

Александр Колесников

Шекспир с пауками

Внутренние истоки балета «Зимняя сказка», поставленного в текущем сезоне в Большом театре России, – в желании известного английского хореографа Кристофера Уилдона воплотить неизвестного Шекспира. Не повторять «Ромео и Джульетту», «Укрощение строптивой», а найти у великого автора не замеченное балетным театром. Он выбрал «Зимнюю сказку», отнесенную на шекспировскую периферию даже драматическим театром и тем как бы заранее объявил о работе с чистого листа.

Питер Брук искал для постановки не читавших пьесу актеров, стремясь исключить знание, но активировать подсознание, идя по событиям и имея дело только с первичным, не привнесенным смыслом. Уилдон не так строг к себе, он ненавязчиво ориентируется на некую собирательную традицию шекспировского балета, и не видит в том ничего пагубного. И мы не видим. Быть свободным от предшествующего знания. Или не быть? Ощущать за собой труд шекспироведов и балетмейстеров, при этом оставаясь свободным в собственном высказывании. Еще не известно, что труднее. Скорее второе.

Уилдон свои обязательства перед Автором и его комментаторами растворяет в свободе самовыражения – свободен его хореографический язык, легко текущая материя классического в основе своей танца, гибко следующая за сюжетом и даже за репликами персонажей. Видя, как он формирует отдельные фразы, складывает их в связные композиции и ансамбли, понимаешь: его артистический и хореографический опыт сплавлен с общей культурой. Он явно много видел в балетном театре и не прошел мимо важных событий, много читал, слушал комментаторов и т.д. Но это знание не угнетает личную хореографическую интонацию.

В самом общем смысле балет Уилдона вполне литературоцентричен. Сказывается ли в таком подходе усталость от абстрактного и бессюжетного танца, главенствующего в современном балете? Последовательный и зачастую сознательный отказ от оригинальной музыки, сценографии, широкой развернутой композиции и многоактности, – все это стандартизирует репертуар балетного театра, иссушает самое искусство танца. И закономерно возникает «иммунный ответ» – сделать наоборот.

Отметим также, что «Зимняя сказка» создавалась Уилдоном для Королевского балета Великобритании (мировая премьера в Лондоне, 2014), большой академической труппы, способной воплощать, помимо одноактовок (основное мерило европейского хореографического мышления), большую форму. В ее развертывании уже есть – должна быть! – драматургия. Выбор Большого театра, на протяжении веков разрабатывавшего именно форму большого балета и достигшего на этом направлении недостижимых высот, таким образом, полностью оправдан. Можно даже сказать, в основе, в методологии своей это вполне русский балет.

В чем тогда его английскость? И есть ли она в перенесенной точке в точку в Москву «Зимней сказке»? Чем больше хореограф ездит по миру, тем он успешнее, – так считается. Культурно-интеграционные процессы

безжалостно нивелируют сам тип балетного спектакля, его эстетику и содержание. Они все на одно лицо. Репрезентативны ли в этом случае рассуждения о национальном своеобразии в современном балете? Как ни странно, «Зимняя сказка» не лишена своеобразия и привязки именно к английской театрально-балетной традиции. Культура сценического повествования, я бы сказал, здесь первична и относится ко всему, что мы видим и слышим. При этом соединена с интеллектуальностью, диктующей внешнюю строгость манеры, не выплескивающей эмоции через край. Или выплескивающей, но ровно настолько, чтобы не впасть в истерику. Уилдон ставит сцены наивысшего эмоционального накала (обвинение Гермионы, грубое с ней обращение, публичные оскорбления и пр.), оставаясь лексически сдержанным. Ничто в спектакле не кричит истошно о радикализме, никакая концепция не манифестирует самое себя эпатажными приемами и доказательствами. Как это было в квазишекспировском одноактном балете Кристофера Уилдона *Misericordes* (по мотивам «Гамлета», 2007), который кратковременно находился в репертуаре Большого театра и как раз являлся примером так называемой современной хореографии с ее ложной метафизикой и нарочитым глубокомыслием.

