

- Будылина М. В., Брайцева О. И., Харламова А. М.* Архитектор Н. А. Львов. М., 1961.
- Власов В. Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. СПб., 2000.
- Гений вкуса: Н. А. Львов: материалы и исследования : сб. 1—4 / ред. М. В. Строганов. Тверь, 2001—2005.
- Глумов А. Н.* Н. А. Львов. М., 1980.
- Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986.
- Львов Н. А.* От издателя «Русского Палладия» // [Палладио Андреа] Четыре книги Палладиевой архитектуры, в коих по кратком описании пяти орденов говорится о том, что знать должно при строении частных домов, дорог, мостов, площадей, ристалищ и храмов [Кн. 1]. СПб., 1798.
- Никитина А. Б.* Архитектурное наследие Н. А. Львова : (новые и малоизвестные материалы) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992.
- Никитина А. Б.* Архитектурное наследие Н. А. Львова. СПб., 2006.
- Никулина Н. И.* Николай Львов. Л., 1971.
- Палладио Андреа.* Четыре книги об архитектуре / пер. с ит. И. В. Жолтовского; ред. А. Г. Габричевский. М., 2006.
- [*Палладио Андреа.*] Четыре книги Палладиевой архитектуры, в коих по кратком описании пяти орденов говорится о том, что знать должно при строении частных домов, дорог, мостов, площадей, ристалищ и храмов [Кн. 1]. СПб., 1798.
- Петербургский Рериховский сборник* : Вып. 6 : Н. А. Львов. Жизнь и творчество : Ч. 1 : Архитектурное наследие. СПб. ; В. Волочек, 2008.
- Русское искусство XVIII века* / ред. Т. В. Алексеева. М., 1968.
- Русское искусство XVIII века* / ред. Т. В. Алексеева. М., 1973.
- Словарь русских писателей XVIII века* / отв. ред. А. М. Панченко. Вып. 2 : К—П. СПб., 1999.
- Советское искусствознание '81.* Вып. 2 (15). М., 1982.

Статья поступила в редакцию 19.06.2008 г.

Г. С. Сабрекова

БАЛЕТНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ШЕКСПИРА В XX В.: МОДИФИКАЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО

В статье исследуется эстетическая категория трагического и ее смысловые модификации в искусстве XX в. Анализ проблемы осуществляется на примере сценических интерпретаций балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановках известных хореографов: Л. Лавровского, Ю. Григоровича, Р. Нуреева, А. Прельжокажа, Е. Панфилова, Р. Поклитару.

К л ю ч е в ы е с л о в а: история балета, Шекспир, сценическая интерпретация, трагическое.

Интерес к Шекспиру и в наши дни остается по-прежнему огромным. Настоящий шекспировский бум переживает сегодня вся мировая культура. Никогда еще театральная сцена не видела такого разнообразия постановок и таких оригинальных художественных решений. Музыкальный театр также является полем ожесточенных споров и открытой полемики, и в центре его внимания — проблема интерпретации шекспировского наследия.

Всякое искусство обращается к классике в поисках ответов на вопросы, заданные настоящим временем. Театральные традиции многих стран позволяют своим мастерам разнообразные эксперименты, расширяющие ассоциативные поля традиционных образов. В этой многоцветной полифонии художественных трактовок шекспировский канон превращается в своеобразный индикатор культуры; тут «высвечен» весь ее спектр: от «основного инстинкта» до милитаризации властных структур, от высочайших проявлений духовности до патологии современной жизни.

В хореографическом искусстве XX в. ни один из сюжетов Шекспира не получил такого огромного числа постановочных решений, как «Ромео и Джульетта». Здесь, конечно, следует говорить об одноименном балете С. С. Прокофьева, который явился наиболее адекватным воплощением трагического шекспировского начала. На сегодняшний день известно свыше 70 постановок, как отечественных, так и зарубежных. Среди наиболее ярких работ — постановки Л. Лавровского (1940), К. Макмиллана (1965), Дж. Ноймайера (1971), Р. Нуреева (1977), Ю. Григоровича (1978 — 1-я редакция; 1979 — 2-я редакция; 1999 — 3-я редакция), А. Прельжокажа (1992), Е. Панфилова (1996).

