце на обычном танцевальном вечере, то в финале они кружатся со все убывающей скоростью (эффект движения усиливает вид крутящегося серебряного диско-шара в центре площадки).

⁹ Благодарю за помощь в выяснении вопросов, связанных с сюжетом Эллингтона, выпускника Санкт-Петербургской консерватории, специалиста по джазовой музыке Григория Бажанова.

В миниатюре «Гамлет» мало гамлетовского по настроению и сути. От пьесы остались лишь атрибуты, связанные в нашем сознании с «Гамлетом»: одинокий герой, череп Йорика, таблички “To be” и “Not to be”, которые этот принц, в исполнении Бежара, с легкостью проскакивает. Герой решителен, активен, ничем не озабочен; его характер не несет в себе и тени гамлетизма. Этот Гамлет – сумасшедший, то есть шут в передаче образа хореографом (см.: [8, с. 110]). Бежар фантазирует на гамлетовскую тему: персонаж играет с черепом Йорика, перебрасывая его из руки в руку и обращаясь к нему, как к приятелю. Джазовые мотивы в музыке Эллингтона провоцируют легкий по духу танец: активный и резкий герой кружится в стремительных пируэтах, будто упивается собой, демонстрируя технически сложные туры, батманы, совершая серию «заносок», взмывая вверх и тут же оказываясь распластанным на планшете. Пластика героя кошачья, похожа на движения пантеры, настолько он гибок, непредсказуем и ловок. Обстановка и облачение соответствуют такому персонажу: Гамлет в черной кофте с укороченными рукавами и черных штанах, балетках; действие происходит в баре. Начинается оно с примостиившегося у таблички “WHISKY ONLY” уставшего героя, завершается уже весело подмигивающим зрителю Гамлетом на крупном плане.

Клеопатра из финальной одноименной миниатюры в окружении четырех фараонов, выполняющих фоновую функцию, и одного раба-партнера чрезвычайно эффектна. Опять-таки, задана не ситуация, а характер, антураж. Именно ориентальная стилизация под Древний Египет становится для Бежара интересным опытом для экспериментов. Пластика отличается от других фрагментов насыщенностью острыми позами, оригинальными поддержками, замысловатыми, быстро сменяющимися композициями групп танцовщиков, работающих на главную героиню. Исполнители танцуют в стиле модерн с добавлением свободной пластики. Отдельные движения носят характер восточных. В основном это чистый танец. Изредка применяется пантомима. Лишь по двум моментам в поведении Клеопатры можно догадаться, что она тоскует по Антонию в период его отъезда в Рим. Больше нет намека на сюжет пьесы Шекспира «Антоний и Клеопатра». Бежар подчеркивает игровое начало: если египетская царица – полностью в богатом облачении, то четыре фараона¹⁰ (своебразные слуги просцениума, которые создают атмосферу, формируют пространство, унося и вынося нужные по ходу действия предметы, подыгрывают героине) лишь набросили подходящий головной убор, чтобы в финале миниатюры скинуть с себя лишнее, превратившись в обычных танцовщиков.

Игра присутствует также и в оформлении: на верхней площадке Клеопатра выезжает в шатре, который выносят фараоны, ее обмахивает опахалом раб – это

¹⁰ Необычно, что фараоны выступают в роли рабов, а раб – в роли полноценного партнера героини. В этом, думается, также проступает игровая стихия. Хореографу неважно историческое соответствие, важно показать власть Клеопатры над покоренными фаворитами и ее право выделять кого угодно для своего развлечения. О сословной принадлежности мы узнаем из костюмов героев: фараоны – в присущих им головных уборах, раб – только в набедренной повязке.

элементы, дающие намек на восточную тематику, а на нижней площадке стоит постоянная для всей постановки декорация – музыкальные инструменты, пюпитры, портрет Эллингтона, которые мы периодически видим в разных фрагментах (это концертная обстановка, отстраняющий элемент), соединены две площадки белой лестницей.

