

Екатерина Белова
Дарья Хохлова

«Зимняя сказка» в постановке Кристофера Уилдона

Хореографическая трактовка поздней пьесы
У. Шекспира на современной балетной сцене

**Мировая премьера балета «Зимняя сказка»
состоялась в лондонском Королевском
театре *Covent Garden* 10 апреля 2014 г.,
русская – на исторической сцене
Большого театра 4 апреля 2019 г.**

**Авторы спектакля – соотечественники
У. Шекспира – композитор Джоби Тэлбот и
балетмейстер Кристофер Уилдон¹.**

История балетных воплощений Шекспира, начавшаяся в 1761 г. («Антоний и Клеопатра» Р. Крейцера в хореографии Ж.-Ж. Новерра²), сегодня, в XXI в. продолжает дополняться новыми главами. Спектакль «Зимняя сказка» в хореографии Кристофера Уилдона можно причислить к удачам современного хореографического театра. Поздняя драма Шекспира впервые нашла свое воплощение на балетной сцене, в то время как другие его пьесы («Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Макбет», «Отелло», «Гамлет») были представлены неоднократно. В частности, к «Гамлету» (казалось бы, весьма труднопереводимому на балетный язык) обращались такие именитые отечественные и зарубежные хореографы, как П. Лакотт («Гамлет» на музыку У. Уолтона, 1964), К.М. Сергеев («Гамлет» Н.П. Червинского, 1970), Ф. Аштон («Гамлет. Прелюдия», или «Гамлет и Офелия» на музыку Ф. Листа, 1977), К. Макмиллан («Море бед» на музыку Б. Мартину и А. Веберна, 1985), М. Бежар («Гамлет» на музыку Д. Эллингтона и Г. Перселла, 1989), Дж. Ноймайер («Гамлет–Коннотации» А. Коплена, 1976; «Амлет» М. Типпета, 1985; «Гамлет» М. Типпета, 1997)³.

В драматическом театре постановки «Зимней сказки» появлялись не слишком часто⁴. Однако в последнее время пьеса стала вызывать все больший интерес. Например, в 1997 г. к ней обратился известный английский режиссер Деклан Доннеллан (на сцене петербургского Малого драматического театра), в 2015-м осуществлена видеозапись спектакля британской театральной компании Кеннета Браны (режиссеры – Кеннет Брана, Роб Эшфорд) для мировой трансляции в составе проекта *Theatre HD*. Привлекла эта пьеса Шекспира и внимание молодых отечественных режиссеров — назовем хотя бы постановки Д. Безносова на сцене Краснодарского Молодежного театра в 2015 г. и У. Баялиева для петербургского ТЮЗа им. А.А. Брянцева в 2018 г. Возможно, замысел хореографической интерпретации «Зимней сказки» возник именно в контексте подобного интереса к сценическому освоению малорепертуарной пьесы Шекспира.

Существуют противоречивые суждения относительно возможностей сценического воплощения этого произведения в балете. Так, один из самых авторитетных балетных критиков Великобритании, обозреватель *Financial Times* Клемент Крисп считал выбор «поздней, загадочной пьесы Шекспира» в качестве сюжета для балетного спектакля «странным (хотя, возможно, и стимулирующим хореографа)»⁵. А рецензент лондонского издания *Guardian* Джудит Макрелл отмечала:



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

«Есть веские причины, почему “Зимняя сказка” не была поставлена в балете. Это одна из наиболее иллюзорных пьес Шекспира, где свободно варьируются прошлое и настоящее, трагедия и комедия, реализм и фантазия»⁶. В то же время А.В. Бартошевич писал: «И насколько поздние пьесы Шекспира для современного драматического театра трудны, тем более естественны они для балета. Я совершенно убежден, что по самой своей природе, по своей волшебности, по своей сказочности, по своей надмирности, с одной стороны, и по философской глубине с другой они словно созданы, чтобы на их основе ставить балетные произведения»⁷.

Действительно, выразительным средством, доступным исключительно балетному искусству, вполне по силам справиться с отличающимися некоторые поздние творения Шекспира абсолютизацией театрального действия и необязательностью причинно-следственных связей в сюжете. Более того – в условном, поэтически-символическом сюжете «Зимней сказки» прослеживаются все коллизии, характерные для традиционного балетного либретто: интриги при королевском дворе, ревность с ее трагическими последствиями, любовь принца и принцессы, а также конфликт отцов и детей, буря, свадьба, «воскресение» и торжество всепрощения. А поэтическая символика «Зимней сказки», раскрывающая идею жертвенной любви, способна стать импульсом к созданию объемной хореографической партитуры для балетмейстера, мыслящего в жанре многоактного сюжетного спектакля.