Сама сценическая история интерпретаций балета Прокофьева реально отражает не только активный интерес художников к проблеме трагического, но и т р а н с ф о р м а ц и ю этого феномена в современном искусстве.

Балет Л. Лавровского «Ромео и Джульетта» (1940) навсегда вошел в историю классического балета не только как первый серьезный опыт освоения Шекспира на российской балетной сцене, но и как редкий образец в ы с о к о г о г у м а н и з м а¹. Классической была здесь представлена и концепция трагического. Оно раскрывалось через п о з н а н и е героев, через потрясение и понимание неотвратимости рока, понимание трагедии как состояния мира и собственной судьбы героев. Главный смысл постановки Лавровского сводился к выражению величия и духовной силы человеческой любви, любви, побеждающей смерть. Кроме того, сам тип трагических героев — Ромео и Джульетты — вполне соответствовал классической (по Шеллингу) модели трагического. Познавая всю бесчеловечность существующего мира и неразрешимость своей ситуации, они добровольно уходили из жизни. Их страшный выбор — суровая непримиримость свободных героев, дерзновенно утверждающих свою волю и незабываемое право на счастье.

Та модель трагического, которая сформировалась в условиях социалистической России 1930—1940-х гг., вполне соответствовала широко распространенной тогда формуле о п т и м и с т и ч е с к о й т р а г е д и и. Общая мажорность — жизнеутверждающий пафос произведения — соответствовала эстетическим устремлениям соцреализма, т. е. победе высокой гуманистической идеи ценой гибели ее носителей. В данном случае речь шла о Любви, проникнутой жизнеутверждающим и этическим пафосом, Любви, вознесенной над смертью, над косностью средневековых догм, над бесчеловечностью кровавой вражды. Гибель героев в условиях данной эстетической системы рассматривалась как искупление зла. В финале враждующие семьи примирились.

¹ Премьера балета Л. М. Лавровского состоялась в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова в 1940 г. В 1946 г. балет был поставлен на сцене Большого театра.

Трактовка Улановой была пронизана высокой героикой, что соответствовало канонам советского искусства. Исполнение Улановой раскрывало такие лучшие человеческие свойства, как глубина чувств, верность своей любви, но главное — красота и величие человеческого духа, было выражением подлинности, самоидентичности.

В постановке Ю. Григоровича, созданной позднее, трагическое обретает иное звучание². В конце 70-х гг. Григорович повествует об эфемерности красоты, о призрачности человеческого счастья в современном мире. Хореограф трактует Шекспира — Прокофьева как высокую романтическую драму. Трагедийная концепция спектакля строится на столкновении разных миров — идеального и реального, несовместимых по своей сути. Эпиграфом к спектаклю могли бы послужить шекспировские строки: «...Высокое неприложимо к жизни, все благородное обречено». Идеальные герои-романтики у Григоровича гибнут от «соприкосновения» с реальностью, в которой давно «нет места человечности и любви».

Спектакль Р. Нуреева, созданный также в конце 1970-х, отразил иные тенденции³. Тема «угасающей» Вероны, где царит чума, у Нуреева вызвала прямые ассоциации с драматическими ощущениями конца века, с угрозой человечеству новыми катастрофами. Но дело не только в этом. Дело в самом состоянии хрупкости, эфемерности бытия, неустойчивой системе жизни, в условиях которых возникают первые симптомы обреченности человечества. Яркая трактовка Нуреева по-своему отразила ценность жизни перед лицом неумолимой смерти.