Существование артистов подчеркнуто игровое: Клеопатра оплакивает Антония по-театральному, красуясь, сразу после этого пускается в пляс, флиртует с фараонами, жесты ее утрированы. Комические моменты вторгаются в действие: раб в паре с героиней приседает, она встает на пуанты. Таким образом, он оказывается почти вдвое ниже, что обыгрывается ими в танце: раб прыгает вокруг царицы на четвереньках, как дикий зверь. В змеиной пластике¹¹ Клеопатры чередуются резкие и плавные движения. Она непредсказуема в своем поведении, экстравагантна и притягивает к себе. Героиня, пройдя перед нами и своими подчиненными, торжественно удаляется. Энергичный танец исполнителей в балетном трико завершает действие. Вылетающий снова Пэк в костюме эльфа напоминает, что «Весь мир – театр». Два измерения – реальное и фантастическое – сплетаются в финале. Последняя точка иронична: на Пэка грудой наваливается группа исполнителей под визжащие звуки джаз-банда.

Бежар – мастер смешивать различные танцевальные стили, создавая нечто новое, небывалое, и здесь оказался на высоте как умелый стилист. Его поиски в построении действия отсылают к постмодернистской эстетике, в которой игровое начало, деконструкция классики, жанровые трансформации являются неотъемлемыми элементами. По словам рецензента, постановка вызвала недоумение критики, но единодушное принятие зала: «Большинство критиков разгромило работу, но зрители, казалось, насмехаются над этим, несмотря на тот факт, что они поклоняются той популярной старой боевой лошади, “Сильфиде”» [7]. Шумные скандалы и споры сопровождали многие премьеры Бежара, и этот спектакль не стал исключением.

Самый известный номер из балета – «Гамлет», возобновлявшийся Бежаром с разным составом исполнителей. Например, в 1986 году его станцевал Михаил Барышников в Банкетном зале «Мулен Руж» на юбилее Ив-Сен Лорана¹².

¹¹ Клеопатра и выглядит как «египетская змейка», ее наряд имитирует вид кобры: полосатое облегающее платье, пышная прическа, уложенная в форме «капюшона» кобры, с навершием – изображением головы змеи, золотое ожерелье и фалды легкого газового шарфа, закрепленные на руках. Танцует она на пуантах.

¹² Этот вариант номера был просмотрен автором статьи в видеозаписи из частной коллекции. Барышников, в дополнение к оригинальной постановке, еще не начав танцевать, произнес слова шекспировского монолога: “To be, or not – to be! That is the question” с акцентом на глаголе «быть», давая жизнеутверждающий заряд всему номеру. (В цитате приведена орфография, отличающаяся от шекспировской (см.: [11, р. 277]), но соответствующая сказанному в балете.)

Остальные миниатюры, по найденным сведениям, были исполнены лишь в премьерном блоке постановки и запечатлены как части телевизионного балета¹³.

Некоторая эпатажность, нарочитость игровой стихии и в то же время легкость в интерпретации первоисточников, а также оригинальность пластического языка и актерская выразительность отличают эту незамысловатую фантазию. В контексте «шекспировской нити творчества Бежара» балет занимает особое место, контрастируя с самой знаменитой постановкой этого хореографа на шекспировскую тему – «Ромео и Джульетта» на музыку Гектора Берлиоза («Romeo and Juliet», 1966, *Ballet du XXe Siécle*) с трагическими размышлениями о войне и мире, аллюзиями на потрясения XX века. Последний спектакль стал мультисоставным по количеству видов искусства, которые задействовались в постановке, – балет, опера, драматический театр. Это было уже большое философское полотно, выношенное Бежаром и снискавшее единодушное признание критики, и публики (см.: [12, с. 71–72]).

Подход к шекспировским постановкам у хореографа особенный, отличный и от русской традиции, основанной в большинстве своем на сюжетной передаче смыслов пьес и использовании классического танца, и от европейской, насыщенной большим количеством подходов к интерпретации произведений классической литературы и разных танцевальных стилевых течений. Балетмейстер нашел свой ключ к воплощению Шекспира на языке танца: он смешивает стили, эпохи, традиции, включая восточную. Говоря словами хореографа, который в целом высказывался о пути своего творчества, «необходимо было заново открыть танец в его общечеловеческой сути, танец, не оторванный от своих религиозных корней, – то есть, все танцы мира, но не танец некоего сообщества в некой части Европы. Необходимо было возродить и оживить универсальную хореографическую традицию» [8, с. 92].

Выбранный для рассмотрения малоизвестный балет Бежара «Шекспировская сюита» позволяет взглянуть на знакомые образы нестандартно, освежить наше восприятие и даже сейчас не теряет своей оригинальности. Он в концентрированном виде, за счет привлечения различных литературных источников, представляет взгляд Бежара на шекспировский мир.

