

УДК 792.8

«ГАМЛЕТ» НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Н. С. Шабалина¹

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

Статья посвящена особенностям интерпретаций трагедии У. Шекспира «Гамлет» на балетной сцене второй половины XX – начала XXI веков. Выполнен сравнительный анализ структуры балетных спектаклей: «Гамлет» Р. Хелпманна (*Sadler's Wells Ballet*, «Новый театр», Лондон, 1942, возобновление в 1964, Королевский театр «Ковент-Гарден», Лондон), «Гамлет» К. Сергеева (Ленинградский Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 1970), «Гамлет. Прелюдия» Ф. Аштона (Королевский театр «Ковент-Гарден», Лондон, 1977), «Гамлет» Дж. Ноймайера (Гамбургская государственная опера, 1997), «Гамлет» Р. Поклитару – Д. Доннеллана (Большой театр, 2015).

С учетом фактора близости к шекспировскому оригиналу выявлены три группы спектаклей. Рассмотрены основные подходы, использованные хореографами для создания сценических интерпретаций пьесы. Проведен источниковедческий и историографический анализ темы постановок «Гамлета». Определены особенности художественной формы спектаклей.

Сделан вывод о многовариантности интерпретаций «Гамлета» в балетном искусстве второй половины XX – начала XXI веков. Выявлены трудности, с которыми сталкивались балетмейстеры при «переводе» трагедии на язык балета. В приложении к статье дан список отечественных и зарубежных балетов на сюжет «Гамлета».

Ключевые слова: балетные интерпретации, «Гамлет», К. Сергеев, Р. Хелпманн, Ф. Аштон, Дж. Ноймайер, Р. Поклитару, Д. Доннеллан

HAMLET ON THE BALLET STAGE OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

Natalia S. Shabalina¹

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

The article concerns peculiarities of interpretation of the tragedy *Hamlet*

by W. Shakespeare on the ballet stage of the late 20th – early 21st centuries. The following performances are analyzed: *Hamlet* by R. Helpmann (Sadler's Wells Ballet, The New theatre, London, 1942, revival in 1964, *Royal Opera House Covent Garden*, London), *Hamlet* by K. Sergeev (S. M. Kirov Academic Leningrad Theatre of Opera and Ballet, 1970), *Hamlet. The Prelude* by F. Ashton (*Royal Opera House Covent Garden*, London, 1977), *Hamlet* by J. Neumeier (*Hamburg Ballett, Staatsoper*, 1997), *Hamlet* by R. Poklitaru and D. Donnellan (*The Bolshoi theatre*, Moscow, 2015).

The performances are divided into three groups depending on the relation to Shakespeare's play. The main approaches used by choreographers for creation of the scenic interpretations are analyzed. Source study and historiographic analysis of the theme of *Hamlet* performances are made. The peculiarities of the art form of the productions are determined.

Variety of interpretations of Hamlet on the ballet stage in the late 20th – early 21st centuries is drawn up at the conclusion. The difficulties of a tragedy's 'translation' to the ballet language are revealed. A list of the Russian and foreign ballets based on the tragedy *Hamlet* is placed in the supplement to the article.

Keywords: Ballet interpretations, *Hamlet*, K. Sergeev, R. Helpmann, F. Ashton, J. Neumeier, R. Poklitaru, D. Donnellan

В истории мировой культуры «Гамлет» — уникальная пьеса, с вечными философскими вопросами и скрытыми смыслами, которые каждое поколение открывает по-своему. Постепенное расширение диапазона видов искусства, в которых воплощалась бессмертная пьеса, говорит о ее несомненной актуальности и многовариантности форм интерпретации в различных сферах культуры. Трагедия находила претворение в драматическом театре, на оперной и балетной сцене; ее образы вдохновляли художников на создание произведений живописи, симфонической музыки, поэтических сочинений, кинолент. Одним из видов искусства, в которых воплощение «Гамлета» представляется наиболее трудным и неоднозначным, является балет. Действительно, перевести философские монологи, выраженные у Шекспира поэтическим языком, в балетную лексику — задача крайне сложная, если вообще выполнимая. И, тем не менее, к теме «Гамлета» обращались выдающиеся хореографы: Р. Хелпманн, Ф. Аштон, Дж. Ноймайер, К. Сергеев, М. Бежар, П. Лакотт, К. Уилдон, К. Макмиллан и многие другие. Гамлетами становились такие знаменитые танцовщики, как: Р. Хелпманн, Р. Нуреев, М. Барышников, М. Лиэпа, Н. Долгушин.

Первый балет «Гамлет» появился в 1788 году в Венеции в театре «Сан-Бенедетто». Это был трагико-пантомимический балет в пяти актах Ф. Кле-

рико на его же собственную музыку; сам хореограф исполнял роль Гамлета. Затем гамлетовская тема в балете была продолжена Л. Анри, который создал одноактную версию на знаменитый сюжет в 1816 году в Париже в театре «Порт-Сен-Мартен» на музыку Р. Галленберга. Иных сведений о балетных постановках трагедии в XIX веке автору найти не удалось. И уже в XX веке тема «Гамлета» в балетном искусстве нашла дальнейшее воплощение во множестве интерпретаций¹.

С «Гамлета» Б. Нижинской (1934, Гранд-опера) началась череда постановок на сюжет трагедии на балетной сцене в XX веке. Одноактный спектакль был сочинен на музыку Симфонической поэмы «Гамлет» Ф. Листа (1858). Б. Нижинская сама танцевала заглавную партию. Балет имел спорную трактовку и, по мнению специалистов, стал не самой удачной попыткой интерпретации Шекспира. Заметной постановкой пьесы стал балет «Гамлет» хореографа Р. Хелпманна с труппой *Sadler's Wells Ballet* в «Новом театре» Лондона в 1942 году на музыку увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского. Затем балет был возобновлен в 1964 и 1981 годах для Лондонского Королевского театра «Ковент-Гарден» (в версии 1964 года роль Гамлета исполнял Р. Нуреев) и в 1970-м для Австралийского балета. В 1950 году появилась оригинальная интерпретация В. и Т. Гзовских в Баварской государственной опере в Мюнхене на музыку Б. Блахера.

Знаменитый балетмейстер Дж. Ноймайер, не раз обращавшийся к шекспировской тематике в своем творчестве, четыре раза ставил «Гамлета» (в 1976, 1985, 1997 и 2013). Другие именитые хореографы также не обошли вниманием гамлетовскую тему. В 1977 году Ф. Аштон поставил одноактный балет «Гамлет. Прелюдия» (или «Гамлет и Офелия») на музыку Ф. Листа для Р. Нуреева и М. Фонтейн. В 1985 году К. Макмиллан создал балет «Море бед» в Лондоне на музыку Б. Мартину и А. Веберна. «Гамлета» в балете поставили даже в Австралии. В 1992 году австралийский хореограф В. Паупер создала свою хореографическую версию пьесы на музыку П. Клатцова в Кейптауне. В 1993 в г. Перт, Западной Австралии, появился еще один «Гамлет» Б. Морланда. В 1996 году немецкий хореограф П. Шауффусс поставил «Гамлета» в Эльсиноре, в эпицентре действия пьесы Шекспира (музыка Р. Лангаарда). Необычной попыткой интерпретации пьесы стал одноактный балет К. Уилдона «Эльсинор» (другое название - «*Misericordes*», 2007; музыка А. Пярта), созданный с балетной труппой Большого театра. Премьера проходила в театре «Колизей-5» в Лондоне. В 2016 году английский балетмейстер Д. Дин поставил «Гамлета» на музыку П. И. Чайковского совместно с Шан-

¹ Список балетов на сюжет трагедии «Гамлет» У. Шекспира представлен в Приложении к настоящей статье

хайским балетом и Большим театром Шанхая [1; 2; 3; 4; 5; 6].

С конца 1960-х начинается история постановок трагедии на отечественной балетной сцене. На рубеже 1960–70-х годов в СССР появилось почти одновременно пять «Гамлетов» в балете². В это время становится актуальным не прямой разговор о болезненных темах российской действительности. Внутреннее смятение, мучительные гамлетовские вопросы становятся необходимым материалом для выражения мыслей поколения шестидесятников. В 1969-м вышел фильм-балет «Гамлет» В. Камкова на музыку Д. Шостаковича с М. Лиепой в заглавной партии. В том же году в Ленинградском Малом театре оперы и балета Н. Долгушин поставил балет «Размышления» на музыку П. И. Чайковского, в котором сам танцевал Гамлета. В 1970-м К. Сергеев создал трехактного «Гамлета» на музыку Н. Червинского в Ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1971-м В. Чабукиани поставил свою интерпретацию пьесы в Театре оперы и балета имени З. Палиашвили в Тбилиси (композитор Р. Габичвадзе). В 1972 году Б. Аюханов воплотил «Гамлета» с труппой «Молодой балет» в Алма-Ате (музыка А. Исаковой).