Хореографическая версия А. Прельжокажа (1992), возникнув на исходе XX в., указала на главную причину неустойчивости жизни и эфемерности бытия⁴. Она в неустрашимых социальных противоречиях, непременно возникающих в условиях тоталитаризма и экстремизма. Действие балета, развивающееся в атмосфере ГУЛАГа, приобрело вид некой «адской зоны». Спектакль отразил замкнутость проблемы, из которой нет выхода: разрушение нравственных основ жизни, агрессия и насилие как ее нормативные состояния, наконец, лишение свободы и духовного самоопределения личности, все это приводит к социальной катастрофе, где ценой собственной жизни становится жизнь других. Любовь в этих постановках еще осознается как ценность, но и она погибает в атмосфере насилия, едва успев родиться.

Одним из проявлений новых тенденций времени в искусстве на рубеже XX—XXI вв. становится рождение новых художественных принципов, отвергающих прежние классические каноны. В хореографическом творчестве наиболее ярким выражением этого процесса станет мощное противостояние между классическим танцем и танцем модерн. Это было настоящим столкновением разных мировоззрений, обусловленных личными представлениями о ценностях. Как одно из направлений в российской хореографии последнего двадцатилетия начинает активно развиваться современная танец.

² Первая постановка «Ромео и Джульетты» Ю. Н. Григоровича (двухактная) состоялась во Франции в парижской Гранд-опера в 1987 г. Вторая (трехактная) версия состоялась в 1979 г. на сцене Большого театра в Москве. Третья редакция — на сцене Большого кремлевского дворца в 1999 г.

³ Премьера балета «Ромео и Джульетта» Р. Х. Нуреева состоялась в 1977 г. в Лондоне.

⁴ Премьера балета А. Прельжокажа «Ромео и Джульетта» состоялась в 1992 г. на сцене Лионской оперы (Франция).

В конце XX в. современный танец стал той адекватной художественной формой, которая оказалась способной передать трагическое состояние эпохи, отразить внутреннюю, полную драматизма человеческую жизнь с ее духовным одиночеством и скитаниями, мучительными сомнениями и противостоянием злу, поисками гармонии и отчаявшимся бессилием. Это нашло отражение и в современной хореографии таких ярких представителей, как А. Пепеляев, Е. Панфилов, А. Сигалова, О. Бавдилович, Т. Баганова и др. В современном танце появляется целый комплекс выразительных средств, передающих напряженное состояние человека: рваные линии поз, взрывчатая импульсивность, «срывающиеся на крик» линии, иногда полная «отрешенность от мира». Здесь проступают черты, характерные для немецкого и американского танца модерн, чье влияние российский современный танец несомненно испытал на себе.

Современный танец чаще, чем прежде, стал видеть трагическое содержание (и искать трагические конфликты) в мирной повседневной жизни, и здесь ему понадобились в качестве опоры старые герои, старые коллизии и сюжетные схемы. Это характерное явление проявилось в широко распространенном в современном искусстве обращении к мифологическим и «вечным» образам, позволяющим наглядно увидеть, что в каждой встрече с прошлым заложено не только следование образцу, но и полемика с ним. Отсюда необычайный интерес к классике, где ведущее место принадлежит Шекспиру. К числу наиболее интересных работ следует отнести балет Е. Панфилова «Ромео и Джульетта», шекспировские постановки Р. Поклитару.

Что привлекало хореографов-модернистов к шекспировским сюжетам? Думается, что главным мотивом здесь является *отчужденность*. В искусстве модернизма развиваются мотивы одиночества, разрыва всех общественных и естественных связей людей, отсутствия взаимопонимания, противопоставления индивидуального и массового, личного и общественного. Проявление отчуждения наблюдается в разных постановках, как отечественных, так и зарубежных: М. Грэм («Иродиада»); М. Бежар («Адажиетто»); П. Бауш («Кафе Мюллер», «Иди потанцуй со мной», «Прошлым летом в Мариенбауме»); П. Тейлор («Мужской дуэт»); А. Пепеляев («Амальгама»); А. Сигалова («Игры в прятки с одиночеством»); Т. Баганова («Из жизни бабочек»); Е. Панфилов («Золушка») и мн. др.