Сегодняшнего Уилдона можно счесть зрелым художником, его хореографический язык почти прозрачен, отдельные повествовательные планы балета не иллюстративны, отличаются емкой образностью, вкусом и мерой. Лондон может гордиться своим воспитанником, спектакль получил в 2015 г. международную премию *Benios de la danse* («Балетный Бенуа») в трех номинациях: сам Уилдон, композитор Джоби Тэлбот и исполнитель главной партии Леонта – Эдуард Уотсон.

Сильное начало спектакля в считанные мгновения воссоздает события прошлого и подводит к настоящему. Этот Пролог не хочется называть экспозицией, хотя функционально он служит именно такой цели. В нем спрессована и одновременно динамично выявляет себя история взросления и личностного роста двух мальчиков, которым предстоит стать королями и – вместе с высоким титулом – принять исключительные душевные муки. В жестокую переплавку первой попадает их чистая дружба; потом любовь обернется ненавистью, доверие – подозрением, все это откроет путь реальной жестокости, а та приведет к клевете на прекрасную Гермиону и гибели невинного ребенка. Срабатывает спусковой механизм – происходит эманация зла, и все несется в тартарары.



Э. Сволкин – Поликсен, Д. Савин – Леонт, О. Смирнова – Гермиона.
«Зимняя сказка». ГАБТ. Фото Д. Юсупова

Хореограф визуализирует процесс начавшегося душевного хаоса героя. В композиции первого акта, в самом его начале, когда король Леонт и его жена Гермиона стремятся удержать в гостях у себя ближайшего друга короля Богемии Поликсена, все трое встречаются в общем действенно-пластическом моменте: Гермиона, находящаяся на поздних сроках беременности, берет обе руки – мужа и друга семьи – и кладет их себе на живот, чтобы те почувствовали биение новой жизни. Роковой поступок. И не очень скромный с точки зрения традиции – прикоснуться к женщине в положении не должен никто, кроме отца будущего ребенка. Прикосновение стремительно разрушает отношения троих:

*Нет, эти взгляды, и касанья рук,
И эти пальцы, вложенные в пальцы,
Ответные улыбки, этот вздох,
Подобный стону раненого зверя, –
Такой игры мое не терпит сердце...*
«Зимняя сказка». I, 1¹

Слова принадлежат Леонту, и мы видим далее, как хореограф находит Эдуарду Уотсону ряд экспрессивных пластических штрихов. Леонт вдруг насторожился, внутри него что-то начинает шевелиться и жить самостоятельной жизнью. «Некий паук под кожей», – говорил

в интервью перед премьерой хореограф. Этот *spider* – мельчайший, ничтожный – сначала прополз по руке, пробежал выше, выше... И далее – везде! Леонт чувствует новое, чужое движение внутри себя, неприятные ощущения растут, и вот уже буквально сотрясают монарха.

И вторая чисто хореографическая деталь, на вид экстравагантная и чудная, обретает ключевое образное значение. Леонт (внутри которого уже всюду бегают и сучит лапками «паук») начинает метаться и очерчивать руками вокруг лица странные геометрически фигуры. Так кинооператоры прикидывают будущий план съемки, ладонями как бы кадрируя реальность, ища и захватывая нужный фрагмент картинки. Леонт складывает быстро перед глазами воображаемый квадрат, словно надевает добровольные шоры, отсекающие боковое зрение. Теперь он видит только перевернутое изображение – Гермiona не верна.