В России «Гамлета» в балете активно ставили как на столичных сценах, так и в провинции. Свои спектакли в дальнейшем создали: А. Полубенцев (1978, Пермь), А. Дементьев (1982, Саратов), А. Фадеечев и Ю. Клевцов (2008, Ростов). В СССР выходили фильмы-балеты: «Шекспириана» Ф. Сливовкера, Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова (1988) с Н. Долгушиным и Г. Комлевой и другие. В конце 1960-х — 1980-е годы трагедию на отечественной балетной сцене трактовали традиционно: режиссура не выходила за рамки психологического театра, хореография была в основном классической (с элементами современного стиля). В 1990-е годы, в связи со сломом политической и культурной ситуации в стране, новыми открывшимися творческими возможностями и свободой от идеологии начинают появляться более свободные постановки по мотивам пьесы в отечественном балете, например, фильм-балет «Размышление на тему. Гамлет» С. Воскресенской — С. Конончук (1991) на музыку Д. Шостаковича. И хореография, и режиссерский язык поднимаются здесь на новый уровень. В 2015 году «Гамлет» появился на сцене Большого театра в спектакле Р. Поклитару и Д. Доннеллана [5; 6; 8; 9].

² В это время советскую сцену захлестнула целая волна «Гамлетов» (как в балетном, так и в драматическом театре). В 1971 году появился знаменитый спектакль «Гамлет» Ю. Любимова в Театре на Таганке со сценографией Д. Боровского и Гамлетом — В. Высоцким. Это явление кажется неслучайным. Всего три года прошло после ввода советских войск в Чехословакию. По словам известного шекспироведа А. В. Бартошевича, «...эти танки были завершением важного этапа нашей истории и поколения шестидесятников. "Гамлет" Высоцкого и Любимого с точностью отразил этот существенный взрыв и поворот» [7, с. 19].

Все перечисленные постановки «Гамлета» можно условно разделить на три группы в зависимости от характера их отношения к шекспировскому тексту. Первую группу составляют спектакли, которые следуют сюжетной канве пьесы, и в которых сохранена историческая достоверность действия. Ко второй группе можно отнести постановки, которые дают оригинальную интерпретацию шекспировского сюжета с неожиданным смещением смысловых акцентов, с отходом от исторических реалий пьесы. Наконец, в третью группу входят спектакли постмодернистской направленности, радикально «деформирующие» драматургию первоисточника, активно включающие в действие приемы коллажа, монтажа, интертекстуальности, мультимедийности и пр.

Опыты балетного «иллюстрирования» шекспировской пьесы растянулись на довольно длительный период (с конца XVIII вплоть до последней трети XX века). Дольше всего задержался этот тип трактовки «Гамлета» в советской России, где царили традиции драмбалета. Показателен в этом отношении «Гамлет» В. Чабукиани (1972, Тбилисский театр оперы и балета им. З. Палиашвили), в котором преобладал иллюстративный пересказ событий, а отношения между героями приобрели налет мелодраматизма и излишней романтизации. Значительным событием, спектаклем, отличавшимся от других подобных попыток воплотить трагедию в балете, стал «Гамлет» К. М. Сергеева, поставленный в 1970 году в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова (на музыку Н. П. Червинского). Это был трехактный спектакль — одна из первых масштабных постановок «Гамлета» в балете; первая многоактная версия трагедии на российской сцене. Сергеев годами вынашивал замысел. Для него вопрос, быть или не быть «Гамлету» в балете, оказывался разрешим: хореограф был твердо убежден, что воплощение возможно. Ключевым для спектакля стал символ «Дании-тюрьмы». Вынесенный на задний планшета сцены (сценография — С. Юнович) и размноженный на кулисах образ сетки (вызывающей ассоциации с каменной кладкой), окутывающей и сдавливающей королевство, прочитывался более чем явно. Выдающийся отечественный искусствовед, балетовед В. Ванслов отмечал, что «...создается постоянный для всего спектакля образ каменного мешка, символизирующий мир, враждебный человечности» [10, с. 41]. Декорационное оформление было лаконично, не иллюстративно и давало простор для развертывания мощной хореографической драматургии Сергеева. По словам В. Ванслова, «...оформление здесь способствует раскрытию идеи в обобщенной форме, а тем самым и философской значительности спектакля, что отвечает замыслу балетмейстера, который попытался приблизиться к воплощению грандиозных шекспировских конфликтов» [10, с. 41].

Следование оригинальному тексту стало основой для выстраивания хореографической драматургии (либретто Н. Д. Волкова и А. Г. Хандамировой).

Поэтому балет может быть отнесен к первой группе, согласно типологии, предложенной в данной работе. Отхождения от линейного развития шекспировского сюжета были незначительными и касались добавления сцены похорон отца Гамлета, расширения «дворцовых» эпизодов (например, бала - свадьбы Клавдия с Гертрудой) и сокращения побочных сюжетных линий, несущественных для развития действия. Сразу после выхода спектакля вокруг него возникла активная полемика. Мнения ведущих критиков разделились: одни были яростными сторонниками новой версии (В. Ванслов, Н. Эльяш, Л. Энтелис), другие активно критиковали спектакль (М. Тараканов).

К достоинствам балета Н. Эльяш относит то, что «постановщик прежде всего стремится к динамике в развитии танцевального действия, к острым пластическим характеристикам персонажей. Он хочет быть возможно точным в передаче их столкновений, конфликтов, в их внутренней группировке, в определении кульминаций их яростной и трагической борьбы. Это и позволяет говорить о верности духу, строю шекспировского произведения» [11, с. 3]. Ему вторит Л. Энтелис: «В конце 1970 года на сцене Театра имени Кирова родился серьезный, годами выношенный спектакль, имеющий много оснований вступить в соревнование за достойное место в мировой Шекспириане. Балет „Гамлета“ — лучшая работа Сергеева в области хореографической режиссуры» [12, с. 99]. В. Ванслов выделяет постановку К. Сергеева среди других балетных интерпретаций «Гамлета», появившихся на рубеже 1960–70-х годов³: «Здесь более, чем в других спектаклях, заметно стремление связать личное с социальным, дать характеристику окружающего мира в целом» [10, с. 40].

В то же время существовали и резко противоположные мнения, связанные с убеждением, что для балета выбрана слабая музыка и в нем не выражена многоплановость шекспировских образов. М. Тараканов пишет: «Вслед за либреттистами он (Н. Червинский — *Н. III.*) не сумел сохранить в своей концепции „Гамлета“ дух шекспировской трагедии. Музыка балета последовательно иллюстрирует перипетии сюжета, внешнее „событийное действие“. Но она не прорывается к внутреннему, глубинному смыслу происходящего» [13, с. 21]. Исследователь высказывается и в целом о спектакле весьма критич-

³ Среди пяти рассматриваемых «Гамлетов» — фильм-балет «Гамлет» В. Камкова (1969), балеты «Размышления» Н. Долгушина (1969), «Гамлет» К. Сергеева (1970), «Гамлет» В. Чабукиани (1971) и «Гамлет» Б. Аюханова (1972). В статье В. Ванслова допущены две неточности относительно дат постановок: автор приводит 1970 год как дату выпуска балета «Размышления» Н. Долгушина, но энциклопедии и последующие издания дают ссылку на 1969 год. То же касается постановки Б. Аюханова: в статье приведена дата премьеры — 1973 год, в то время как энциклопедические издания называют 1972 год. Поэтому в данной работе указаны даты постановок, взятые из следующих изданий: [5; 8; 9].

но: «Все „выпрямлено“, прояснено: повода для сомнений нет. Упрощенные персонажи, окружающие героя, не заслуживают снисхождения, не вызывают сочувствия. Подобная концепция далека от современного прочтения шекспировских тем... Мы стали свидетелями поучительной в своей безуспешности попытки пересказа великой трагедии языком музыки и танца» [13, с. 27].

Судьба спектакля складывалась непросто. Некоторые участники постановки отказывались танцевать или по каким-то причинам не смогли участвовать⁴. В результате в премьерных спектаклях Гамлета танцевали В. Панов, М. Барышников. С 1972 по 1973 эту партию исполнял Н. Долгушин. Роль Офелии воплощали в разных составах А. Сизова, Г. Комлева, Е. Евтеева. Гертруду танцевали К. Федичева, О. Моисеева, М. Алфимова; Клавдия — А. Сапогов, Г. Селюцкий.

Режиссерское и хореографическое решение (классический язык хореографии сочетался с современной балетной лексикой) было воплощено в отдельных сценах очень выразительно. По мнению Н. Эльяша, «Сергеев избегает пантомимы, бытовой разработки сцен, так называемых „игровых“ эпизодов, создает непрерывный и бурный танцевальный поток» [11]. В некоторых наиболее убедительно поставленных сценах хореографический язык точно отражает состояние героев, например, в вариации сумасшествия Офелии (кстати сказать, эта сцена «пережила» спектакль и в дальнейшем много раз исполнялась как концертный номер У. Лопаткиной). К сожалению, этого нельзя сказать о главном гамлетовском монологе «Быть или не быть». Здесь нерешительность и муки героя выражены маловыразительным пластическим языком: Гамлет стоит в *attitude*, балансируя на одной ноге, приложив руки к голове, в позе мыслителя. Развитие монолога решено хождением героя по сцене и прямолинейно-иллюстративной жестикуляцией, о чем также пишет пресса: «Порой создается впечатление едва ли не пародии. Вот принц выдвигает вперед обе руки (на разном уровне) ладонями вверх, словно пытается что-то взвесить, вот по очереди прикладывает их ко лбу. Помимо воли создателей спектакля складывается ощущение нарочитой позы (видите — я мыслю, а это — страдаю)» [13, с. 25].