Характерно, что если художники-классики (или представители соцреализма) в своих интерпретациях делали акцент на силе и дерзновенном пафосе шекспировских героев, красоте и величии их духовной силы, презрении к смерти, то модернисты видят Шекспира совершенно иначе. Они акцентируют внимание на таких мотивах, как беспомощность человека перед неизвестным, смутная тревога и опасность, бессилие перед неизбежным ходом целого, которое теперь ощущается как рок. Таким образом, хореография модернизма являет собой новую картину мира. Центральными темами, определяющими данную эстетику, являются *одиночество человека в современном мире и роковая неизбежность судьбы*.

Следует отметить и новые художественные формы, характерные для модернизма. В силу специфики мироощущения произведения модернистов лишены прежних монументальных форм, свойственных классической традиции. Новая хореография тяготеет к камерности, интимности, которые лучше всего отражают мир маленького одинокого человека. Тенденция к философичности ведет к тому, что жанровой основой для постановок становятся миф, сказание, притча. Наиболее показательной фор-

мой стал одноактный спектакль, или миниатюра, хотя этот принцип выдерживается не всегда.

Действие спектаклей, как правило, пронизано метафорами, аллегориями, символами. Наблюдается тенденция и к сценографическому аскетизму (отказ от декораций). Многие спектакли «погружены» в темноту, в пустое пространство, «черный квадрат», а главным выразительным средством танцевальной драматургии являются свет и жест. В корне меняется танцевальная лексика. На смену «вертикали» классического танца приходит новая лексическая система, тяготеющая к абсолютно произвольной системе движений, свободной экспрессии.

Тема *отчуждения личности*, многократно разработанная в разных видах искусства в XX в., получила своеобразное преломление в творчестве российского хореографа Евгения Панфилова, а именно в его сценической версии «Ромео и Джульетты» (1996). Как художник Е. Панфилов формируется в самый острый период — «на разломе» исторических времен, на этапе активного противостояния разных мировоззрений и ценностных систем. Художник с трагическим восприятием мира, он как никто из своих современников сумел выразить боль и рефлексию на самые острые проблемы социальной жизни. По словам С. Н. Коробкова, спектакли Панфилова «адекватны нашему времени... и отвечают на многие болезненные вопросы дня сегодняшнего... Уже названия некоторых работ, представленных на фестивале современного танца, “Рай для сумасшедших”, “Вальс для помутненных рассудков”, говорят о том состоянии, которое мы переживаем сегодня в конце века» [Коробков, 1994, 4—5]. Мир вне гармонии, полная разорванность причинно-следственных связей, подчеркнутый антиэстетизм, сдвинутое представление о миропорядке — таково художественное пространство в постановках Панфилова⁵.

В начале 1990-х гг. некоторые отечественные критики выражали крайне негативную оценку в отношении деятельности Е. Панфилова, называя его «сумасшедшим», «спятившим от своих новомодных фантазий». Однако открытая эпатажность художника — это не более чем провокация. Своим притворным безумием хореограф провоцирует обнаружить безумие мира-«тюрьмы», мира, где отсутствует подлинная духовная свобода.

Жесткость художника проявляется и в самом взгляде на мир, не оставляющем надежд на просветление, очищение, катарсис, и в показе судеб героев, не способных противостоять злу. Панфилов и в жизни был подобен Гамлету: за внешней суровостью скрывалась хрупкая, ранимая, трепетная душа. Вся боль и «неврозы мира» находили горячий отклик в его взволнованном сердце. В своем творчестве он постоянно обращался к экзистенциальным темам — жизни и смерти, необходимости и свободы. Он говорил: «Счастье — это мимолетные мгновения, которые нужно не только ценить, но и заслужить» [цит. по: Федоренко, 2002, 146]. В его балетах эйфория и трагедия всегда рядом, многие из них пронизаны ощущением смертельной тоски.

Одной из самых ярких работ Е. Панфилова стала его версия балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1996). В ней, как и во многих других постановках, хореограф дает свое видение и оценку мира. Постановка балета изначально была рассчитана на

⁵ Этот мотив особенно ярко проявился в спектаклях «Тюряга», «БлокАда», «Щелкунчик».