Визуализация смысла через точно найденный жест так здорово, так творчески раскрывает рождение конфликта «Зимней сказки» – разрастание подозрения из ничего, из самой пустоты. Венецианскому мавру Отелло все же половину пьесы внушали неверность жены – показали платок Дездемоны, сопоставили факты, заставили подслушать разговор с лейтенантом, словом, приводили компрометирующие доказательства. Леонт же в трактовке Уилдона – герой психодрамы. Его реакции современны тем *внезапным сдвигом сознания, пограничным состоянием психики*, которое есть достояние искусства XX в. Это следует поставить в заслугу хореографу, не польстившемуся на повальные и тошнотворные актуализации классики, на которые мы постоянно наталкиваемся в современном российском театре. Он не счел необходимым превращать, допустим, сицилийского монарха в крестного отца мафии. А его оппонента делает главой противоборствующего клана. Уилдон лишь чуть обострил представление о властных полномочиях Леонта, выведя на сцену группу мужчин в черной униформе и намекнув тем самым на собственную его величества спецслужбу. Выстраивая свою картинку, Уилдон перекомпоновывает события – суд над Гермioniой следует у него уже в первом акте. Он отсекает подробности сюжета, какими бы те ни казались выигрышными с точки зрения яркой театральности. Скажем, путешествие Клеомена и Диона к Дельфийскому оракулу в Грецию в старинных балетах Жюлья Перро, Сен-Леона или Петипа породило бы целые сюиты экзотической красоты, соответствующие описаниям Шекспира:

Клеомен

*Я не забуду этот край цветущий,
Душистый воздух, величавый храм,
Красой превосходящий все святыни.*

Дион

*Как хороши среди этой белизны
Жрецов одежды, желтые с лазурным!
А шествие во славу Аполлона
И жертвоприношенья торжество –
Поистине великолепный праздник!*

«Зимняя сказка». III, 1

Вместе с тем ряд фантастических деталей хореограф сочиняет с детской наивностью, вызывающей в зале Большого театра оживление и умиление: ужасный медведь, растерзавший Антигона на морском берегу, изображен (с помощью компьютерной проекции) на вздымающемся под колосники полотне, оно колышется и поглощает несчастного царедворца. На сцене остается корзина с новорожденной принцессой Утратой, и та трогательно шевелит ручками и ножками, будто чудесная кукла из старинного лондонского магазина игрушек *Hamleys* на Риджент-стрит.

Горы трупов и моря крови, битвы за царства и низвергнутые властители, отравления, удушения, закалывания, обезглавливания, – все это отыграно. Брутальность трагедии сменяется неопределенностью утопии. Уилдон как либреттист держится основ пьесы. Нет оснований говорить, что он особенным образом понял ее. Предпочел обойтись без запальчивого и модного спора с автором, концептуальных курсивов и всего такого, решил особо не толковать историю. Хореограф, и это очень приятно, поставил себе задачу сосредоточиться исключительно на лирическом существе шекспировской «зимней сказки», создать *атмосферу сказки*, которая бы легко сама себя объясняла. Его хореография погружена в музыкальный и визуальный ряд, а также опирается в огромной степени на танец-игру наших артистов. Из их союза проистекает целостность постановки. Она, как уже сказано, создана не для труппы Большого театра, но наши артисты творчески «присвоили» английский замысел, и к этому мы еще подойдем.

Музыка «Зимней сказки» принадлежит Джоби Тэлботу, и она оригинальна – то есть создана специально для спектакля, а не заимствована

