

УДК 7; 7.091.5

БАЛЕТ «КОППЕЛИЯ» ИЛИ «ПЕСОЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК» В КОНЦЕПЦИИ М. ШЕМЯКИНА

С. В. Шабанова¹

¹ Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, г. Санкт-Петербург 191023, Российская Федерация.

² Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Российская Федерация.

Статья посвящена актуальной проблеме интерпретации балетной классики в современном музыкальном театре. Показано, как в постановке балета «Коппелия» на сцене Литовского национального театра оперы и балета, художник Шемякин кардинально изменил первоначальный авторский замысел, взяв за основу либретто новеллу Гофмана «Песочный человек». Установлено, что в результате эксперимента изменился жанр спектакля, и легкая забавная комедия превратилась в трагедию крушения человеческой жизни.

Ключевые слова: балет, М. Шемякин, Э. Т. А. Гофман, сценография, трансформация сюжета, метафизический конфликт, визуальный лейтмотив, гротескный костюм

THE BALLET *COPPELIA* OR *THE SANDMAN* IN THE INTERPRETATION OF M. SHEMYAKIN

Svetlana V. Shabanova¹

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

² St. Petersburg Theatre Arts Academy, 34 Mokhovaza Str., St. Petersburg 191028, Russian Federation

The article examines the reinterpretation of classic ballet on the contemporary stage. In the production of *Coppélia* at the Lithuanian National Opera and Ballet Theater, Mikhail Shemyakin boldly changed the author's original idea, choosing to base the libretto only on Hoffmann's short story *The Sandman*. This changes the genre of the production from a light comedy to an overwhelming human tragedy.

Keywords: ballet, M. Shemyakin, E.T.A. Hoffmann, set design, transformation of the plot, metaphysical conflict, visual leitmotif, grotesque costumes

Пожалуй, из всех писателей, Эрнст Теодор Амадей Гофман занимает совершенно особое место в жизни и творчестве Михаила Шемякина. Художнику оказалась очень близка сама суть эстетики Гофмана, в которой искусство «открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает» [1, с. 27].

Увлеченность Шемякина творчеством немецкого писателя проявилась не только в его живописных работах, но и в театральных постановках («Щелкунчик» (2001), «Принцесса Пирлипат» (2003) и «Волшебный орех» (2005)), поставленных

на сцене Мариинского театра, где каждое сценическое произведение Шемякина являлось поводом для горячих и нередко бескомпромиссных дискуссий. Новую версию балета «Коппелия» на сцене Литовского национального театра оперы и балета (2010) художник создал в содружестве с хореографом Кириллом Симоновым, с которым он работал в Мариинском театре над спектаклями «Щелкунчик» и «Принцесса Пирлипат». Как и в случае с предыдущими постановками, Шемякин разработал для нового спектакля декорации и костюмы; написал собственное либретто и придумал общую концепцию балета.

Балет-пантомима «Коппелия, или Девушка с эмалевыми глазами» был впервые показан на сцене Парижской оперы в мае 1870 года. Опираясь на мотивы новеллы Э.-Т.-А. Гофмана «Песочный человек» и рассказа «Автоматы», авторы либретто — балетмейстер Артур Сен-Леон и архивариус Парижской оперы Ш. Ньюитер, — использовали лишь внешнюю канву событий и сочинили легкую историю об озорной девушке Сванильде, которая пускается на всевозможные ухищрения, чтобы проучить своего влюбчивого жениха Франца. Таким образом, мистическая новелла Гофмана превратилась в легкую забавную комедию, на сюжет которой и написал музыку композитор Лео Делиб.

М. Шемякин, конечно же, не мог принять столь легковесную трактовку творчества любимого писателя и предложил Вильнюсскому театру создать собственную версию спектакля. «В моей новой версии «Коппелия» я стремился к возвращению гофмановского сюжета его зловещей новеллы «Песочный человек», в котором носитель зла — Песочный человек — манипулирует людьми. «Его дьявольская цель — исказить видение мира у своих жертв. Мертвое должно казаться им живым, к живому они должны быть равнодушны» [2, с. 15], — объясняет художник свою концепцию и дает спектаклю новое название «“Коппелия” или Песочный человек».