Однако в целом роль Гамлета отличалась большой технической и эмоциональной сложностью. Балет, длившийся более двух часов, требовал от главного исполнителя немалого психологического напряжения. Недаром после отъезда В. Панова за границу и отказа от участия в спектакле М. Барышникова на эту роль пригласили из Малого театра оперы и балета Н. Долгу-

⁴ Ю. Соловьев отказался от главной партии, М. Барышников, назначенный на роль Гамлета, после нескольких спектаклей отказался от роли из-за несовершенства и одноплановости хореографии, по его мнению; Н. Макарова, которая планировалась на роль Офелии, уехала на Запад.

шина. Ему оказалось под силу воплотить столь сложный, противоречивый и интеллектуальный образ. Л. Энтелис справедливо писал о фигуре Гамлета в этом балете: «Он (Сергеев — Н. III.) сделал рельефными характеристики действующих лиц, наделив их постоянными, им присущими пластическими „лейтдвижениями“. Мятущаяся душа Гамлета ненавидит ложь, притворство, рвется ввысь, в иные сферы — и трактована лейтдвижениями полета, хоть на мгновение дающего иллюзию отрешенности, освобождения. В полете же, в прыжках и вращениях находит выход отчаяние Гамлета, почти безумие при мысли о преступном ложе Гертруды и Клавдия» [12, с. 97]. По словам критика Е. Луцкой, «у Гамлета есть все — классические вариации, дуэты, ансамбли... развернутые соло и пространные объяснения с Клавдием, Полонием, Гертрудой, синхронный дуэт-клятва с Тенью и адажио с Офелией...» [14, с. 28].

Несмотря на такую тщательную проработку центрального образа, некоторые персонажи потеряли свойственную им многоплановость и сложность. Л. Энтелис, который в основном высказывается о балете положительно, отмечает односторонность решения роли Клавдия (преступник, злодей): «Страшна зловещая фигура Клавдия. Грубая, грузная эта фигура, чуть ссутуленная, с широко расставленными ногами, рождает мысли о тяжком бремени пороков, пригнувших братоубийцу к земле. Но, может быть, в такой трактовке не хватает светотеней, еще каких-то дополнительных штрихов. Не следует ли вспомнить совет Станиславского: „Играя злого, ищи, где он добрый“» [12, с. 98]. Н. Эльяш критикует хореографическое воплощение образа Полония: «Герои трагедии обрисованы определенно и ярко. Может быть, им в чем-то не хватает шекспировского многообразия. Особенно это сказалось в решении роли Полония. Талантливый актер А. Миронов выразительно воплощает намеченный постановщиком пластический рисунок — крадущаяся, осторожная походка соглядастая, сыщика, доносчика. Но у Шекспира Полоний намного сложнее» [11]. Некоторые герои получились и вовсе невнятными, к примеру, роль Призрака: «Особый просчет постановщиков сопряжен с трактовкой призрака погибшего короля — в нем ни на йоту нет мощи, истинно королевского величия. Зрителю предстает жалкий и слабый старик, скорбно воздевающий руки, вызывающий к сочувствию. И мы тщетно стремимся пробудить в себе такое чувство» [13, с. 26]. Но в спектакле мощно и необычно решена партия кордебалета, подданных короля. Танцы кордебалета в общих сценах создают атмосферу придворной жизни, а во время дуэтов и сольных номеров усиливают или оттеняют переживания главных героев.

На идею балета «работало» хореографическое, музыкальное, сценографическое, световое решение, создавая выстроенное «полотно», в котором все элементы постановки должны были раскрывать ее основную концепцию: показать шекспировское произведение понятным современному зрителю язы-

ком, в то же время не упрощая содержание пьесы, но стараясь проникнуться поэтикой Шекспира и донести ее до зрителя.

«Гамлет» К. Сергеева принадлежал своему времени, являлся отражением эпохи драмбалета, которая к тому времени уже заканчивалась. Возможно, именно начавшаяся в советском балете смена эстетических ориентиров и повлияла на столь противоречивое восприятие балета современниками. Но, тем не менее, постановка оставила заметный след в балетной шекспириане как серьезная попытка воплотить трагедию на балетной сцене.

Если в советской России театральная эстетика диктовала верность классике, то на Западе хореографы относились к шекспировскому первоисточнику более свободно, позволяя себе создавать на основе пьесы собственные драматургические прочтения. Таким был одноактный балет «Гамлет» Р. Хелпманна на музыку увертюры-фантазии П. И. Чайковского в «Новом театре» Лондона с труппой *Sadler's Wells Ballet* (1942). Роль принца Датского исполнил Р. Хелпманн, который был, как известно, успешным танцовщиком, хореографом, режиссером, актером⁵. Офелией стала его постоянная партнерша М. Фонтейн. Позднее этот спектакль был возобновлен в 1964 году (Гамлета танцевал Р. Нуреев, Офелию – Л. Сеймур). Это возобновление – один из первых балетов по трагедии «Гамлет», фрагментарно сохранившийся в видеозаписи. О нем остались свидетельства критиков, например, следующий комментарий обозревателя газеты «Sunday Observer»: «Хотя „Ромео и Джульетту“ танцуют намного чаще, чем остальные [пьесы Шекспира – Н. Ш.], я думаю, что „Гамлет“ находится далеко впереди, традиционно танцуемый без единого диалога» [15]. Это был пантомимный балет со стилизованными под елизаветинскую эпоху костюмами. Хелпманн не следовал за шекспировским текстом. Сюжет был воплощен фрагментарно наиболее яркими сценами: в спектакле были представлены вспышки воспоминаний в сознании Гамлета перед тем, как тот умирал. По справедливому выражению критика Е. Кравцун, балет «был концентрированным портретом умирающего Гамлета, перед взором которого проплывают эпизоды его жизни» [16]. Благодаря этому решению, а также прекрасному исполнению знаменитых танцовщиков, как в первой версии, так и во второй, спектакль пользовался большим успехом. О значимости постановки говорит тот факт, что на нее откликнулась и советская пресса [17; 18].

Судя по видеозаписи сохранившихся фрагментов с Нуреевым в этой партии в возобновленной постановке, роль Гамлета была остродраматической

⁵ Р. Хелпманн исполнял роль Гамлета и в драматическом театре, в спектаклях «Гамлет» Т. Гатри (1944, «Олд Вик», Лондон) и «Гамлет» М. Бентэлла (1948, Шекспировский Мемориальный театр, Стратфорд-на-Эйвоне).

(надо отдать дань преувеличенной, местами аффектированной манере игры артистов в те времена). Английский критик Гвен Херат пишет об исполнении Гамлета Нуреевым: «Рудольф Нуреев танцевал с огромной самоотдачей, он привнес больше одухотворенности и искренности в роль Гамлета, чем в партию Ромео. У Нуреева была способность сохранять в сменяющих друг друга сценах образ человека высшего сословия, который готов отказаться от своего пылкого чувства к невинной доверчивой девушке» [15].

Нуреев исполнял роль Гамлета и в другой постановке – тринадцатиминутном одноактном балете⁶ «Гамлет. Прелюдия» (1977), или «Гамлет и Офелия», как его еще называют, балетмейстера Ф. Аштона (роль Офелии танцевала М. Фонтейн). Этот балет можно считать также примером авторского видения шекспировского сюжета, притом сведенного к одной лирической линии. Он сохранился целиком в черно-белой и, фрагментами, в цветной записях исторической кинохроники. «Гамлет. Прелюдия» был показан в Лондонском Королевском театре «Ковент-Гарден» в концерте, посвященном празднованию двадцатипятилетнего юбилея восхождения на престол королевы Елизаветы II. В качестве музыкальной основы хореограф использовал музыку Симфонической поэмы «Гамлет» Ф. Листа.

Это было уже другое время и иной хореографический язык, по сравнению со спектаклем Хелпманна. Ф. Аштон, создатель национального английского балета, соединял в своих работах, в том числе и в этой, стилистику классики и модерна. С необыкновенной поэтичностью хореограф передает нюансы отношений Гамлета и Офелии. Возникая вначале как романтический дуэт, любовный сюжет переходит в драматическую фазу. Аштон сочинил па-де-де на музыку Листа, в котором, по образному выражению критика, «Офелия (Фонтейн) трепетала, как прозрачный мотылек, вокруг изменчивого, то полунасмешливого, то увлеченного принца (Нуреева), тонко развивая вибрации этого столь драматичного дуэта» [22, с. 30]. Нервозность и смятение в музыке очень точно отражены в сцене сумасшествия Офелии. Медленные жесты героя, шокированного этой сценой, контрастируют с тревожными движениями, охватывающими тело героини.