Кристофер Уилдон незадолго до обращения к «Зимней сказке» поставил на сцене *Covent Garden* «Алису в стране чудес» на музыку Дж. Тэлбота (2011). Это был первый многоактный балетный спектакль за последние двадцать лет, созданный специально для именитой лондонской труппы. Британский журналист Люк Дженнингс писал в *Guardian*: «Более всего труппе [*Covent Garden*] нужны хореографы, которые могли бы продвинуть развитие сюжетного балета, куда бы это путешествие ни привело»⁸. Отвечая своей работой над «Зимней сказкой» призыву критика, Уилдон, по мнению рецензентов, сочинил не только «наиболее экспрессивную и изобретательную танцевальную лексику из всей, созданной им ранее»,⁹ но и «балет, который должен быть сохранен»¹⁰.

Возможно, в ответ на это пожелание состоялась мировая трансляция видеосъемки спектакля в исполнении балетной труппы *Covent Garden* при участии компании *Opus Arte*. Сегодня список мировых музыкальных театров, в репертуар которых входит «Зимняя сказка», продолжает пополняться.

Работая над собственной трактовкой «Зимней сказки», Кристофер Уилдон, помимо создания хореографии, взял на себя и задачу перевода пьесы в балетное либретто, и режиссуру спектакля. Его «Зимняя сказка» состоит из трех актов, предваряемых прологом, который содержит краткое танцевальное изложение первых событий сюжета Шекспира (включая приезд Поликсена на Сицилию и вторую беременность Гермiony). В прологе Уилдон создает хореографическую зарисовку семейной идиллии короля и королевы Сицилии, частью которой становится и Поликсен – герои формируют трио. Действие разворачивается в условном пространстве, дополненном видеопроекцией дерева, обновляющегося согласно смене времен года.

Между событиями первого и второго действия (в пьесе Шекспира) проходит шестнадцать лет. Оформление первого акта представляет собой выполненные из белого мрамора геометрично возвышающиеся своды условного дворца с условными статуями-призраками. Основной декорационный элемент второго действия – раскидистое майское дерево, яркими красками контрастирующее с каменным холодом первого акта. Танцовщики постепенно увешивают его мощные ветви (занимающие значительную часть сценического пространства) разноцветными лентами с амулетами, подчеркивая волшебное предназначение последних. Сказочное древо желаний – своеобразный символ



Д. Савин – Леонт. «Зимняя сказка». ГАБТ.
Фото Б. Аннадурдыева

продолжающейся жизни, рассеивающий воспоминания о мрачных событиях первого акта.

Одежды персонажей также подчинены принципу контраста. Для женских образов сценограф и художник по костюмам Боб Краули использует струящиеся ткани: на смену длинным шелковым непрозрачным платьям первого действия приходят слегка прикрывающие колени летящие полупрозрачные туники второго акта. Мужские костюмы сперва состоят из удлиненных парчовых камзолов и кожаных сапог. Во втором действии простые одежды пастухов (брюки и рубашка) дополнены пестрыми жилетами и килтами (точнее – элементом костюма, напоминающим шотландский килт). Псевдоэтнические многодетальные костюмы призваны эффектно подчеркивать движения и придавать темпераментным танцам еще большую динамику.

В спектакле разработана целая система своеобразных колористических знаков. Цвет помогает определить родственные связи между героями и структурировать визуально-ассоциативное восприятие зрителем переплетений шекспировских сюжетных линий. С самого начала пролога выделены три основных цвета: изумрудный (Леонт); фиолетовый (Гермиона); бордовый (Поликсен). Далее выстраивается такая цветовая структура: во втором акте цвет костюма Утраты совпадает с цветом Гермионы, а отделка камзола Флоризеля (до того, как он

переоденется в костюм пастуха, желая скрыть свое благородное происхождение) – Поликсена. Стоит указать и центральный предмет-символ балета: ожерелье, подаренное Гермione Леонтом в честь рождения первенца. Изумруд в этом кулоне идентичен камню, который инкрустирован в брошь на камзоле Леонта. В третьем акте балета, когда сбежавшие из Богемии Утрата и Флоризель предстают перед Леонтом, умоляя благословить их, Паулина указывает на изумруд на шее Утраты и на его совпадение с брошью короля Сицилии. Так, с помощью колористических акцентов хореографу и художнику удается лаконично и скрупулезно выстроить логику сценического повествования, сохранив при этом практически все сюжетные линии многоуровневой шекспировской драмы (кроме истории бродяги Автолика, исключенного из персонажей балета).