Кардинально меняя драматургию классического балета, Шемякин намеренно сместил смысловые акценты будущего спектакля, чтобы подчеркнуть *метафизический конфликт* взаимоотношений живых людей с куклами-автоматами. Главным героем теперь становится не веселая девушка Сванильда, а кукольных дел мастер, зловещий Коппелиус, и его помощница, кукла Олимпия. Коппелиус охотится за глазами живых людей, чтобы из механических существ создавать подобие человека.

Спектакль начинается небольшим прологом, где безмятежную игру в мяч маленького Натанаэля прерывает зловещее шествие группы слепцов в черных балахонах с белыми тростями. Уродливые слепцы пугают беззащитного ребенка и тот, в испуге, теряет свой ярко красный мяч. Внезапно из мрака небытия возникает фигура зловещего монстра — Песочного человека. Вид его отвратителен и страшен. Вместо головы у него огромный глаз, обрамленный рыжевато-грязными прядями нечесаных волос. Песочный человек медленно наклоняется к Натанаэлю и начинает «колдовать», шевеля страшными руками с набором глаз на кончиках пальцев перед лицом испуганного мальчика. Затем это мистическое чудовище возвращает Натанаэлю потерянный мячик, но внезапно бросает ему в глаза горсть особого, ослепляющего песка. В ужасе ребенок закрывает лицо руками, но в этот момент к нему подбегает маленькая девочка Клара в зеленом платье с огромным красным бантом в соломенных кудрях, своим искусственным обликом напоминающая фарфоровую

куклу. Добрая девочка всячески старается утешить потрясенного Натанаэля, но, по замыслу постановщика, роковая неизбежность трагедии уже предreshена. «В прологе к первому акту балета столкновение маленького Натанаэля с фантомом Коппелиуса — зловещим Песочником — является той неизменной душевной травмой, которая будет преследовать нашего Героя на протяжении всего спектакля и приведет его к безумию и гибели...» [3, с. 16], — отмечает Шемякин.

Внезапно яркий свет озаряет темное пространство, и мрачный пролог сменяется стилизованной картиной, изображающей городскую площадь в ясный солнечный день. Прошло время. Натанаэль и Клара выросли и собираются сыграть свадьбу... Сценография, созданная Шемякиным, живописует этот старинный немецкий городок достаточно условно и символично. Верхние падуги декораций изображают гирлянды всевозможных по форме очков, а кулисы похожи на искривленные силуэты домов с очками вместо фонарей. Декорационное оформление, созданное художником для этой постановки, напоминает фантастическую партитуру всевозможных цветовых символов, знаков и образов, а тема «волшебной оптики», как искажения реальной жизни, визуальным лейтмотивом «проходит» через спектакль, будь то элемент бутафории или сценическая декорация.

В первом акте, по замыслу постановщиков, происходит завязка трагической истории — роковая встреча Натанаэля с мастером Коппелиусом и куклой Олимпией. Гротескная искаженность условного сценического оформления с первых моментов действия создает настроение некой тревоги и загадочной неопределенности, но всеобщее веселье в преддверии свадьбы Клары и Натанаэля на какой-то момент отвлекает зрителя от тревожно-беспокоящих деталей сценографии.

Главный герой спектакля — загадочный мастер Коппелиус — внезапно появляется на городской площади вместе с Олимпией. Он выдает куклу за свою дочь и мечтает посмотреть, какое впечатление она произведет на живых людей. Механическая кукла Олимпия, созданная фантазией Шемякина, не похожа ни на одну из знакомых девушек Натанаэля. Для художника было важно подчеркнуть необычность этого существа, поэтому костюм куклы Олимпии отличается от костюмов молодых подруг Клары яркостью и парадоксальностью цветовых решений. Утрированный контраст алой юбки и ультрамаринового кружева в сочетании с изломанной пластикой балерины подчеркивают необычность этого механического персонажа. По замыслу художника, зритель, так же как Натанаэль, с первого мгновения должен быть очарован и восхищен этим необыкновенным созданием. Поэтому на эскизе костюма Олимпии Шемякин пишет пожелание для будущей исполнительницы: «предназначено для балерин с интеллектом, или предрасположенностью к нему».

Балетмейстер К. Симонов, следуя за концепцией Шемякина, придумал для балерины, исполняющей партию Олимпии, достаточно необычный и сложный пластический рисунок. Как отмечал литовский рецензент: «Пластика Олимпии... отмечена не только крайней эксцентричностью, но и хореографическими комбинациями, которые впоследствии представят исполнительницам возможности почти неограниченных творческих интерпретаций» [4, с. 8].