На протяжении действия зритель наблюдает за взаимоотношениями Гамлета и Офелии; другие мотивы пьесы не вошли в ткань этой постановки (неслучайно хореограф хотел назвать свой балет «Hamlet with Ophelia»). Возможно, для драматического театра такое усечение пьесы было бы неубедительно, а в балете концентрация на лирико-драматической составляющей выглядит вполне органично.

Ярким примером оригинального прочтения сюжета, во многом переос-

⁶ Этот номер в концерте называет одноактным балетом ряд источников [19; 20; 21].

мысливающего или «домысливающего» Шекспира, являются балеты Джона Ноймайера. Самый «шекспировский» хореограф, многократно обращавшийся к наследию знаменитого драматурга и, в частности, к гамлетовской теме в своем творчестве, Ноймайер создал как одноактные, так и развернутые трехактные балеты на сюжет «Гамлета». В 1976 году он поставил одноактный балет «Гамлет-Коннотации»⁷ на музыку А. Копленда в Американском Балетном театре в Нью-Йорке. В этом спектакле роль Гамлета исполнил М. Барышников⁸, а роль Клавдия танцевал Э. Брун. В 1985 году Ноймайер создал трехактного «Амлета»⁹ в Датском Королевском театре Копенгагена на музыку М. Типпета. В 1997 году он возобновил этот балет уже с оригинальным названием «Гамлет» для своей труппы в Гамбургской государственной опере. В 2013-м он поставил балет «Шекспир танцует» в том же театре: «Гамлет» наряду с другими пьесами Шекспира представал в одноактной версии — «выжимке» из его трехактного «Гамлета» 1997 года.

В своем первом, одноактном, балете по трагедии, «Гамлет-Коннотации», Ноймайер затронул лишь небольшой сюжет из шекспировской пьесы, связанный с началом действия — смертью отца Гамлета. Изначально хореограф считал, что смысл такой пьесы, как «Гамлет», невозможно передать в многоактном балете: «„Гамлет“ Шекспира предлагает мало ситуаций, которые дансатны. В пьесе нет внешнего действия, там действие внутреннее: размышление, мысли, монологи. Поэтому мой небольшой балет действует всецело на внутреннем, эмоциональном, духовном уровнях. Многоактный балет кажется мне невозможным» (цит. по: [23, с. 77]). Однако позднее он пришел к идее создания трехактных хореографических версий на сюжет «Гамлета». Хореограф говорил в своей открытой лекции о сложностях, связанных с воплощением трагедии на балетной сцене: «„Гамлет“ традиционно считается антибалетной пьесой. Но таковых нет вовсе. Есть либо уже открытые ключом балета, либо пока им не открытые. Каждый автор волен предложить свой

⁷ Оригинальное название балета — «Hamlet-Connotations» — можно перевести как «Гамлет-Коннотации». В переводе с английского слово «connotation» означает: «дополнительный», «подразумеваемое», «коннотация», «подоплека», «сознание», «вторичное значение», «контекст», «окраска», «оттенок».

⁸ Знаменательно, что М. Барышников воплощал образ Гамлета в трех совершенно разных постановках: у К. Сергеева (1970), Дж. Ноймайера (1976) и М. Бежара (1986). У М. Бежара это был небольшой юмористический этюд «Сумасшествие великого человека» — сольный номер из балета «Столь нежный гром» на одноименную сюиту Дюка Эллингтона, — поставленный хореографом в 1960 году и исполненный М. Барышниковым в Банкетном зале «Мулен Руж» в Париже в 1986 году.

⁹ Название балета взято по имени главного героя — Амлета — из хроники Саксона Грамматика «Деяния датчан», или «Деяния данов», первоисточника шекспировского «Гамлета» (предположительно конца XII — начала XIII вв.).

„ключ“ к первоисточнику, но пользоваться им следует с оглядкой на природу танца, чувствовать и знать которую необходимо хореографу» (цит. по: [23, с. 71]). Постановкой балета «Гамлет-Коннотации» и, в особенности, двумя последующими своими масштабными работами Ноймайер показал возможности, которые открывает язык балета в интерпретации великих драматических произведений.

Его трехактные балеты «Амлет» (1985) и «Гамлет» (1997) были спектаклями с авторской, не всегда следующей Шекспиру, концепцией, новыми сюжетными линиями, детально и нестандартно проработанными мотивировками персонажей. Хореограф увидел в трагедии «большую сагу о мире, бесконечно находящемся в состоянии войны» [23, с. 77]. Поэтому Ноймайер взял за основу спектаклей не только шекспировскую пьесу, но и ее первоисточник — хронику «Деяния датчан» Саксона Грамматика.

Гамбургскую версию (1997) можно считать итоговой трехактной интерпретацией «Гамлета» Ноймайера. В балете нашли отражение и тема борьбы за власть, и мирная жизнь, и философские обобщения. Так, романтические дуэты Гамлета и Офелии контрастируют с военными баталиями, а тленность Эльсинора, в котором ведется беспощадная борьба за власть, приводит его к тому, что, разрушенный изнутри, он становится легкой добычей для завоевателей (армии Фортинбраса). Сцены битв и кровопролитных сражений «прослаивают» этого «Гамлета». Ничто не может остановить бесконечные войны, и в конце балета показано, что мир обречен на самоистребление, идя таким путем. Как пишет исследователь творчества Ноймайера Н. Н. Зозулина, военные сцены, «...возможно, и не лучшие сцены ноймайеровского „Гамлета“, поскольку для танца они слишком иллюстративны и „предметны“, но, как носители концепции, бесспорно оправданы в спектакле» [23, с. 77].

Ноймайер расширил действие шекспировской трагедии, показав предысторию описываемых событий. Весь первый акт посвящен «пред-действию». Показано время, предшествующее рождению Гамлета: бесконечные войны, битвы его отца и дяди с внешним противником. Затем идет (опять-таки военизированное) детство главного героя, его юность, дуэты Гамлета с Офелией, их сближение, связь Гертруды (которая здесь зовется Герутс) с Клавдием (Фенге)¹⁰. Сложность взаимоотношений братьев, Клавдия и отца Гамлета (Фенге и Хорфендела), усилена обстоятельствами родства: они в этом балете — близнецы. Герутс с самого начала любила Фенге, но в борьбе братьев за престол победил Хорфендел, и она вынуждена выйти за него, жаждая власти и сильного покровительства, но в то же время продолжая любить Фенге. Любовные дуэты Герутс и Фенге в первом акте в периоды отъезда Короля на

¹⁰ Имена героев взяты из хроники Саксона Грамматика.

войну необычайно драматичны. Немецкий хореограф С. Ширер справедливо заметила по этому поводу: «Это действительная история королевы Гертруды. Ее дуэты с братьями-близнецами, полные борьбы, страха, гнева и нежности, передают больше смысла, чем могут выражать слова» (цит. по: [23, с. 79]).

Необходимость «домысливания» сюжета за Шекспира хореограф объясняет различием возможностей драматического и балетного театров: словом можно быстрее обрисовать взаимоотношения, характер и предысторию героев, чем сделать это языком танца: в балете нужно развернуть сложные связи и внутреннюю характеристику персонажей, выраженные в слове, чтобы они стали явными. Это помогает передать реакцию героев на сиюминутные события: например, их отношение к смерти отца Гамлета (для чего Ноймайер показывает в балете сцену похорон, которой нет в пьесе).

Хореографу удастся создать удивительные по поэтичности и нежности любовные дуэты двух главных героев — Гамлета и Офелии — в контрасте с «военной линией». Он развивает их в традициях психологического театра, с множеством интимных подробностей и бытовых деталей, превращающихся в символы. Так, цветочный венок, который Офелия сплела для принца перед его отъездом в Виттенберг, становится предвестником смерти и самой героини, и Гамлета.

Финал спектакля существенно отличается от шекспировского. Поединок Гамлета с Лаэртом отсутствует (Лаэрта вообще в спектакле нет). Гамлет восходит на престол после убийства Клавдия (Фенге). Но новая война охватывает Эльсинор. Все смешивается во взаимной перестрелке и нагромождении тел. А Гамлет, оставшийся в живых, с ужасом и надеждой на освобождение от этих бесконечных войн, смотрит вдаль. В таком решении пьесы Шекспира прослеживаются явные аналогии с мировыми войнами и глобальными катастрофами XX века.