участие в ней Арины Панфиловой — дочери хореографа, ровесницы шекспировской Джульетты. Возможно, именно участием юной танцовщицы был обусловлен подход к интерпретации шекспировской трагедии. Е. Панфилов насыщает высокий романтический миф многочисленными метафорами, символами, характерными для сказочно-мифологических сюжетов.

Трагическая концепция балета Панфилова во многом противоположна первому прочтению Лавровского. Балет Панфилова не о любви и не о страсти, а об одиночестве, отчужденности и несовместимости ценностных миров, о полной несвободе человеческой личности как перед лицом мира, так и перед лицом судьбы. Идее героического стоицизма в интерпретации Лавровского Панфилов противопоставляет идею хрупкости, незащитности человеческой природы, ее подвластности разрушению и смерти. Жанр балета можно определить как ф и л о с о ф с к у ю с к а з к у. Панфилов отказывается от декораций, погружая действие в пустое пространство с неизменным черным фоном (исключение составляет лишь корзиночка из лепестков роз, из которой появляется Джульетта).

Уже в прологе центральный конфликт представлен как несовместимость разных мировоззренческих систем. Тема вражды Монтекки и Капулетти здесь звучит как мир мрака, темноты, грубого примитива жизни, где агрессия и цинизм составляют основу человеческого существования. В синхронном единстве развивается танец кордебалета, отождествляемый с серой безликой массой людей. Если у Лавровского танец рыцарей нес в себе черты феодальной экспансии, чопорного этикета, то Панфилов намеренно вульгаризирует этот образный мир, подчеркивая его варварство и грубость. В брутальной жесткости, рваных линиях поз, эмоциональной напряженности, в тупых и бессмысленных выражениях лиц хореограф воплощает обезличенность, бездуховность, примитивность мышления. Этой серой безликой массе противопоставлен мир детской, первозданной чистоты восприятия жизни, мир, исполненный поэтической красоты и гармонии. Сценографически это решено очень выразительно: с последними тактами танца Монтекки и Капулетти рассеивается черный мрак и сцена заливается ослепительно голубым светом. Появляются Ромео и Джульетта — герои «сказки» Панфилова.

Джульетта в этом спектакле — совсем юное, хрупкое существо с поэтическим мировосприятием. «От ее детскости в трагедии сразу же сместились акценты, помнялась Истина», — пояснял автору данной статьи сам хореограф. Джульетта в исполнении Арины Панфиловой похожа на героиню из сказок Андерсена, живущих ожиданием прекрасного как будто в другом «измерении» — в мире грез и фантазий. Танец Джульетты грациозен и нежен. В простом ситцевом платье, расшитом полевыми цветами, она является воплощением утонченной прелести, первозданной чистоты самой природы. Есть что-то от андерсеновской Русалочки в том, как она поправляет свои длинные волосы, и от Дюймовочки, живущей в корзиночке из лепестков роз. Она и духовно схожа с этими героинями, чьи сердца обращены к доброте и гармонии. Мир Джульетты подчинен поиску красоты. Но в мире цинизма и вульгарного примитива она неосознанно чувствует себя чужой, не такой, как все. Ее нежная, тонкая душа не находит отклика в мире реальности, повседневной пошлости. Хореограф намеренно заостряет внимание на ее отстраненности от действительности: странная босоногая девочка, «вещь в себе», она погружена в свой придуманный мир, мир при-

чудливых фантазий, мир своего творчества. Мелодия ее танца звучит в каком-то странном оцепенении.

Все это значительно отличает героиню нового, современного прочтения от своеобразной шекспировской красавицы из Вероны. Если в балете Лавровского поражала сила и определенность Джульетты, то героиня Панфилова вызывает пронзительное чувство хрупкости, ранимости, детской незащищенности.

