УДК 7;7.091.5

С. В. Шабанова

МИХАИЛ ШЕМЯКИН: «МОЙ ЩЕЛКУНЧИК».
К ВОПРОСУ О РОЛИ ХОРЕОГРАФА
В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЕКТЕ ХУДОЖНИКА

Современный театр, активно экспериментируя, в процессе поиска и обновления художественного языка порой стирает типологические границы традиционных жанров. Новые направления творческих исканий, такие как «театр музыки», «театр художника», «театр танца» зачастую создаются деятелями искусств смежных жанров, которые, в свою очередь, основываясь на индивидуальных пристрастиях, вносят в театральный процесс свою логику и свои правила игры.

Так произошло и с художником М. Шемякиным, творчество которого удивительно многопланово и порой парадоксально разнообразно. Будучи всемирно известным мастером, он впервые реализовал свои театральные идеи только в 2001 г., когда на сцене Мариинского театра поставил собственную версию классического балета П. И. Чайковского «Щелкунчик».

Эта первая работа художника на профессиональной сцене вызвала бурю эмоций — от восторженных до крайне негативных. Многочисленные зрители приняли спектакль с нескрываемым удовольствием, а критики и театральные обозреватели, напротив, не скупилась в эпитетах, отчаянно ругая «новый продукт» Мариинского театра. Заголовки рецензий и статей, посвященных этому событию, соревновались в ироничности названий: «Цирк — макабр», «Фаршированный Щелкунчик», «Крысы в шоколаде», «Сказка на мольберте»... Возмущение балетоманов можно было понять. Традиционно в роли новаторов — интерпретаторов балетных постановок выступали хореографы. Но на премьерной афише нового спектакля значилось: «Либретто и сценарный план Мариуса Петипа в обработке Михаила Шемякина по сказке Э. Т. А. Гофмана. Декорации, костюмы и постановка: Михаил Шемякин».

«Щелкунчик» — самый известный и в то же время самый загадочный из всех балетов П. И. Чайковского. Со времени премьеры этого балета в 1892 г. в Мариинском театре на сценических площадках мира были созданы сотни различных интерпретаций, от традиционных до откровенно провокационных и далеких от оригинала. И до сих пор, обращаясь к этому балету, многочисленные постановщики продолжают настойчиво искать гармонию сценического воплощения музыкальной партитуры композитора Чайковского и философской сказки писателя Гофмана. Примеров и вариантов можно привести достаточно много, ибо каждый постановщик, в силу своего таланта и согласно требованиям времени, создавал на сцене своего «Щелкунчика».

Шемякин, начиная работать над новой постановкой балета, прежде всего хотел воссоздать в спектакле «атмосферу фантастического мира Гофмана и вернуть сказке гофмановский дух с элементами гротескного юмора, странностями

и перевоплощениями; соединить изобразительную часть с музыкальным драматизмом Чайковского» [1.с.10].

В новом спектакле Шемякин воплотил зримый мир фантастических образов любимого писателя. Этот удивительный «гофмановский» мир, с его изломанностью и кажущейся вычурностью, художник старался показать в гармонии с музыкальной драматургией Чайковского. О своей трактовке классического балета автор спектакля писал так: «Все то, что удалось сохранить от Эрнста Теодора Амадея, я просто скопировал и перевел на большой формат. Некоторые костюмы спектакля — это фактически трансформация рисунков Гофмана. Что касается Чайковского... Если учитывать, что он создал гениальное трагическое произведение, а элементы этого явно будут присутствовать в моем спектакле, то, возможно, Петру Ильичу в чем-то мой «Щелкунчик» был бы созвучен» [2, с. 2].