Музыка первого акта отличается минимализмом и изобразительностью: ее мелодии сочетаются с имитациями ветра и метели, шорохом ветвей деревьев и хрустом ломающегося льда. Подобное соединение мелодического тематизма с тембровыми имитациями природы можно трактовать как выражение параллельного существования двух миров: реального и мистического, действительности и мечты. Во втором акте характер музыки меняется — звучание классических голосов оркестра постоянно дополняется звуками этнических инструментов (индийская флейта, бандонеон, венгерская цитра и различные перкуссионные инструменты), на которых играют солисты, присутствующие на сцене. Ярко выраженная стилизация музыки, не имеющая конкретной национальной принадлежности, призвана создать образ путешествия в воображаемый мир, где реальность иллюзорна. Несмотря на некоторую несуразность и эклектичность этого мира, Уилдон преподносит его как воплощение идиллии и гармонии, пусть и существующих исключительно в пределах его хореографического произведения.

А.В. Бартошевич писал: «В утопической драме Шекспира добру в союзе с красотой уготовано торжество, пусть несколько запоздавшее»¹¹. В балетном повествовании это происходит в третьем акте (самом коротком по продолжительности), который синтезирует и преломляет в новом сюжетном контексте ранее детализированные составляющие сценической партитуры. Первая треть акта происходит во дворце Леонта, и сценическое оформление возвращает зрителя в сумрак событий первого действия. Дальше – свадебное торжество, звучанием этнических инструментов и костюмами напоминающее стилистику второго акта.

И наконец, семантическая кульминация третьего действия – развернутый дуэт Леонта с «ожившей» Гермионой, объединяющий пластические и музыкальные лейтмотивы всего спектакля.

Хореографическая лексика, с помощью которой постановщик доносит до публики основные символы и смыслы спектакля, строится Уилдоном на скульптурности движений и поз танцовщиков, а не на традиционных жестах балетной пантомимы. Ключевой пластический символ-лейтмотив появляется уже в прологе. Это «клятва» Леонта и Гермионы во взаимной любви, которую исполнители партий выполняют параллельно и зеркально друг другу: одна рука танцовщика (танцовщицы) вытянута, вторая согнута под прямым углом и кистью с собранными пальцами примыкает к локтю другой руки, затем они меняются местами, и рука, оказавшаяся согнутой, проводится перед лицом. Жест разительно отличается от устойчивого пластического знака «клятвы», входящего в язык балетной пантомимы¹² (рука танцовщика вытянута вперед на уровне глаз с соединенными указательным и средним пальцами, поднятыми вверх). Здесь — как и в других пластических решениях — хореограф изобретает свои собственные движенческие лексемы, работающие только в системе уилдоновской «Зимней сказки». Благодаря своей не универсальности эти новые формы действительно читаются и остаются в памяти.

В следующий раз «клятва» повторяется в один из самых драматичных моментов первого акта «Зимней сказки». Это последний аргумент, который Гермиона приводит в свою защиту перед снедаемым ревностью Леонтом. В последний раз «клятва» возникает в третьем акте во время финального дуэта Леонта с «ожившей» Гермионой как доказательство ее абсолютного всепрощения: танцовщица первая выполняет жест «клятвы», а затем наклоняется к стоящему на коленях Леонту и повторяет ту же последовательность, взяв его руки в свои. Этот пластический символ словно обрамляет отношения царственной четы, обозначая начало семейной жизни героев, повторяясь в момент ее крушения, а затем знаменуя собой торжество жертвенной и всепримиряющей любви.

Другой пластической задачей, крайне важной для выстраивания режиссерской концепции первого акта, становится необходимость обыграть беременность Гермионы. Уилдон не первый откровенно акцентирует это обстоятельство, несмотря на завуалированность темы в литературном оригинале. Ранее таким путем шел режиссер Питер Холл