Джульетта, подобно Дюймовочке, живет в корзиночке из лепестков роз. Ее «домик» — маленький «оазис» любви, который своей заботой и теплотой создает Нянька (эту роль исполнил сам Е. Панфилов). Бесконечно любя и боготворя свое сокровище, душа Няньки в то же время полна тревоги и страха за судьбу девочки. Эта неуклюжая кормилица как будто предчувствует, что жестокий мир в скором времени потребует принести в жертву ее дитя. Нянька закрывает ее своим покрывалом, пытаясь защитить от прямого соприкосновения с враждебным миром. Атмосфера сцены проникнута «космическим холодом смерти», предчувствием беды. С покрывалом на голове и спящей Джульеттой на руках она напоминает сцену пьеты — оплакивания Христа).

На протяжении всего спектакля мир Джульетты представляется автором как поэтический сон. Сон и реальность в спектакле Панфилова являются метафорами разных типов мирозерцания. Реальность груба, примитивна, она отражает узость и стандартность мышления. Сон — другое «измерение» жизни, мир трансцендентности, возвращающий к подлинности, идентичности, ожидание прекрасного, которым живет героиня Панфилова. Подобно странной фантазерке Ассоль, его Джульетта не вписывается в установленные рамки массового сознания.

Трагическое в балете рождается из неразрешимого противоречия этих чуждых друг другу миров, где примирение означало бы отречение героини от собственного «я», а значит, духовное саморазрушение. Но обретение счастья, путь к желанной свободе столь же трагичен, ибо он соизмерим лишь с уходом в инобытие, а значит, со смертью.

В спектакле Панфилова Ромео — единственный герой, который помогает Джульетте осознать свою отчужденность, духовную несовместимость с окружающим миром. Мы не увидим ни пылкой любви, ни того эротического напряжения, которым пронизаны многие современные хореографические версии этой трагедии. У Панфилова Ромео и Джульетта — скорее духовные близнецы, чьи души находят отражение друг в друге. Оба они ощущают враждебность внешнего мира, оба живут в окружении «ночной тьмы» и «пронизывающего холода» отчуждения. В их взаимном сближении нет страсти, есть лишь желание спрятаться друг в друге, укрыться от «страшной бури» цинизма и агрессии, бушующей вокруг них. Герои Панфилова словно на краю пропасти, бездонного колодца тоски, страха и одиночества. Их романтический дуэт говорит не о радости взаимного счастья, а скорее о беззащитности и попытке обрести хоть какую-то безопасность. Это открытие и познание себя через другого приводит обоих к пониманию объективной ситуации, которой руководит трагический рок. В спектакле Панфилова рок персонифицирован через образ Королевы Маб. Не случайно эпиграфом к спектаклю выбрана шекспировская цитата: «Все Королева Маб, ее проказы».

Джульетта Панфилова сродни шекспировскому Гамлету. Ее странная оцепенелость, бездейственность связаны с трезвым пониманием своей обреченности: куда бы ни

кинулась она — везде смерть (души умерших). Она заранее знает, что обречена, поскольку отказ от своей подлинности, «растворение в массе» для нее означает духовную смерть.

Одной из самых впечатляющих сцен в балете является сцена-реквием, где мнимая смерть Джульетты вызывает беспредельную скорбь и отчаяние ее семьи. Панфилов находит выразительную ассоциацию с «Герникой» Пикассо, где в ансамблевой полифонии «слышен» настоящий вой, доходящий до ора и нечеловеческих рыданий.

В развязке трагедии, которая происходит в склепе, очнувшаяся от сна Джульетта обнаружит мертвое тело возлюбленного. Нет, Джульетта не зарыдает и не возденет руки к небу. Соединенная с Ромео нитью судьбы (а символом нити служит розовая ленточка), она неожиданно пустится в свой последний, невообразимый бег. Кажется, что четырнадцатилетняя Арина Панфилова не бежит, а летит вокруг Ромео. И стая черных людей, как стая воронья, слетевшаяся на запах смерти, вынуждена посторониться. Маленькая хрупкая девочка сильно и резко совершит свой трагический круг. Так, не сдавшись и не смирившись, она уходит в мир иной...