Если Джон Ноймайер в конце XX века создает эпохальную, цельную «авторскую» версию, то XXI век предлагает зрителю уже совсем другой подход к интерпретации классики. В современных балетных спектаклях зачастую так же, как в драматическом театре, трагедия превращается в иронический постмодернистский трагифарс. На российской сцене этот поворот представлен такими драматическими постановками, как «Гамлет» Ю. Бутусова (МХТ им. А. П. Чехова, 2005), «Гамлет» Н. Коляды («Коляда-театр», 2008), «Однажды в Эльсиноре. Гамлет» Р. Габриа («Мастерская» п/р Г. Козлова, 2014) и другими. Конечно, у этих спектаклей различные концепции, совершенно разный язык, стиль. И все же, по словам А. В. Бартошевича, «...история последних постановок шекспировских трагедий — это история попыток обратить трагедию в иронический трагифарс — жанр, в котором сегодняшний театр чувствует себя комфортно, чего о трагедии не скажешь» [24, с. 590].

Балетный театр встал также на путь передачи шекспировской трагедии с элементами трагифарса. Пример тому — спектакль «Гамлет» в Большом театре (Москва, 2015)¹¹. Создателями этой версии стали трое постановщиков, работавших прежде в Большом театре над спектаклем «Ромео и Джульетта» (2003): молдавский балетмейстер Радун Поклитару, английский режиссер Деклан Доннеллан и сценограф Ник Ормерод. Главные роли в первом составе «Гамлета» исполнили солисты, ранее участвовавшие в их постановке «Ромео и Джульетты»: Д. Савин, А. Сташкевич, А. Петухов, В. Барыкин и др. Во втором и третьем составах участвовали не менее сильные танцовщики: В. Лантратов и А. Овчаренко в роли Гамлета; Д. Хохлова и Д. Косырева — Офелия; М. Лобухин и Ю. Клевцов — Клавдий; К. Карасева и В. Борисенкова — Гертруда. Музыкальной основой спектакля стали Пятая и Пятнадцатая симфонии Д. Шостаковича. Пятая целиком использовалась для первого акта, вторая и третья части Пятнадцатой симфонии звучали во втором акте.

Двухактную двухчасовую постановку Поклитару-Доннеллана сложно назвать балетом. Это пластический спектакль с акцентом на драматическое действие. Неслучайно режиссер принимал более активное участие в его создании, чем хореограф. Об этом свидетельствует и один из исполнителей роли Гамлета Владислав Лантратов: «...мы больше работали с Декланом, естественно, как с режиссером. Он ставил именно драматический спектакль на балетной сцене»¹².

Либретто создавали Д. Доннеллан, Н. Ормерод и Р. Поклитару. Пьеса в этой интерпретации стала семейной историей. Основной идеей спектакля явилась трагедия потери — потери родственников, смерти любимых людей, с которой невозможно смириться. Об этом повторяют в многочисленных интервью постановщики и исполнители главных партий. Например, Р. Поклитару так отвечает на вопрос журналиста о смысле постановки: «Наш спектакль в первую очередь о потере, о том, что не совсем удачно создан человек. Ведь все мы с большим трудом, неумело и болезненно, переживаем потери — прежде всего уход близких. Во все времена это нелегко» [25]. Конечно, это спектакль и об одиночестве Гамлета. В нем присутствует тема власти. Но основная концепция, на которой строится действие, — тема утраты. Недаром так часто возникают в постановке зияющие врата смерти, открывающиеся в глубине сцены.

¹¹ Спектакль сейчас снят с репертуара. Он шел на Новой сцене Большого театра в период с 11 марта 2015 года по 19 февраля 2016 года.

¹² Приводится фрагмент интервью с Владиславом Лантратовым, исполнителем главной роли в постановке «Гамлет» Р. Поклитару-Д. Доннеллана в Большом театре (2015), из личного архива автора.

Трагедийный накал постоянно «остраняется»¹³ иронично-гротесковыми приемами. Постмодернистская направленность спектакля сказывается в его драматургии — прерывистости действия, нелинейности событийного ряда, активном использовании мультимедиа-эффектов, жанровой эклектичности, что было отмечено критикой: «Сергей Филин, заказавший „Гамлета“ спустя 400 лет, захотел увидеть на сцене Большого... триллер, мелодраму, детектив, то есть занять всю труппу в захватывающем спектакле с элементами „экшн“» [26].

Жанр трагифарса проявляется в иронически изломанной пластике персонажей, введении в балетное либретто и, соответственно, в действие новых героев, по сравнению с пьесой Шекспира, — например, клоуна Йорика, образ которого построен на приемах иронии и трагифарса¹⁴; в истерическом смехе героев, которым буквально пронизана постановка. «Негероическая» пластика Гамлета является отражением его внутреннего надлома (главный герой в некоторых сценах ходит на присогнутых ногах). Принц в отдельных эпизодах вызывает ассоциации с Петрушкой, Арлекином или Пьеро, поскольку замирает в изломанной трагифарсовой позе с подвешенными как бы за ниточки руками, скрещенными ногами, с носками, повернутыми вовнутрь, с загадочной полуулыбкой на устах. Характерность и юмор, с помощью которых передается пластика властолюбивого хитрого Клавдия, нарочитая безвольность Гертруды, истеричность сумасшедшей Офелии, смеющейся над собственной судьбой и играющей с окружающими, также выдают трагифарсовую направленность спектакля. Гротескно выглядят суетливо пресмыкающиеся «одинаковые» придворные Эльсинора, в некоторых сценах буквально стелющиеся по сцене, пребывая в ужасе после смерти отца Гамлета, но выстраивающиеся в ровные ряды и марширующие под предводительством Клавдия (постепенно превращаясь из простых жителей Эльсинора в зомбированных солдафонов) в других эпизодах.

Время действия перенесено в XX век. Это в основном касается решения костюмов (дамы — в платьях начала века, кавалеры — в мундирах, военные (войска Фортинбраса) — в камуфляжной форме), а также подбора реквизита: пистолеты, деловые кейсы, кинокамеры и пр. При этом, временные рамки довольно размыты: например, платья и мундиры у придворных, костюмы Клавдия и Гертруды характерны для викторианской Англии, а камуфляжная форма и комбинезоны у рабочих (могильщиков), кинокамеры, кейсы имеют

¹³ «Остранение» — термин, широко применяемый в науке, в том числе и в театроведении. В основе принципа остранения лежит противопоставление нормы и аномалии, столкновение странного и обыкновенного для создания необходимого художественного эффекта.

¹⁴ Внешним видом, на который откликается зал, Йорик напоминает известного клоуна О. Попова (клетчатый черно-белый костюм, светлый парик, цветные носки и пр.).

отношение ко второй половине XX столетия. Но временные рамки не определяют сути происходящего. Эта история разворачивается вне времени, а Гамлет, Клавдий, Гертруда, Офелия, Полоний и др. — «вечные» персонажи.

Эльсинор представляется мрачным зловещим царством теней с армией из толпы Клавдиев, которые множатся в сознании Гамлета (эффект достигается благодаря мультимедиа, поскольку декорации в спектакле практически не используются). Визуальные эффекты играют определяющую роль при решении некоторых сцен. Например, эпизод, в котором тонет Офелия, необычайно красив, эффектен и жуток, во многом благодаря мультимедийному решению. Блики света в полутьме, создающие игру волн реки, придают лаконичной хореографии магическую выразительность. Четкие движения героини «размываются» световыми эффектами, усиливающими впечатление от пошатнувшегося расплывчатого зыбкого мира Офелии.

В постановке так же, как и у Ноймайера, раздвинуты рамки происходящих событий. В самом начале фрагментарно показано детство Гамлета и Офелии (это воспоминания принца, который смотрит на игры детей, исполняющих роли главных персонажей), проводы героя в Виттенбергский университет (т. е. период времени до начала трагических событий, описанных у Шекспира). В постановке, с целью показать жизнь героя в юные годы, высветить яркие эпизоды, добавив к известному сюжету ноту ностальгии и в то же время юмора, иронии, в воспоминаниях Гамлета «оживает» клоун Йорик.

Действие развивается нелинейно, за счет сцен-воспоминаний принца, которые вклиниваются в повествование. События пролетают стремительно. У кого-то из критиков такая калейдоскопичность и быстрота развития сюжета вызвала недовольство: «Перед зрителем с молниеносной скоростью проносятся эпизоды-воспоминания Гамлета о детстве, возвращение домой, смерть отца, свадьба матери с дядей и т. д., и т. п. Все на бегу и „понарошку“. Задумываться не успевает ни зритель, ни сам Гамлет» [27]. Но все же критик высказывается слишком категорично: в спектакле есть остановки, в которых Гамлет размышляет, осмысляет происходящее (в своих монологах, довольно развернутых дуэтах с Офелией, Гертрудой, отцом). Но за пределами этих «островков» размышлений и переживаний спектакль, действительно, представляет постмодернистский «бег» событий, наслаивающихся одно на другое.

В рецензиях на эту постановку можно часто встретить с критическими отзывами и о пластическом решении: «Вместо хореографии — не слишком изобретательная акробатика, вместо правды чувств и горечи мыслей — скупая пантомима» [27]. «Много примитивной пантомимы, призванной пере-сказать то, что заведомо яснее и живее выражается словами. Пластике же эмоциональности не хватает» [28]. Конечно, выбор пантомимы как основной выразительной силы значительно ограничивает хореографический язык

по сравнению с теми возможностями, которые дает танцевальная пластика. Пластический язык Р. Поклитару — сжатый, скупой, прямолинейный, но при всем том он не лишен метафоричности и смысловой наполненности. Направление «contemporary» диктует более свободный, чем в классическом танце, способ существования артистов в формах самовыражения, что также служит дополнительным средством выразительности в этом пластически-драматическом спектакле.