Роль Олимпии в новом спектакле исполнили две различные по характеру балерины — О. Коношенко и Э. Шпокайте. И каждая из танцовщиц создала свой образ

Олимпии, который органично вписался в новую концепцию спектакля. Олимпия Ольги Коношенко — это изящество, точность и осмысленность заводного механизма. Балерина Э. Шпокайте, напротив, трактует свою Олимпию как некую тайну или загадку, которая постепенно превращается «в сокрушительную разгадку» [5, с. 8].

Как мы отмечали ранее, художник намеренно усложнил образ Коппелиуса, который в этом спектакле символизирует фантастическое «двоемирие» Гофмана. По замыслу постановщиков, Коппелиус и Песочный человек двуедины, то есть Фантом-Песочный человек и есть визуализация уродливого внутреннего мира мастера Коппелиуса. Это символическое «двуединство» художник подчеркивает едва уловимым сходством деталей и единой цветовой гаммой костюмов этих персонажей. В костюме Коппелиуса прослеживаются элементы одежды Песочного человека: на его голове мы видим знакомую шляпу с высокой тульей цвета «темной тины», обрамленную грязно-рыжими волосами. Кроме упомянутой шляпы и грязно-рыжих волос, Коппелиус одет в пальто черно-серого цвета, силуэтом напоминающее облик Песочного человека. У этого мешкообразного пальто такие же огромные оттопыренные карманы, будто набитые страшным песком, а руки самого Коппелиуса затянуты в желто-охристые перчатки. Морщинистый лоб его украшен гигантскими очками с чужими безумными глазами...

Тем не менее, поначалу этот уродливый персонаж, созданный фантазией художника, не вызывает мистического ужаса и страха. Утрированно гротескная и где-то даже комичная пластика артиста В. Хлебникаса, блестяще исполнившего роль Коппелиуса, подчеркивает образ вертлявого старика, чудаковатого фокусника-шарлатана, не способного на чудовищные преступления. Но это всего лишь игра и обман. Охотясь за человеческими глазами, хитрый Коппелиус придумывает изысканный план оболъщения Натанаэля и шаг за шагом вовлекает наивного студента в губительное волшебство своей фантастической оптики. Именно при помощи оптики, позволяющей увидеть необыкновенные чудеса, Коппелиусу удается подчинить себе слабую волю Натанаэля.

Увлечшись темой искаженного мирозерцания, Шемякин трактует тему «подчинения» человеческой воли в контексте тоталитарной идеологии, отмечая, что «в своем пророческом «Песочном человеке» Гофман предугадал некоторые моменты коммунистической демагогии. Желание заставить видеть мир слепыми глазами своих рабов, таким, каким они его объявили — живое мертвым, мертвое — живым...» [6, с. 19], и в подтверждение своей правоты он «вводит» в спектакль «коммунистическую оптику» — лорнеты Большого брата, очки в форме кремлевских звезд и мишеней для офицерских стрельбищ.

Декорация второй картины спектакля переносит нас в полутемную комнату студента Натанаэля, которая заполнена огромными полками с многочисленными книгами. Гигантские размытые серые пятна — подтеки, «украшающие» мрачные стены кабинета, своей изломанной графикой напоминают жуткие фантастические силуэты то ли Смерти, то ли полуистлевших черепов. В углу этого странного пространства мы видим рабочий стол с искривленной столешницей, заставленный старинными книгами, а рядом — не менее кривой стул, необходимый для занятий на-

укой. Художник намеренно искажает визуальное пространство сцены, словно мы наблюдаем за происходящим через волшебные очки мастера Коппелиуса.

В эту мрачную обитель юного студента таинственным образом проникает злобный Коппелиус. Приступая к этапу обольщения, он достает из чемоданчика, похожего на маленький гробик, свою магическую оптику. Натанаэль поначалу с опаской, но затем с интересом начинает примерять всевозможные фантастические предметы. В результате, Коппелиус окончательно покоряет Натанаэля фокусами с оптикой, и тот с радостью соглашается посетить его кукольную мастерскую, посмотреть на необычные механические изделия, а главное, встретиться с его очаровательной дочерью Олимпией.