О. Смирнова – Гермиона. «Зимняя сказка». ГАБТ. Фото Д. Юсупова

в своей постановке на сцене лондонского *National Theatre* (1988). «Питер Холл ничего не выдумал, по сюжету Гермиона в самом деле беременна, о чем автор [Шекспир] в этой сцене, кажется, забывает или, вернее, не хочет помнить, — пишет А.В. Бартошевич. — Актриса же данное обстоятельство подчеркивает самым очевидным образом»¹³. В своем балете Уилдон также настойчиво обыгрывает беременность Гермионы – не только с помощью костюма, но и пластически. Танец героини насыщен особо акцентируемыми профильными положениями корпуса; в нем практически отсутствуют прыжки. Подобный подчеркнuto аккуратный партерный танец призван усилить по контрасту грубость и жестокость буруеваемого ревностью Леонта. В дуэте с беременной Гермионой, после которого герой принимает окончательное решение предать жену суду, танцовщик сильно толкает балерину, нещадно дергает за руки, позволяет ей упасть на пол. Это одна из самых сильных сцен спектакля: нарочитая беспощадность Леонта заставляет зрителя сопереживать Гермионе.

В начале первого акта беременность Гермионы становится импульсом для проявления одержимости Леонта. Его ревность выражена при помощи еще одного пластического знака-символа – это паук, изображаемый рукой танцовщика, за секунду до этого касавшейся живота Гермионы. Подобный образ Уилдону подсказывает текст шекспировской пьесы:

*Когда паук утонет в винной чаше,
Ее любой осушит, не поморщась,
Но лишь увидит гадину на дне —
Вмиг тошнота, и судорога в горле,
И вырвет все, что с наслаждением пил, —
Вот так лежал паук в моем бокале¹⁴.*

Паучьи перебирания пальцами задают вектор хореографического развития четырех монологов терзаемого ревностью Леонта.

Второй акт «Зимней сказки» можно назвать квинтэссенцией поисков хореографа в сфере динамичной танцевальной выразительности. На фоне эффектного многообразия танцев пастухов и пастушек, отличающихся (как костюмы и музыка этого акта) эклектичной псевдофольклорностью, Уилдон выделяет дуэт Утраты и Флоризеля. Их танец насыщен модернизированными, технически трудновыполнимыми движениями. Видимо, так хореограф хочет подчеркнуть сословную разницу между пастухами и главными героями, а также выделить необычность Утраты.

Линейность утонченных движений особенно заметна в первом «монологе» Утраты (появление героини по прошествии шестнадцати лет), сопровождаемом звучанием солирующей индийской флейты. Вариативность музыкального сопровождения (солист-музыкант играет со сцены и не ориентируется на дирижера) и орнаментально-томные движения рук танцовщицы создают ощущение хореографической импровизации.

Сольные фрагменты Флоризеля, размашистый танец которого охватывает все сценическое пространство, отличаются полетными прыжками, обилием вращений и трюковых элементов. Кроме того, Уилдон делает Флоризеля участником массовых танцев – ведь герой, будучи принцем Богемии, стремится не выделяться среди пастухов. В общей коде в конце акта именно он заводит общий танец (условно названный Уилдоном «огненные ноги»), состоящий из повторения постоянно увеличивающимся числом исполнителей динамичных переборов с продвижением по кругу.

Центральный дуэт Утраты и Флоризеля завершает танцевальный дивертисмент по случаю весеннего праздника. Он контрастирует с предыдущим дуэтом сына пастуха (названного брата Утраты) и молодой пастушки. Там бойкие, порой шуточные движения танцовщиков вызывают бурный восторг у пастухов, присутствующих на сцене во время



Д. Хохлова – Утрата, Н. Береславцева – соло флейты. «Зимняя сказка». ГАБТ.
Фото Д. Юсупова

танца (в определенные моменты они, согласно желанию хореографа, в полный голос выражают свое одобрение).

С началом дуэта Утраты и Флоризеля атмосфера сценического действия меняется на элегичную и созерцательную. Звучащие переливы перкуссий и медитативная мелодия солирующей индийской флейты подчеркивают хореографические решения Уилдона. Неспешные движения героев основаны на устойчивости и красоте скульптурных поз, дуэт насыщен большим количеством полуакробатических поддержек. В середине адажио начинает звучать одна из основных музыкальных тем спектакля, и балерина, стоя на пуанте, выполняет *tour lent* в позе *arabesque*, а танцовщик, сидя на колене, придерживает ее лишь за опорную ногу. Под эту же мелодию Гермiona исполняет *tours* в позе *arabesque* в сцене суда (первый акт) и аналогичное движение в финальном адажио (третий акт). Трижды звучащая тема, сопровождаемая почти идентичными движениями, характеризует ключевые эмоциональные состояния Утраты и Гермiony: отчаяние, любовь и прощение.