По поводу образа главного героя Р. Поклитару справедливо замечает: «...Не готов сказать, что увиденный нами Гамлет — герой нашего времени. Он такой, каким мы его мыслим. Точно не невротик, каким часто делают принца, потому что невротик не интересен, с точки зрения психологизма и сопереживания персонажу. Скорее, это человек с параличом действия. Он знает, что ему надо совершить, но почему-то решиться на это не может. Наш Гамлет очень сильно меняется: вначале мы видим одного человека, во втором акте — он совершенно другой, в финале — третий» [25]. Но изменяющийся Гамлет в соответствии с множеством трагифарсовых черт, думается, не дорастает до подлинно трагедийного героя.

Особо надо сказать о финале спектакля, точнее, о двух финалах. Первый — смерть Гамлета и его уход в зияющие врата смерти, безусловно, трагический. Важно, что в финале содержится необходимый для понимания пьесы Шекспира посыл. На протяжении действия и в самом конце воплощен образ света — потустороннего мира, открывающегося за воротами в глубине сцены, куда уходят все умершие герои. В таком решении прослеживается интертекстуальность. У знаменитых режиссеров, таких, как Э. Някрошюс, образ света в виде пробивающегося пространство всепоглощающего спасительного зарева присутствует даже в постановках самых мрачных трагедий Шекспира — «Макбет», «Отелло» — и, конечно, этот образ замечательно воплощен в финале спектакля «Трагедия Гамлета» П. Брука (2000). Свет заливал весь зал и сцену, мертвые и живые герои встают и идут вперед «поклониться Тому, кто придет, Тому, чей суд еще впереди...» [29].

Второй финал — выход в современность: на сцене появляются военные в камуфляжной форме с автоматами, направленными в зал. Так решен шекспировский эпизод прихода войск Фортинбраса. Этот прием в интерпретации шекспировской трагедии не новый (можно вспомнить спектакль «Гамлет» И. Бергмана, «Драматен», 1986), но, тем не менее, он вызвал противоречивые отклики зрителей. Кому-то такое решение напомнило трагические события «Норд-Оста», кто-то был удивлен провидческим даром Р. Поклитару, ведь вскоре после премьеры произошел политический переворот на Украине, где балетмейстер учился и создал свою труппу «Киев модерн-балет».

Как заканчивается эта история? Положительный ли это исход для Эльси-

нора (и всего человечества!) — остается загадкой, как и в трагедии Шекспира. «Гамлет» был создан на рубеже XVI–XVII веков (предположительно в 1600 или 1601 году). Трагедия отразила крушение идеалов эпохи гуманизма и кризис сознания автора. Но это не беспросветная пьеса, как часто ее трактуют в последнее время. Однако слова принца «Дальнейшее — молчанье...» звучат загадочно. Неизвестность — то, что наступает после трагических событий в пьесе. И выход войск незнакомого нам Фортинбраса — ознаменование такого этапа. В этом смысле создатели постановки идут вслед за Шекспиром. Это подтверждают и слова артиста В. Лантратова, который с самого начала участвовал в создании спектакля: «Разрушен замок, разрушен этот мир. Все. Виной ли они — эти автоматчики — тому, что все разрушилось в этом доме, или они — спасители? Вопрос»¹⁵. При всей свободе прочтения мы видим выход на глубинные шекспировские смыслы, вскрывающиеся в этой постановке.

XX век дал несколько вариантов интерпретаций «Гамлета» в балетном искусстве. Они были и значительными, масштабными, и сокращенными — сводились к монологу Гамлета или к лирическим дуэтам Гамлета и Офелии. Наибольшая сложность при перенесении трагедии на балетную сцену заключается в передаче гамлетовских монологов и философского пласта пьесы, которые не так просто воссоздать средствами танца. Очень точно говорит об этих проблемах В. Ванслов: «Особая трудность балетного воплощения „Гамлета“ состоит в том, что именно в этой трагедии Шекспира, как ни в какой другой, выражение философской мысли реализуется именно в тексте. Поэтому „Гамлет“ может удаться в балете лишь в том случае, если утрата шекспировского слова не поведет к утрате шекспировской мысли. Последняя должна быть воплощена в хореографическом действии столь же ярко, как в слове, и столь же полно слита с музыкой, как мысль и текст в драме» [10, с. 37]. Каждый хореограф выбирает свое решение и свой ракурс для прочтения этой пьесы. Судя по вновь и вновь появляющимся версиям, в XXI веке актуальность данной темы и проблем, связанных с ее воплощением, не ослабевает.

При интерпретации трагедии важным является критерий того, насколько поэтика Шекспира передана хореографическим языком. В некоторых из представленных спектаклей, как в «Гамлете» К. М. Сергеева, есть попытка «дотянуться до Шекспира», масштаб замысла, цельность концепции, отвечающей духу шекспировского произведения, выразительность хореографии отдельных сцен. Однако постановке не хватает пластически точно найденных воплощений гамлетовского монолога и образов некоторых персонажей. В балете «Гамлет» Р. Хелпманна выражением шекспировской мысли служит пантомимная лексика. Накал страстей трагедии передан аффектированными

¹⁵ Интервью с Владиславом Лантратовым (из личного архива автора).

жестами, мощными по драматизму сценами. Идеализированные образы балета составляли «спасительный» контраст трагическим событиям реальной жизни, в годы Второй мировой войны. В одноактной постановке Ф. Аштона, несмотря на ее «короткометражность», усеченность пьесы до одной лирической линии не мешает созданию цельного впечатления. Пластический язык классической хореографии и танца модерн отвечает поэтичности музыкального решения (музыке Ф. Листа) и отражает сложность образов трагедии. Впечатление от балета усиливается в значительной мере за счет исполнения ролей Гамлета и Офелии великой парой танцовщиков — Р. Нуреевым и М. Фонтейн. На новом витке развития танцевального искусства, в эпоху свободного обращения с источником Дж. Ноймайер иначе решал задачи воплощения пьесы в балете. Он смог выразить хореографическим языком мощные смысловые пласты и конфликты трагедии Шекспира, выводящие на глобальные проблемы современности. «Гамлету» Р. Поклитару и Д. Доннеллана, несмотря на спорность пластического решения, нельзя отказать в оригинальности прочтения и своеобразном отражении шекспировской поэтики. Создание образа врат смерти и пластический «разговор» Гамлета с небытием, возникающий по ходу всего спектакля, сообщают постановке смысловую наполненность, корреспондирующую с шекспировской метафоричностью.

Несмотря на то, что далеко не все хореографические версии пьесы можно считать успешными, обращение к шекспировскому «Гамлету» в танце, существующее уже более двух столетий, свидетельствует о бесспорном интересе хореографов к трагедии, нахождении новых, недоступных другим видам искусства средств выразительности, и постепенном утверждении гамлетовской темы в балете.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hamlet // The Oxford Dictionary of Dance/ Ed. by D. Craine, J. Mackrell. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 222.
2. Hamlet // International dictionary of ballet / Ed. by M. Bremser. Detroit: St. James press, 1993. Vol. 1. A–K. P. 632.
3. Hamlet // The Dance Encyclopedia / Ed. by A. Chujoy, P. W. Manchester. New York: Simonand Schuster, 1967. P. 439–440.
4. Hamlet // A dictionary of Ballet / Ed. by G. B. L. Wilson. London: Gassel, 1957. P. 146.
5. Губайдуллина Е. Р. «Гамлет», балеты на сюжет одноименной трагедии У. Шекспира // Русский балет: энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. С. 120.
6. Гамлет. Балет. Основные постановки // Гамлет: Балет Деклана Доннеллана и Радуги