Следующая картина спектакля представляет мастерскую волшебника Коппелиуса. Многочисленные полки и стеллажи этого странного помещения заставлены огромными увеличительными стеклами, в которых, преломляясь в нелепом искажении, отражаются фантастические глазки и глазищи всевозможных гротескных существ. Волшебная сила оптики Коппелиуса превращает эти маленькие существа в чудовищных карикатурных монстров, правда, несколько комичных в своей парадоксальной искаженности. В декоративном оформлении невозможно увидеть ни одной ровной линии; художник словно «наслаждается» изломанностью гротескной формы.

Неожиданно в мастерской появляется волшебная кукла Олимпия. Ее необычный костюм — черное трико, расписанное золотом — эффектно контрастирует с белыми трико манекенов — артистов кордебалета, удачно подчеркивая змеиную пластику коварной обольстительницы. А механическая пластика кордебалета (манекенов) гармонично сочетается с четкой графикой рисунка костюмов. Как отмечала рецензент Т. Ясинская, в этой картине «хореография Симонова в стиле пластичных, словно тоже танцующих декораций... Этот необыкновенный рифмованный зрительный образ просто завораживает» [7].

Художественная фантазия М. Шемякина в полной мере раскрылась не только в создании необычного сценографического решения спектакля, но и в детальной разработке фантастических масок и гротескных костюмов для кукольных персонажей мастерской Коппелиуса. Забавные маски и стилизованные костюмы Мопсов, Бычка и Репейников, оживленные пластикой балетных артистов, вызывали неизменные аплодисменты восторженной публики.

Попадая в мастерскую Коппелиуса, студент Натанаэль мгновенно обольщается этим фантастическим миром и перестает замечать, как реальная жизнь подменяется искусственным миром кукол и манекенов. Он уже не пытается избавиться от волшебных очков, в которых так божественно прекрасна его возлюбленная, и принимает решение сейчас же обручиться с куклой Олимпией.

И тут же, по замыслу художника, загадочная мастерская начинает превращаться в призрачный склеп, где удивительные экспонаты уже скрыты белой тканью, словно саваном. Изломанная черно-белая графика сценического оформления приносит реальное ощущение кладбищенского холода и предчувствие неминуемой гибели, а кроваво-красный огонь, пылающий в очаге, символизирует разбитое сердце Натанаэля.

В картине «Помолвка» тема «искажения реальной жизни» посредством обмана и иллюзии достигает своей кульминации. Надев волшебные очки, участники безумного праздника теряют связь с «живым» миром, становясь, по сути, послушными автоматами в искусственном мире Коппелиуса.

Буйное веселье разгулявшихся студентов заканчивается внезапно. Заводной механизм куклы Олимпии останавливается, и она безжизненно падает. Натанаэль в отчаянии безуспешно пытается «оживить» свою невесту но, наконец, осознает, что прекрасная Олимпия — это всего лишь механическая кукла. «Потрясенный страшным обманом, сходит с ума. Появляется Песочный человек. На этот раз он не скрывает своей принадлежности к миру зла. Он бросает в глаза обезумевшему Натанаэлю пригоршни мух — слуг, символизирующих своего хозяина Вельзевула — повелителя мух» [8, с. 17], — поясняет художник идею трагической развязки.

В финале спектакля слепой Натанаэль смиренно присоединяется к процессии таких же несчастных слепцов. И даже брошенная им невеста Клара не в состоянии помочь этому безумцу, поскольку, по замыслу постановщика, она уже отмечена знаком смерти. «Появляется Госпожа Смерть в облачении маленькой Клары. Еще одна жертва — Натанаэль присоединяется к шеренге слепцов, которые медленно следуют за маленькой фигуркой в зеленом платье, за Госпожой Смертью. Куда? Наверное, в светлое будущее, замысленное Песочным человеком» [9, с. 20]. По идее создателей спектакля, такой трагический финал был заранее predetermined уже в прологе, поскольку все события этой печальной истории изначально подчинены могущественным силам зла.

Новая концепция классического балета, задуманная и визуально воплощенная Шемякиным, была органично поддержана хореографией К. Симонова, который, отталкиваясь от эскизов и зарисовок художника, сочинил для балетных артистов сложные хореографические партии и ансамбли. Как справедливо отмечали критики, в целом, хореография К. Симонова и общее визуальное оформление балета, с «яркими шокирующими акцентами, фантазмагорическими разворотами смысловых деталей» органично дополняют друг друга, создавая «невероятно увлекательное, заряжающее творческой энергией произведение» [10, с. 16].