из ранее написанного. В этом тоже видна традиция русского балета, сегодня практически утраченная. Балеты сплошь и рядом ставятся на составную музыку (в Большом театре «Укрощение строптивой» и «Гамлет» поставлены на музыку Д. Шостаковича. Впереди – «Мастер и Маргарита» на музыку А. Шнитке и Д. Шостаковича. Наследники композиторов охотно идут на это в расчете на валовый сбор). Тэлбот уверенно создает оркестровую ткань, гибкое сопровождение с очень скромным тематизмом, но весьма изысканным ритмическим узором, звуковой и тембровой изобретательностью. Он вводит в оркестр экзотические инструменты: солирующую северо-индийскую флейту бансури (заказывали специально в Индии), молоточковый дульцимер (видоизмененная венгерская цитра), бандонеон, западноафриканский барабан джембе и др. Этот ансамбль играет существенную роль в создании экзотического колорита во втором акте, на народном празднике в Богемии. Таков в принципе и весь Джоби Тэлбот – эрудированный экспериментатор, смешивающий звуки в разных акустических пространствах, оперирующий стилями разных эпох, сопоставляющий их в зависимости от задачи, работает ли он в кино, театре, хоровой, симфонической или рок-программе. Его работа над «Зимней сказкой» расположена между саундтреком к кинофильму и симфоническим сочинением. Оркестр под управлением Антона Гришанина придает этому фэнтези дополнительный масштаб. Дирижер с честью справляется с задачей, сводя разные музыкальные планы с танцем. А это в спектакле очень непросто, поскольку упомянутый диковинный инструментальный ансамбль играет не в яме, а на сцене для танцующих.

Художник Боб Краули реализовал замысел хореографа как сопоставление, даже резкое противостояние двух миров. А именно: мрачной, холодной Сицилии (первый акт) и идиллически сказочной Богемии (второй акт), ставшей на 16 лет пристанищем влюбленных. В третьем действии судьба возвращает их на Сицилию. Не забудем, говоря о сценографии, роль художников: по свету Наташи Кац, видео-контенту – Дэниела Броди и спецэффектам – Бэзила Твиста.

Декорации монументальны и мобильны одновременно. Мощные высокие конструкции под бетон, высокие лестничные марши движутся, образуя пространство королевства Леонта. Также свободно перемещаются, выдвигаясь на авансцену, белые скульптуры на постаментах, включенные в действие («оттанцованные», – так говорят в балете, имея в виду связанность артистов со средой, интерьером, действенной

сценарной задачей). Ближе к финалу акта появляется панно с зимним пейзажем как привязка к названию пьесы Шекспира и ироничная антитеза – на Сицилии, конечно же, царит вечный холод.

Второй акт балета – вечная весна. Образ Богемии создан и исчерпан одним-единственным деревом. Зато каким! Огромным, раскидистым, зеленеющим, с обнаженными мшистыми корнями, среди которых можно удобно прилечь, украшенным многочисленными ленточками и игрушками, свисающими с его ветвей. Поначалу подумалось, что свисают медальоны, оставленные на брошенных детях, по которым в конце старинных пьес происходит узнавание их происхождения. Медальоны уже заняли всю крону, потому что мы на острове, к которому прибывают лодки с несчастными, но спасенными душами. Но нет – таково просто праздничное приношение доброму дереву, возле которого встречаются влюбленные и веселится народ. В контражуре на розовом и голубом фоне гигантская графика действительно многозначна. В ней собирательная шекспировская Иллирия, все выдуманные шекспировские королевства – здесь легко представить героев «Бесплодных усилий любви», «Двенадцатой ночи», «Сна в летнюю ночь» и «Как вам это понравится»...

Дерево Боба Краули всех очаровало и было встречено аплодисментами. Вдохновлен им был и хореограф. К сожалению, до такой степени, что перестал контролировать собственное воображение и создал на чудесной поляне слишком запутанную танцевальную композицию, не связанную со смыслом происходящего. В мало структурированной сюите смешиваются массовые и сольные танцы и якобы развиваются отношения молодых героев – Утраты и Флоризеля. Прекрасно. Но зачем давать им три адажио? Долго. Пестро. Действие останавливается. Все предшествующие сюжетные связи обрываются. Возникает аморфность. Хотя кордебалет и его солисты на высоте (особенно две мужские «четверки» с их воинственной лексикой и напористым движением), но слишком много танцевать в балете нельзя. Иногда нужно останавливаться. Великие балетмейстеры это понимали и останавливались, готовили иными средствами переход к следующему моменту действия.