- Поклитару в 2-х действиях. Музыка Дмитрия Шостаковича [Буклет к спектаклю] / под ред. В. Вязовкиной, 2015. М.: [Издательство Большого театра]. С. 106–116.
7. Бартошевич А. В. Театральные хроники. Начало двадцать первого века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. 504 с.
 8. Петербургский балет. Три века: хроника / сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Академия рус. балета, 2016. Т. V. 1951–1975. 430 с.
 9. Размышления // Петербургский балет (1903–2003): справочное издание / под ред. А. Б. Дегена, И. В. Ступникова. СПб.: Балтийские сезоны, 2003. С. 325–326.
 10. Ванслов В. «Гамлету» в балете быть! // Советская музыка. 1974. № 3. С. 36–44.
 11. Эльяш Н. Смелость мысли // Советская культура. 1971. № 34. 23 марта. С. 3.
 12. Энтелис Л. Три балета Константина Сергеева // Константин Сергеев: сб. ст. / под ред. Е. Л. Луцкой. М.: Искусство, 1978. С. 86–100.
 13. Тараканов М. Быть или не быть «Гамлету» в балете? // Советская музыка. 1973. № 5. С. 20–27.
 14. Луцкая Е. В калейдоскопе красок // Театральная жизнь. 1971. № 17. С. 27–28.
 15. Herat G. Hamlet without dialogue // Sunday Observer. 2014. 01. 05. URL: <http://archives.sundayobserver.lk/2014/01/05/mon03.asp> (дата обращения: 24.03.2018).
 16. Кравцун Е. Тени Гамлета // Коммерсантъ. 2015. 09. 03. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2682580> (дата обращения: 07.02.2018).
 17. Английский балет на музыку Чайковского // Огонек. 1944. № 11. С. 14.
 18. Хелпман — постановщик балета // Советская культура. 1964. № 62 (26 мая). С. 4.
 19. Hamlet Prelude. Ballet: Work details // Royal Opera House. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/work.aspx?work=49> (дата обращения: 27.02.2018).
 20. Symphonic Variations – Hamlet – Gloriana Choral Dances – La Valse [1977, London, Royal Opera House] // Архив «Чикаго-фильм». URL: http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9215 (дата обращения: 27.02.2018).
 21. Hamlet Prelude (Hamlet with Ophelia) // Объединенный портал информационной поддержки танцевального искусства. URL: <http://www.balletbase.com/ru/performances/hamlet-prelude-a> (дата обращения: 27.02.2018).
 22. Bland A. From rioting to rhapsody // Observer. 1977. June, 5. P. 30.
 23. Зозулина Н. Н. Проблема интерпретации драматургии Шекспира в балетном театре Джона Ноймайера «Ромео и Джульетта»: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 241 с.
 24. Бартошевич А. В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М.: Рос. ун-т театр. искусства – ГИТИС, 2014. 638 с.
 25. Федоренко Е. Раду Поклитару: «Невротик никому не интересен, даже если он – Гамлет» // Культура. 2015.03.03. URL: <http://portal-kultura.ru/articles/balet/89209-radu-poklitaru-nevrotik-nikomu-ne-interesen-dazhe-esli-on-gamlet/> (дата обращения: 22.11.2017).

26. *Беляева Е.* Гамлет не танцует, он в трауре // Сайт «Бельканто». 2015. 23. 05. URL: <http://www.belcanto.ru/15032501.html> (дата обращения: 22.09.2017).
27. *Витвицкая Н.* Шекспир с фотоаппаратом // Ваш досуг. 2015.15.03. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608121/tab-reviews/review75211/> (дата обращения: 18.10.2017).
28. *Звенигородская Н.* Спецназ в финале «Гамлета» // Независимая газета. 2015 (16 марта). URL: <http://www.biletexpress.ru/articles/3884.html> (дата обращения: 20.02.2018).
29. *Исаева Н.* «Гамлет» П. Брука // Интернет-проект «Журнальный зал». 2001. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/3/isaev.html> (дата обращения: 07.10.2017).

REFERENCES

1. Hamlet // The Oxford Dictionary of Dance / Ed. by D. Craine, J. Mackrell. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 222.
2. Hamlet // International dictionary of ballet / Ed. by M. Bremser. Detroit: St. James press, 1993. Vol. 1. A–K. P. 632.
3. Hamlet // The Dance Encyclopedia / Ed. by A. Chujoy, P. W. Manchester. New York: Simon and Schuster, 1967. P. 439–440.
4. Hamlet // A dictionary of Ballet / Ed. by G. B. L. Wilson. London: Gassel, 1957. P. 146.
5. Gubaydullina Ye. R. «Gamlet», balety na syuzhet odnoimennoy tragedii U. Shekspira // Russkiy balet: entsiklopediya / red. kol. Ye. P. Belova, G. N. Dobrovolskaya, V. M. Krasovskaya, Ye. Ya. Surits, N. Yu. Chernova. M.: Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya; Soglasie, 1997. S. 120.
6. Gamlet. Balet. Osnovnye postanovki // Gamlet: Balet Deklana Donnellana i Radu Poklitaru v 2-kh deystviyakh. Muzyka Dmitriya Shostakovicha [Buklet k spektaklyu] / pod red. V. Vyazovkinoy, 2015. M.: [Izdatelstvo Bolshogo teatra]. S. 106–116.
7. *Bartoshevich A. V.* Teatralnye khroniki. Nachalo dvadtsat pervogo veka. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2013. 504 s.
8. Peterburgskiy balet. Triveka: khronika / sost. N. N. Zozulina, V. M. Mironova. SPb.: Akademiya rus. baleta, 2016. T. V. 1951–1975. 430 s.
9. Razmyshleniya // Peterburgskiy balet (1903 2003): spravochnoe izdanie / pod red. A. B. Degen, I. V. Stupnikova. SPb.: Baltiyskie sezony, 2003. S. 325–326.
10. *Vanslov V.* «Gamletu» v balete byt! // Sovetskaya muzyka. 1974. № 3. S. 36–44.
11. *Elyash N.* Smelostmysli // Sovetskaya kultura. 1971. № 34. 23 marta. S. 3.
12. *Entelis L.* Tribaleta Konstantina Sergeeva // Konstantin Sergeev: sb. st. / pod red. Ye. L. Lutskey. M.: Iskusstvo, 1978. S. 86–100.
13. *Tarakanov M.* Bytili ne byt «Gamletu» v balete? // Sovetskaya muzyka. 1973. № 5. S. 20–27.
14. *Lutskey Ye.* V kaleydoskope krasok // Teatralnaya zhizn. 1971. № 17. S. 27–28.
15. *Hera G.* Hamlet without dialogue // Sunday Observer. 2014. 01. 05. URL: <http://>

- archives.sundayobserver.lk/2014/01/05/mon03.asp (data obrashcheniya: 24.03.2018).
16. Kravtsun Ye. *Teni Gamleta* // Kommersant. 2015. 09. 03. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2682580> (data obrashcheniya: 07.02.2018).
 17. *Angliyskiy balet na muzyku Chaykovskogo* // Ogonek. 1944. № 11. S. 14.
 18. Khelppman — postanovshchik baleta // Sovetskaya kultura. 1964. № 62 (26 maya). S. 4.
 19. *Hamlet Prelude. Ballet: Work details* // Royal Opera House. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/work.aspx?work=49> (data obrashcheniya: 27.02.2018).
 20. *Symphonic Variations – Hamlet – Gloriana Choral Dances – La Valse* [1977, London, Royal Opera House] // Arkhiv «Chikago-film». URL: http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9215 (data obrashcheniya: 27.02.2018).
 21. *Hamlet Prelude (Hamlet with Ophelia)* // Obedinennyy portal informatsionnoy podderzhki tantsevalnogo iskusstva. URL: <http://www.balletbase.com/ru/performances/hamlet-prelude-a> (data obrashcheniya: 27.02.2018).
 22. *Bland A.* From rioting to rhapsody // Observer. 1977. June, 5. P. 30.
 23. *Zozulina N. N.* Problema interpretatsii dramaturgii Shekspira v baletnom teatre Dzhona Noymayera «Romeo i Dzhuletta»: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb, 2005. 241 s.
 24. *Bartoshevich A. V.* Dlya kogo napisan «Gamlet»: Shekspir v teatre. XIX, XX, XXI... M.: Ros.un-t. teatr. iskusstva – GITIS, 2014. 638 s.
 25. *Fedorenko Ye.* Radu Poklitaru: «Nevrotik nikomu ne interesen, dazhe esli on – Gamlet» // Kultura. 2015.03.03. URL: <http://portal-kultura.ru/articles/balet/89209-radu-poklitaru-nevrotik-nikomu-ne-interesen-dazhe-esli-on-gamlet/> (data obrashcheniya: 22.11.2017).
 26. *Belyaeva Ye.* Gamlet ne tantsuet, on v traure // Sayt «Belkanto». 2015. 23. 05. URL: <http://www.belkanto.ru/15032501.html> (data obrashcheniya: 22.09.2017).
 27. *Vitvitskaya N.* Shekspir s fotoapparatom // Vashdosug. 2015.15.03. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608121/tab-reviews/review75211/> (data obrashcheniya: 18.10.2017).
 28. *Zvenigorodskaya N.* Spetsnaz v finale «Gamleta» // Nezavisimaya gazeta. 2015 (16 marta). URL: <http://www.biletexpress.ru/articles/3884.html> (data obrashcheniya: 20.02.2018).
 29. *Isaeva N.* «Gamlet» P. Bruka // Internet-proekt «Zhurnalnyyzal». 2001. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/3/isaev.html> (data obrashcheniya: 07.10.2017).

ПРИЛОЖЕНИЕ

СПИСОК БАЛЕТОВ НА СЮЖЕТ ТРАГЕДИИ «ГАМЛЕТ» У. ШЕКСПИРА

1. «Гамлет» (1788, театр «Сан-Бенедетто», Венеция). Хореограф: Ф. Клерико.