Мысль о театральности и, даже, марионеточности человеческого существования пронизывала все творчество писателя Т. А. Гофмана. В новой постановке художника Шемякина эта философская мысль о марионеточном характере человеческой жизни, жизни, как кукольном фарсе, нашла свое сценическое воплощение. Как справедливо отметил искусствовед В. Иванов: «Магическая интерпретация кукол сохранялась в эстетике романтизма: особенно у Гофмана. Интерпретация согласно принципу «кукольности» органически присуща петербургскому мастеру (Шемякину — С. Ш.) и предопределяет трактовку произведений Гофмана» [11, с. 39].

Стилизованное декорационное оформление, пронизанное эмблемами и символами, поддержанное сложной световой партитурой; красочные костюмы и фантастическая бутафория (как и образное хореографическое решение) — все эти составляющие нового спектакля удачно дополнили друг друга, создав яркое синтетическое зрелище. Как верно подчеркнул литовский обозреватель: «...разноформатные очки, снабженные глазами..., сюжетная цепь видений-прозрений-

ослепленый-погруженный во внутреннюю тьму... все это складывается в линию жизни и крушения человека» [12, с. 17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Фантазии в манере Калло. Крейсleriана // Гофман Э. Т. А. Собр. соч. М.: Худож. лит, 1998. Т. 3. 493 с.
2. *Шемякин М.* Моя «Гофманиада» // Leo Delibes Coppelias: buklet. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, 2010. 36 с. (пер. с английского).
3. *Шемякин М.* Там же. С. 16.
4. *Sabasevicius H.* «Коппелия» без Коппелии // Lietuvos rytas. Balsas.lt, 23 мая, 2010. С. 8. (пер. с литовского).
5. *Sabasevicius H.* «Коппелия» без Коппелии. 2010. С. 8.
6. *Шемякин М.* Моя «Гофманиада». 2010. С. 19.
7. *Шемякин М.* Если у нации отсутствует культура... [Электронный ресурс] // Обзор. 30 июня 2010. (№ 703). URL: <http://www.obzor.lt/news/n691.html> (дата обращения: 18.09.2010).
8. *Шемякин М.* Моя «Гофманиада». 2010. С. 17.
9. *Шемякин М.* Там же. С. 20.
10. *Sabasevicius H.* «Коппелия» без Коппелии. 2010. С. 16.
11. *Иванов В. В.* Петербургский метафизик: фрагмент биографии Михаила Шемякина. СПб: Вита Нова, 2009. С. 384.
12. *Sabasevicius H.* «Коппелия» без Коппелии. 2010. С. 17.

REFERENCES

1. Fantazii v manere Kallo. Krejsleriana // Gofman E. T. A. Sobr. soch. M.: Hudozh. lit, 1998. T. 3. 493 s.
2. *Shemyakin M.* Moya «Gofmaniada» // Leo Delibes Coppelias: buklet. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, 2010. 36 s. (per. s anglijskogo).
3. Ibid. S. 16.
4. *Sabasevicius H.* «Koppeliya» bez Koppelii // Lietuvos rytas. Balsas.lt, 23 maya, 2010. S. 8. (per. s litovskogo).
5. *Sabasevicius H.* «Koppeliya» bez Koppelii. 2010. S. 8.
6. *Shemyakin M.* Moya «Gofmaniada». 2010. S. 19.
7. *Shemyakin M.* Esli u nacii otsutstvuet kul'tura... [Elektronnyj resurs] // Obzor. 30 iyunya 2010. (№ 703). URL: <http://www.obzor.lt/news/n691.html> (data obrashcheniya: 18.09.2010).
8. *Shemyakin M.* Moya «Gofmaniada». 2010. S. 17.
9. Ibid. S. 20.
10. *Sabasevicius H.* «Koppeliya» bez Koppelii. 2010. S. 16.
11. *Ivanov V. V.* Peterburgskij metafizik: fragment biografii Mihaila SHemyakina. SPb: Vita Nova, 2009. S. 384.
12. *Sabasevicius H.* «Koppeliya» bez Koppelii. 2010. S. 17.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

С. В. Шабанова — svetashab2003@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana V. Shabanova — svetashab2003@mail.ru