В финале нет никакого катарсиса, никакого очищения. Нас не покидает ощущение полной катастрофы при виде «выброшенных из жизни детей», не нашедших понимания и любви в человеческом (античеловеческом?) мире. Яркая луна освещает мертвые тела, а падающий снег создает атмосферу пронизывающего до костей холода. Ужасающее впечатление производит финал балета, где волчий вой передает познание катастрофы человеческого бытия.

Следует признать, что при всей жесткости и беспощадной правдивости в оценке мира Панфилов умеет сострадать своим героям, переживающим одиночество, отчужденность, непонимание и агрессивность со стороны враждебных сил. Эта новая позиция в трактовке шекспировского гуманизма эстетически самоценна и убедительна.

Опыт балетных интерпретаций Шекспира на рубеже XX—XXI вв. отразил новое отношение к заданной проблеме. Трагическое как эстетический феномен постепенно модифицируется. Откровенный показ нравственной деградации человека, приоритет телесного над духовным, агрессия и насилие как проявление повседневной жизни породили новую художественную традицию в современном музыкальном театре. Зачастую зритель пребывает в растерянности. Что же все-таки отражает современная сцена: новую художественную реальность или антихудожественный произвол?

Анализируя опыт последних тенденций в хореографии, невольно приходишь к следующему выводу: в современных условиях наши театры не склонны «поверить образностью» Шекспира собственную «гармонию» (если, конечно, она есть), видеть в нем эталон красоты и «совершенства». Все менее соотносясь с главной — гуманистической — основой, музыкальный театр превращает Шекспира в диагностику современной жизни с ее раскрепощенными нравами и освободившимися инстинктами. Со всей очевидностью это наблюдается в двух последних шекспировских постановках Раду Поклитару, современного молдавского хореографа, чьи «Ромео и Джульетта» и «День рождения Отелло» сразу обрели скандальную репутацию.

«Ромео и Джульетту» Р. Поклитару поставил на новой сцене Большого театра Москвы (2003) в соавторстве с английским режиссером Декланом Доннелланом — радикально настроенным постмодернистом. Как и в прежних доннеллановских постановках, действие перенесено в наши дни. Это рассказ о современной молодежи,

стиле жизни, жестокости. Дух балета — тинейджеровский: на момент премьеры Ромео (Денису Савину) исполнилось восемнадцать, Джульетте (Марии Александровой) — двадцать. Художник Николас Ормерод одел всю Верону в современные костюмы — «деловые» темные пиджаки, брюки с галстуками и белые рубашки для мужской части балета, платья «миди» — для женской.

«Вполне симпатичные и вполне современные молодые люди, несколько нервные для своих лет, несколько простоватые для своих благородных фамилий, отчасти посетители общедоступных дискотек, отчасти завсегдатаи более или менее замкнутых тусовок»; «Вместо Джульетты с обликом мадонны — Джульетта-дикарка, бегущая сломя голову. Вместо Ромео с томиком Петрарки — диковатый, простодушный парень, несущийся во весь опор. Характер развития их отношений задан в самой сценографии, где отсутствуют декорации и лишь два перекрещенных полотнища образуют алый крест. У его подножия — толстый, белый матрац. На нем герои страстно обнимаются (скорее — откровенно сексуально), сплетаясь молодыми телами. Никакой хореографии в дуэтных сценах нет, одни не очень ловкие акробатические подержки» [Гаевский, 2004, 8].

В. Гаевский констатирует, что «границы образного мира, так же как и ассоциативной фантазии постановщиков, определены уже в первой сцене — сцене на балу, в которой дамы и кавалеры так тесно прижаты друг к другу животами, что церемонный танец кажется коллективным соитием, весьма импозантным» [Там же]. Бал у Капулетти — дискотека с кровавым исходом. Пародийно изгаляется толпа-тусовка черных видений-призраков, укладывая погибших на ложе из десятков ладошек. У д а р и б е г — два главных образа спектакля. Ударом (а точнее, ударами) кинжала в живот кончается история Меркуцио — Тибальда — Ромео; это, в сущности, музыкальная кульминация первого акта. А с бега начинается история Ромео и Джульетты, и этот повторяющийся бег — их главная характеристика, метафора их судьбы, образ их скоротечного счастья.