¹³ Помимо указанной телевизионной версии, в Отделе аудиовизуальных и информационных технологий Театрального музея хранится запись, сделанная для немецкого телевидения. Но эти версии ничем не отличаются. Видимо, была трансляция того же балета в Германии, с комментариями ведущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Dictionnaire de danse* / par J. Baril. Paris: Éd. du Seuil, 1964. 285 p.
2. *International Encyclopedia of dance* / ed. by S. J. Cohen. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998. V. 1. 545 p.
3. *International Dictionary of Ballet* / ed. by M. Bremser. Detroit; London; Washington: St. James Press, 1993. V. 1: A–K. 797 p.
4. *The Encyclopedia of World Ballet* / ed. by M. A. Snodgrass. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield, 2015. 377 p.
5. *Bührle I. J. Dancing Shakespeare: Ballet Adaptations of William Shakespeare's Works from the Eighteenth Century to the Present*. Abingdon; Oxon; New York: Routledge, 2025. 314 p.
6. *Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии* / пер. с англ. Сост., вступ. статья и comment. Д. Урнова. М.: Художественная литература, 1988. Т. 1. 783 с.
7. *Music: To Beat or Not to Beat* // Time. 1960. 4 April. URL: <https://time.com/archive/6807064/music-to-beat-or-not-to-beat/> (дата обращения: 08.01.2025).
8. *Бежар М. Мгновение в жизни другого. Мемуары*. М.: СТД СССР, 1989. 238 с.
9. Duke Ellington's "Such Sweet Thunder": Shakespeare and jazz // Folger Shakespeare Library [официальный сайт]. 2017. 02 May. URL: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/duke-ellington-such-sweet-thunder-shakespeare-jazz/> (дата обращения: 06.11.2024).
10. *Сюита* // Музикальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 359–363.
11. *Hamlet* / ed. by H. Jenkins. Methuen; London; New York: Methuen & Co, 1986. 584 p.
12. *Пастори Ж.-П. Морис Бежар. Вселенная хореографа* / пер. с фр. И. Страфф. М.: Паулсен, 2018. 176 с.

REFERENCES

1. *Dictionnaire de danse* / par J. Baril. Paris: Éd. du Seuil, 1964. 285 p.
2. *International Encyclopedia of dance* / ed. by S. J. Cohen. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998. V. 1. 545 p.
3. *International Dictionary of Ballet* / ed. by M. Bremser. Detroit; London; Washington: St James Press, 1993. V. 1: A–K. 797 p.
4. *The Encyclopedia of World Ballet* / ed. by M. A. Snodgrass. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield, 2015. 377 p.
5. *Bührle I. J. Dancing Shakespeare: Ballet Adaptations of William Shakespeare's Works from the Eighteenth Century to the Present*. Abingdon; Oxon; New York: Routledge, 2025. 314 p.
6. *Shekspir V. Komedii, hroniki, tragedii. T. 1* / per. s angl. Sost., vstup. stat'ya i comment. D. Urnova. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1988. 783 s.
7. *Music: To Beat or Not to Beat* // Time. 1960. 4 April. URL: <https://time.com/archive/6807064/music-to-beat-or-not-to-beat/> (data obrashcheniya: 08.01.2025).

8. Bezhar M. Mgnovenie v zhizni drugogo. Memuary. M.: STD SSSR, 1989. 238 s.
9. Duke Ellington's "Such Sweet Thunder": Shakespeare and jazz // Folger Shakespeare Library [oficial'nyj sajt]. 2017. 02 May. URL: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/duke-ellington-such-sweet-thunder-shakespeare-jazz/> (data obrashcheniya: 06.11.2024).
10. Syuita // Muzykal'naya enciklopediya / gl. red. Yu. V. Keldysh. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981. T. 5. S. 359–363.
11. Hamlet / ed. by H. Jenkins. Methuen; London; New York: Methuen & Co, 1986. 584 p.
12. Pastori Zh.-P. Moris Bezhar. Vselennaya horeografa / per. s fr. I. Staff. M.: Paulsen, 2018. 176 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шабалина Н. С. – канд. искусствовед., shabalina@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shabalina N. S. – Cand. Sci. (Art history), shabalina@vaganovaacademy.ru