В середину дуэта Утраты и Флоризеля Уилдон включает соло героини, в котором на смену созерцательной мечтательности приходит восторженность и упоение танцем. В движениях балерины появляются отсылки к ирландскому *Riverdance* (дорожка синкопированных шагов по авансцене; «переборы» во время финального круга), а также техничные

комбинации вращений. Дуэт заканчивается поцелуем героев в «опрокинутой» поддержке: танцовщик держит балерину головой вниз, а сам наклоняется к ней для поцелуя (эта поддержка – реприза из первой части дуэта).

Во втором акте «Зимней сказки» в хореографии Кристофера Уилдона проявляется особенность, достаточно редкая для современного балетного театра: согласно своим художественным задачам, он успешно модернизирует и раскрашивает лексику классического танца, не жертвуя при этом ее технической сложностью и структурной красотой.

Таким образом, в первом акте (самом длинном) хореограф разрабатывает преимущественно нарративную линию; во втором делается акцент на развитие пластической лексики. Художественная семантика этих двух актов базируется на контрасте основных составляющих их сценической партитуры (сценографии, костюмов, музыки, пластики). Третий же акт призван объединить и органично синтезировать выразительные элементы, специально разработанные автором спектакля, включая финальное использование лейтмотивных пластических символов.

Хореографическая история, рассказанная Кристофером Уилдоном, запоминается прежде всего своей красочностью и даже некоторой схожестью с анимационным фильмом. Привлекая внимание яркостью и образностью картинки, хореограф стремится донести самые простые истины. Добиваясь вовлеченности зрителя в извечные темы ревности, милосердия и прощения, Уилдон заставляет напряженно следить за происходящим на сцене, сопереживая сказочным принцам и принцессам. Посредством сложных форм он призывает нас снова и снова задуматься о простом. Именно поэтому его прочтение шекспировской сказки убеждает.

¹ Хореограф удостоен множества престижных наград, в том числе премии имени Лоуренса Оливье и дважды – в 2013 и 2015 гг. – приза Международной ассоциации деятелей хореографии *Benois de la Danse*.

² *Панне В.М.* Шекспир // *Балет: энциклопедия* / гл. ред. Ю.Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 587.

- ³ См.: Hamlet // The Oxford Dictionary of Dance / Ed. by D. Craine, J. Mackrell. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 222; Hamlet // The Dance Encyclopedia / Ed. by A. Chujoy, P. W. Manchester. New York: Simon and Schuster, 1967. P. 439–440; Гамлет. Балет. Основные постановки // Гамлет: буклет Государственного академического Большого театра России / под ред. В. Вязовкиной. М.: Театралис, 2015. С. 106–116.
- ⁴ Можно выделить спектакли Х. Гренвилл-Баркера на сцене лондонского театра *Savoy* (1912); М.Н. Кедрова на сцене МХАТ (1958); П. Холла на сцене лондонского *National Theatre* (1988); Роберта Уилсона на сцене *Berliner Ensemble* (2005).
- ⁵ Crisp C. *The Winter's Tale*, Royal Opera House, London, review // *Financial Times* (London), 15 April 2016 [Перевод Д. Хохловой].
- ⁶ Mackrell J. Royal Ballet: *The Winter's Tale*, review. A Game-Changer for Wheeldon // *The Guardian* (London), 11 April 2014 [Перевод Д. Хохловой].
- ⁷ Бартошевич А.В. Во вселенной надежды и веры. «Зимняя сказка» и вокруг нее // Зимняя сказка: буклет Государственного академического Большого театра России. М.: Театралис, 2019. С. 59.
- ⁸ Jennings L. *The Winter's Tale*, review. A Ballet to Keep // *The Guardian* (London), 12 April 2014 [Перевод Д. Хохловой].
- ⁹ Mackrell J. Op. cit.
- ¹⁰ Jennings L. Op. cit.
- ¹¹ Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. С. 159–160.
- ¹² Значение подобного жеста устоялось уже в романтических балетах (*pas de deux* Сильфиды и Джеймса в начале второго акта «Сильфиды» Х. Левенскольда; сцена встречи Жизели и Альберта в начале первого акта «Жизели» А. Адана) и использовалось в академических балетах М. Петипа (например, клятва Солора Никии над огнем в первом акте «Баядерки» Л. Минкуса).
- ¹³ Бартошевич А.В. Шекспир. Прощание с магией // *Советская культура*. 1988. 9 июня (№ 69). С. 4.
- ¹⁴ Шекспир У. «Зимняя сказка». Акт II. Сцена 1. Перевод В. Левика.