Финал строго следует Шекспиру: свадьба Утраты и Флоризеля, примирение двух королев и ожившая статуя Гермियोны. Крайняя условность последнего эпизода пьесы пришлось в пору балетной сцене, давно закрепившей в своей вековой истории мифологему оживления, одухотворения неживой природы (оживший гобелен, ожившая статуя,



«Зимняя сказка». ГАБТ. Сцена из спектакля.
Фото Д. Юсупова

ожившая кукла). Хореограф вместе с композитором и художником не ищут реалистических оправданий, наоборот, предельно обобщают ситуацию: сцена освобождается от декораций, одна беломраморная фигура на постаменте, у подножия – коленопреклоненный человек. Почти моралите – на предельно пафосную музыкальную тему Гермионы к ней возвращается жизнь, и она сходит к потрясенному и раскаявшемуся монарху.

Живую жизнь «Зимней сказке» в наибольшей степени дарят исполнители. Их универсальное мастерство способно справиться с любой условностью, от какого бы художественного направления или стиля, от какой бы школы та ни происходила. Общее свойство двух составов – актерская органика и высочайшее качество танца, в основе классического, но преобразованного Уилдоном, изобретательно развитого всякий раз в соответствии со сценарной задачей. Леонт Дениса Савина – живое воплощение драмы монарха, сильного человека, породившего хаос со всеми его пагубными последствиями. В его распоряжении двор, спецслужба, административный ресурс, но они не в силах помочь ему побороть собственное заблуждение. Властитель ощущает власть над собой чего-то непознаваемого. Артем Овчаренко в роли Леонта вступает в знаменательный для себя период других, «взрослых» ролей после всех премьерских партий в чистой классике. Он нисколько не растерян,

но отважно устремлен в новое пространство поиска; и его герой, пораженный внезапной душевной болезнью, безуспешно пытается понять новую реальность.

Гармония женственности, совершенство школы и драматизм – все это Ольга Смирнова в партии Гермионы. Ее присутствие на сцене содержательно в любой смысловой ситуации и в любом хореографическом рисунке. Думается, и в Евгении Образцовой хореограф обрел истинную героиню, воплощенную антитезу мраку; испытания она преодолевает с кротким лиризмом, но в ней сильна и борьба за собственное достоинство.

Особая роль неожиданно отведена в балете сицилийской придворной даме Паулине. Кристина Кретьова несет в себе активное драматическое начало, в отличие от несколько абстрактной Гермионы; она ведет борьбу за королеву, позволяет себе открытый протест, она же в финале умиротворяет Леонта, который терпит ее при дворе и с ней считается. Янина Париенко в этой партии также органична в хореографическом замысле.

Остается поставить новую «Зимнюю сказку» в контекст обширной шекспирианы Большого театра России. В XX – начале XXI в. это 6 названий в 12-ти постановках.

«Ромео и Джульетта» С. Прокофьева: 1946 (и возобновление 1995) – Л. Лавровский; 1979, 2010 – Ю. Григорович; 2003 – Д. Доннеллан и Р. Поклитару; 2017 – А. Ратманский. «Любовью за любовь» («Много шума из ничего») Т. Хренникова (1976, В. Боккадоро). «Макбет» К. Молчанова (1980, В. Васильев). «Укрощение строптивой» на музыку разных композиторов (1996 – Дж. Кранко, 2014 – Ж.-К. Майо). «Сон в летнюю ночь» на муз. Ф. Мендельсона–Д. Лигети (2004 – Дж. Ноймайер). «Гамлет» на муз. Д. Шостаковича (2015 – Р. Поклитару).

«Зимняя сказка» Уилдона включена в завидный исторический ряд. Большой в последние годы вообще стал дополнительной площадкой для творческого самовыражения английских театральных деятелей, и они привольно пасутся на его тучной бюджетной ниве.

¹ Здесь и далее перевод В. Левика.