Музыка Ф. Клерико. Гамлет: Ф. Клерико.

2. «Гамлет» (1816, театр «Порт-Сен-Мартен», Париж). Хореограф: Л. Анри. Музыка Р. Галленберга.
3. «Гамлет» (1934, «Гранд-опера», Париж). Хореограф: Б. Нижинская. Музыка Ф. Листа. Гамлет: Б. Нижинская.
4. «Гамлет» (1942, труппа Sadler's Wells Ballet, «Новый театр», Лондон). Хореограф: Р. Хелпманн. Музыка П. И. Чайковского. Гамлет: Р. Хелпманн, Офелия: М. Фонтейн. В 1964 году восстановлен для Лондонского Королевского театра «Ковент-Гарден». Гамлет: Р. Нуреев, Офелия: Л. Сеймур.
5. «Гамлет» (1950, Баварская государственная опера, Мюнхен). Хореограф: В. Гзовский, совместно с Т. Гзовской. Музыка Б. Блахера. Гамлет: В. Гзовский.
6. «Гамлет, или Благородный безумец» (1957, Театр «Казино», Ангьен-ле-Бэн, Франция). Хореограф: С. Лифарь. Одноактный балет на музыку М. Деллануа. Исполнители: Н. Вырубова, К. Сомбер и др.
7. «Сумасшествие великого человека» (1960, «Балет XX века», Брюссель). Хореограф: М. Бежар. Сольный номер из балета «Столь нежный гром» на одноименную сюиту Д. Эллингтона. Исполнитель: М. Бежар (1986 – М. Барышников, Банкетный зал «Мулен Руж», Париж).
8. «Гамлет» (1964, труппа «Музыкальная молодежь Франции»). Хореограф: П. Лакотт. Одноактный балет на музыку У. Уолтона. Исполнители: М. Денар, Г. Тесмар и др.
9. «Гамлет» (1969, фильм-балет, СССР). Хореограф: В. Камков. Режиссер: С. Евлахишвили. Музыка Д. Шостаковича. Гамлет: М. Лиэпа, Офелия: И. Холина, Клавдий: С. Радченко, Гертруда: М. Алфимова и др.
10. «Размышления» (1969, Ленинградский Малый театр оперы и балета). Хореограф: Н. Долгушин. Одноактный балет на музыку увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского. Гамлет: Н. Долгушин, Офелия: Л. Климова и др.
11. «Гамлет» (1970, Ленинградский Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова). Хореограф: К. Сергеев. Музыка Н. П. Червинского. Гамлет: В. Панов, Н. Долгушин, М. Барышников; Офелия: А. Сизова, Г. Комлева, Е. Евтеева; Гертруда: К. Федичева, О. Моисеева, М. Алфимова; Клавдий: А. Сапогов, Г. Селюцкий и др.
12. «Гамлет» (1971, Театр оперы и балета им. З. Палиашвили, Тбилиси). Хореограф: В. Чабукиани. Музыка Р. Габичвадзе. Гамлет: В. Абуладзе.
13. «Гамлет» (1971, Петрозаводск). Хореограф: М. Мнацаканян. Художник Б. Мессерер. Гамлет - Ю. Сидоров, Офелия - С. Губина.
14. «Гамлет» (1972, Ереван). Хореограф: М. Мнацаканян. Гамлет: Р. Харатян.
15. «Гамлет» (1972, Дворец Культуры им. В.И. Ленина, Алма-Ата). Хореограф: Б. Аюханов. Музыка А. Исаковой. Гамлет: Б. Аюханов.
16. «Гамлет» (1975, труппа «Бостон балле», Бостон). Балетмейстер: Л. Монреаль.

17. «Гамлет–Коннотации» (1976, Американский Балетный театр, Нью-Йорк). Хореограф: Дж. Ноймайер. Музыка А. Копленда. Одноактный балет. Гамлет: М. Барышников, Клавдий: Э. Брун и др.
18. «Гамлет. Прелюдия», или «Гамлет и Офелия» (1977, Королевский театр «Ковент-Гарден», Лондон). Хореограф: Ф. Аштон. Музыка: Симфоническая поэма №10 («Гамлет») Ф. Листа. Гамлет: Р. Нуреев, Офелия: М. Фонтейн.
19. «Фрески Эльсинора» (1978, Пермский Академический театр оперы и балета). Хореограф: А. Полубенцев. Музыка Д. Шостаковича.
20. «Гамлет, принц Датский» (1982, Саратовский Академический театр оперы и балета). Хореограф: А. Дементьев. Музыка Р. Габичвадзе.
21. «Гамлет» (1984, Норвежская опера, Осло). Хореограф: В. Панов. Музыка Д. Шостаковича.
22. «Амлет» (1985, Датский Королевский театр, Копенгаген). Хореограф: Дж. Ноймайер. Музыка М. Типпета. Гамлет: А. Рябко, Офелия: С. Аццоли. Трехактный балет.
23. «Море бед» (1985, труппа Dance Advance, Лондон). Хореограф: К. Макмиллан. Музыка Б. Мартину и А. Веберна.
24. «Гамлет» из фильма-балета «Шекспириана» (1988, СССР, Чехословакия, ФРГ). Режиссер: Ф. Слидовкер. Музыка увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского. Фильм-балет «Шекспириана» создан по мотивам трагедий У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (хореографы: В. Смирнов-Голованов и Н. Рыженко), «Гамлет» (хореограф: Н. Рыженко) и «Отелло» (в фильме-балете «Павана мавра» Х. Лимона). Исполнители: Г. Комлева, Н. Долгушин и др.
25. «Гамлет» (1989, труппа «Бежар Балле Лозанн», Лозанна). Хореограф: М. Бежар. Одноактный балет на музыку Д. Эллингтона и Г. Перселла. Гамлет: Ж. Романо.
26. «Размышление на тему. Гамлет» (1991, фильм-балет). Хореограф: С. Воскресенская. Режиссер: С. Конончук. Музыка Д. Шостаковича. Гамлет: В. Малахов, Офелия: Л. Васильева и др.
27. «Гамлет» (1992, Кейптаун). Хореограф: В. Паупер. Музыка П. Клатцова.
28. «Гамлет» (1992, Данидин, Южный остров Новой Зеландии). Хореограф: Дж. Тейлор.
29. «Гамлет» (1992, Рига). Хореограф: О. Титова.
30. «Гамлет» (1993, Перт, Западная Австралия). Хореограф: Б. Морланд.
31. «Шут» [“Antic”] (1993). Хореограф: К. Брандштруп. Музыка Я. Дьярдена.
32. «Гамлет» (1996, Эльсинор, Дания). Хореограф: П. Шауфусс. Музыка: Sort Sol / Black Sun и Р. Лангаарда.
33. «Гамлет» (1997, Гамбургская государственная опера). Хореограф: Дж. Ноймайер. Музыка М. Типпета. Новая версия «Амлета».
34. «Гамлет» (1998, «Балет Петера Шауфусса», Холстебро, Дания). Хореограф: П. Шауфусс. Танцевальная драма на музыку Р. Лангаарда.

35. «Гамлет» (2000, «Ballet Austin», Аустин). Хореограф: С. Миллс. Музыка Ф. Гласса. Возобновление для труппы «Atlanta Ballet», 2005.
36. «Гамлет» (2006, Малый театр оперы и балета, Санкт-Петербург). Хореограф: М. Большакова. Одноактный балет. Композитор: С. М. Слонимский. Гамлет: Н. Семенов.
37. «Эльсинор» (другое название - «Misericordes», 2007, балетная труппа Большого театра, «Колизей-5», Лондон). Хореограф: К. Уилдон. Музыка: Третья симфония А. Пярта. «Не Гамлет»: Д. Гуданов.
38. «Гамлет» (2008, Northern Ballet Theatre, Лондон). Хореограф: Д. Никсон.
39. «Гамлет» (2008, Ростовский государственный музыкальный театр). Хореографы: А. Фадеечев, Ю. Клевцов. Музыка Д. Шостаковича. Гамлет: А. Смольянинов, Офелия: В. Литвинова и др.
40. «Гамлет» (2013, Пекин). Хореограф: Ванг Юаниян.
41. «Шекспир танцует» (2013, Гамбургская государственная опера). Хореограф: Дж. Ноймайер. Одноактная версия на основе трехактного «Гамлета» Дж. Ноймайера (1997). Музыка М. Типпета. Гамлет: Э. Ривазов.
42. «Гамлет» (2015, Большой театр, Москва). Хореограф: Р. Поклитару, режиссер: Д. Доннелан. Музыка Д. Шостаковича. Гамлет: Д. Савин, В. Лантратов, А. Овчаренко; Офелия: А. Сташкевич, Д. Хохлова, Д. Косырева; Клавдий: М. Лобухин, Ю. Клевцов; Гертруда: А. Балукова, К. Карасева, В. Борисенкова и др.
43. «Гамлет» (2016, Большой театр Шанхая). Хореограф: Д. Дин. Музыка П. И. Чайковского.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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