Работая над новым спектаклем, Михаил Шемякин ни минуты не сомневался, что фантастический мир Гофмана на театральной сцене возможно создать только визуальными средствами. «Этот балет — моя особая дань Гофману, моя попытка воздать должное его „Щелкунчику“, попытка с помощью костюмов и декораций поведать, что за историю рассказал Дроссельмейер Машеньке на самом деле» [3, с. 598], — отмечал художник. Для постановки нового «Щелкунчика» он разработал сложное декорационное оформление и бутафорию, объемные костюмы и маски. Демонстративно уходя от традиционных для балетного спектакля приемов, использовал мультимедийные технологии и кинопроекции. Художник был абсолютно убежден, что максимальной выразительности в спектакле можно добиться самыми простыми средствами — «это клей, краски, ткани, папье-маше. Истина в простоте. Новизна — в самой идее», — объяснял он свою художественную позицию [4].

Как было отмечено ранее, создавая своего «Щелкунчика», Шемякин не ограничился ролью сценографа. Впервые в новейшей истории Мариинского театра художник стал автором концепции и постановщиком балетного спектакля. Он активно участвовал в подборе артистов как на главные, так и на второстепенные роли. При этом его мало интересовала техника и мастерство танцовщиков. Гораздо важнее были их актерские способности и возможность создавать на сцене такой художественный образ, который придумал и нарисовал художник. Конечно, разрабатывая модель сценического поведения артиста в балетном спектакле, художник, естественно, не мог принимать на себя роль хореографа и для реализации пластических замыслов был вынужден пользоваться помощью профессионального балетмейстера. Шемякин поставил перед хореографом принципиально новые творческие задачи, среди которых главная — пластически реализовать на сцене авторскую концепцию художника. Начиная работать над новым спектаклем, Шемякин предварительно рисовал будущий балет, представлял его в эскизах, делая так называемую «раскадровку». Хореограф же, в свою очередь, переносил на сцену пластику этих рисованных персонажей. «Это, конечно, не ожившие мои картинки, но сам образ определенного персонажа или новые решения танцев сначала рисуются на бумаге, потом обсуждаются с хореографом и выполняются в том ключе, в котором задумал эту сцену или этот танец я»

[5, с. 6], — объясняет свой метод работы над спектаклем постановщик. Поэтому для работы над балетом художнику важно было найти такого хореографа, который отказался бы от собственных идей в создании оригинальной хореографии. Сам Шемякин в своих многочисленных интервью неоднократно подчеркивал: «если я берусь за какую-то работу, то воплощаю мою концепцию, и специалист-режиссер, который знает, что такое па-де-де и па-де-труа, должен быть, грубо говоря, подо мной. В противном случае мы просто разойдемся» [5, с. 6].

Выбор балетмейстера для постановки нового «Щелкунчика» проходил не без проблем. Сначала художнику предложили сотрудничество с известным талантливым балетмейстером А. Ратманским — на тот момент солистом Датского королевского балета. С Мариинским театром его связывал трехгодичный контракт, и, казалось бы, именно это уникальное сотрудничество может оказаться удачным. Однако свою художественную задачу балетмейстер А. Ратманский воспринял шире, нежели ему было предложено художником, которому требовался не равноправный соавтор, а, скорее, соавтор-исполнитель. Шемякин заранее предупредил молодого балетмейстера, что согласно контракту, все мизансцены в новом спектакле контролирует только художник, а потому хореограф не получит большой свободы в своем творчестве. Но, увлекшись сочинением хореографии нового спектакля, балетмейстер А. Ратманский постепенно стал вторгаться в «запретную зону» режиссуры. Шемякин же, по его собственным словам, не мог этого стерпеть и утверждал: «Я занимаюсь режиссурой в своих скульптурах. Скульптура — это театр, и театр более сложный. Раз я постановщик театра в бронзе, то почему мне не быть постановщиком на театральных подмостках?» [6]. И творческий альянс быстро распался по причине несоответствия художественных идей А. Ратманского шемякинскому замыслу.

Новым хореографом проекта спешно был назначен молодой артист балета Мариинского театра и студент балетмейстерского отделения АРБ имени А. Я. Вагановой Кирилл Симонов. Он отнесся к этой внезапно предложенной работе профессионально и вдумчиво. Для начинающего балетмейстера такое предложение было хорошим шансом попробовать свои творческие силы, пусть даже в специфических условиях. «Я посмотрел макет декораций, эскизы костюмов, — вспоминал впоследствии балетмейстер, — Шемякин сделал не просто эскизы костюмов, но нарисовал очень многие сцены. Какие они должны быть по пластике, по характеру, какая графика поз. Мне предлагалось их оживить, сделав акценты там, где их расставил Шемякин. Это очень облегчило работу: берешь эскиз и сразу понимаешь, в каком направлении тебе двигаться» [7].

Шемякин, в свою очередь, с удовлетворением отмечал, что начинающий балетмейстер точно воспринимает линию, которую он наметил в своем балете, и очень тонко чувствует эстетику Гофмана. Симонов же, хотя и не сразу понял замысел постановщика, но постепенно сказочные образы рисунков Шемякина материализовались в его воображении и получили свое пластическое воплощение в спектакле. «Мои первые впечатления от эскизов декораций и костюмов Шемякина были неоднозначными и временами противоречивыми. Они поразили меня как нечто удивительно интересное, необычное, чрезвычайно талантливое,

очень новаторское и непонятное. Я совершенно не мог представить, как все, что нарисовал художник, могло быть использовано в балете... и затем мало-помалу возникло мое хореографическое видение балета» [8, с. 22], — вспоминал балетмейстер. И действительно: пластический рисунок образа Маши, куклы-Щелкунчика (которого блестяще станцевал сам Симонов), с большим юмором созданные образы гостей советника Штальбаума, гротескная пластика загадочного волшебника Дроссельмейера (созданная знаменитым мимом А. Адасинским не без участия Симонова), а главное — блестящая удача спектакля — «Танец снежных хлопьев», — все эти пластические находки говорили о несомненных способностях начинающего хореографа. Критики отмечали, что Симонов показал не только способность грамотно выстроить хореографию, но и умение попасть в стиль: «Особенно это видно в первом акте, где пластика персонажей точно отвечает замыслу постановщика», — отмечалось в рецензиях [9, с. 6].

Но в целом к хореографии Симонова рецензенты отнеслись с беспощадной иронией. Постановку танцев не критиковал только ленивый. Балетмейстера ругали за «добавленные к классике расхожие мотивы „свободного танца“: прогнутые спины, выпяченные бедра, „ломанные руки“», обвиняли в том, что труппа Мариинского театра не танцует, а «играет Гофмана» [10, с. 8]. На самом же деле «прогнутые спины и выпяченные бедра» были ни чем иным, как воплощением пластики героев с эскизов и рисунков Шемякина. Именно эту причудливую пластику и характерные движения персонажей, придуманных художником, балетмейстер сознательно перенес в спектакль. На взгляд автора, именно в этом театральном проекте пластическая метафора, созданная хореографом Симоновым, органично соединилась с образами, рожденными художественной фантазией Шемякина.

Между тем, большинство рецензентов единодушно упрекали Шемякина в том, что выступая в роли постановщика, он практически нарисовал балет, и тем самым нарушил пластические законы жанра, вторгаясь в его дансатную природу. Отдельные рецензенты все-таки попытались вникнуть в театральный метод художника, и, уловив скрытую динамику его рисунков и эскизов, с сожалением отметили, что рисованный (пусть даже анимированный) художественный образ может реализоваться на сцене только в пантомиме, но никак не в полноценном танце. «Подобное движение практически не требует хореографа (разве только для того, чтобы передать его с рисунка художника артистам) и — выскажу крамольную мысль — не обязательно нуждается в исполнителях — танцовщиках: проходки, пробежки, телесные позы и „ужимки“ — то, что составляет немалую часть общей динамики балета, — вполне по силам непрофессионалам», — отмечала балетовед Н. Зозулина [11, с.119]. Здесь присутствует доля истины, поскольку в постановке Шемякина балетмейстер в значительной мере лишен творческой самостоятельности, а хореографию (танец) подменяет анимацией, призванной «оттанцовывать» костюмы и декорации, придавать им динамику, а также иллюстрировать развитие сюжетных линий. Сам же Шемякин особо не задумывался о соблюдении чистоты жанра балета, на академической сцене Мариинского театра художник создавал, по его словам, «высокий перформанс»

и был искренне убежден в своей новаторской правоте. Безапелляционное вторжение в «храм балета» он оправдывал тем, что, по его мнению, «давно пора вводить новую пластику в музейный театр» [6].

Анализируя многочисленную прессу, посвященную постановке нового «Щелкунчика», замечаешь, что практически все оригинальные идеи, все, что не вписывалось в рамки традиционного балетного спектакля, вызывало у критиков и рецензентов негативную реакцию. Балетные критики, следуя нормам академической эстетики, оценивали и анализировали спектакль не как творческий эксперимент, а как очередную постановку классического балета на академической сцене. Возможно, если бы первоначально Шемякин показал свой спектакль на экспериментальной сцене, высказывания рецензентов не были бы столь категоричными.

Но, тем не менее, отдельные рецензенты, анализируя новый спектакль, эмоционально отмечали, что с новым «Щелкунчиком» на сцене академического театра появилось удивительно талантливое представление, которое хоть и выбивается из традиционных рамок балета, но, тем не менее, завораживает своей необычной зрелищностью: «Действительно, фантазия Шемякина ошарашивает. Как это смешно и иронично... Если спросите, органично ли это театральное создание, отвечу: „Несомненно!“ ... Если спросите, совершенен ли спектакль, отвечу: „Нет“. Новый „Щелкунчик“ — это театр художника» [12].

Действительно, шемякинская постановка «Щелкунчика», с обилием удивительных декораций, костюмов, синтезом танца и пантомимы, скорее подпадает под определение «перформанса», нежели «балетного спектакля». Она возникает на стыке художественных жанров и видов искусства. Театральная практика не раз показывала, что именно на разломе устоявшихся форм в современном искусстве происходит нечто новое и интересное. Следуя собственному мироощущению и принимая на себя функцию режиссера и автора спектакля, на сцене Мариинского театра Шемякин выстраивал свой «театр художника», в котором «...сценическое действие развивается по законам изобразительно-пластического, визуального творчества, развернутого в сценическом пространстве и времени» [13, с.209].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шемякин М.* Мой «Щелкунчик» // Щелкунчик: буклет Мариинского театра. СПб.: Аврора-Дизайн, 2001. 26 с.
2. *Иностранцев И.* «Разумное сумасшествие» // PULSE. 2001. № 2. С. 2.
3. *Шемякин М.* Гофман — это реально зарисованный параллельный мир // Гофманиана Михаила Шемякина. Русский круг Гофмана. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. 672 с.
4. *Дмитриев В.* Начало гофманианы Шемякина // Утро Петербурга. 16 февр. 2001. С. 15
5. *Циликин Д.* Неповторимый вихрь танцев // Час пик. 7–13 февр. СПб, 2001. С. 6

6. *Шемякин М.* Крепкий орешек [Электронный ресурс]. URL: http://expert.ru/northwest/2003/09/09no-sculptur_51608/ (дата обращения 22.04.2003).
7. *Яковлева Ю.* Кирилл Симонов: мне сказали, я согласился // Коммерсантъ-СПб. № 24. 12 февр. 2001. С.10
8. *Симонов К.* О новом «Щелкунчике» // Щелкунчик: буклет Мариинского театра. СПб.: Аврора-Дизайн, 2001. 26 с.
9. *Абызова Л.* Шемякин — это Гофман или Хичкок? // Смена. № 32. 16 февр. 2001. С.6
10. *Крылова М.* Разумное сумасшествие с медом и сахаром [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/culture/2001-02-14/7_madness.html (дата обращения 16.02.2001)
11. *Зозулина Н.* Балет как живопись, и танец как рисунок // Петербургский театральный журнал. № 25. 2001. С. 119–120.
12. *Бялик М.* Совершенен ли спектакль? Нет! // Вечерняя Москва. № 36. 22 февраля. 2001.
13. *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. Театр художника. М.: Едиториал УРСС.1997. 536 с.