Еще более неожиданной оказалась интерпретация трагедии «Отелло» (2004), которую Р. Поклитару поставил на музыку Седьмой симфонии С. Прокофьева⁶. Разворачивая поистине «бесовское действо», Поклитару предоставляет возможность самим ответить на вопрос, счастлив ли Отелло. «Скрюченные, уродливые фигуры, несущиеся в бешеном сатанинском плясе, создают на сцене ощущение приближающейся катастрофы, причем хореография Поклитару словно отражает те жуткие, мрачные порывы, что негасимым пламенем жгут сердца героев. И не Отелло в центре этого огненного круговорота, а Дездемона. Она как сатана, который «правит бал», вызывает в душах окружающих противоестественные страсти, толкает к предательству, интригам, убийствам» [Сутормина и др., 2004, 39]. Исполнительница партии Дездемоны Марина Александрова, артистка классической школы, тем не менее органично вошла в стилистику пластических концепций Поклитару, обогатив и «раскрасив» портрет своей героини эмоциональными красками. Таковую Анти-Дездемону балетный театр еще не знал. Но постановщики пытаются убедить своего зрителя, что возможно и такое...

⁶ Спектакль был представлен на Пятом фестивале современного танца «Рампа Москвы» в Русском камерном балете «Москва».

Подведем итог. Вся история сценических интерпретаций балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» становится отражением постепенной модификации трагического как эстетической категории, что по-своему говорит об изменяющейся оценке мира и человека. Еще в классических трактовках Лавровского, Нуреева, Макмиллана, Ноймайера трагическое раскрывало всю красоту и величие человеческого духа, его способность противостоять любым ударам судьбы. Через познание и эмоциональное потрясение герои постигали неразрешимость роковых обстоятельств жизни, но оставались верными себе до конца.

В 1980—1990-е гг. намечается иная тенденция: трагическое постепенно снижается до сферы повседневной жизни. Кризис ценностей культуры привел в конечном итоге к серьезной проблеме современного мира — отчуждению. В понимании современной критики (М. С. Каган, Э. Ю. Соловьев) отчуждение определяется как процесс превращения человеческой деятельности и ее результатов в самостоятельную силу, господствующую над ним и враждебную ему. Причинами тому являются бессилие личности перед внешними силами жизни, представление об абсурдности существования, отрицание господствующей системы ценностей, ощущение одиночества, исключенности человека из общественных связей, утрата индивидуумом своего «я». Эта тенденция породила в искусстве новую модель трагического как эстетического освоения действительности художниками-модернистами. Она предстает как т р а г е д и я б е з к а т а р с и с а.

Многим хореографическим постановкам модернистов весьма свойственна такая психоэмоциональная гамма, как неясный страх, взволнованный трепет, смутная тревога, предчувствие катастрофы. В западно-европейской эстетике появляется особый термин — «т р е в о ж а щ а я с т р а н н о с т ь» [Пави, 1991, 388]. В целом ряде хореографических произведений появляется образ судьбы как неизбежной фатальной силы, препятствующей человеческому счастью, вселяющей страх и не оставляющей никаких надежд на просветление, очищение. Смерть героев ужасающа и страшна. Она вызывает чувство горечи, поражения, безвыходности из рокового кольца жизненных обстоятельств.

В последнее десятилетие появляется еще одна (третья) модель категории трагического в хореографическом искусстве. Новая «художественная реальность», где окончательно стерты грани высокого и низменного, прекрасного и безобразного, хаоса и гармонии, не просто утверждает себя, но уже приобретает характер конъюнктуры. Это находит отражение как в хореографии, так и в разных видах искусства.

Однако следует сказать, что оценка культурной ситуации в мире не складывается лишь из опыта наблюдений за современными постановками. Целостность культуры складывается во многом из оценок зрительского восприятия. Опыт наблюдений показывает, что на фоне актуализации интеллектуально-философского театра, обнажающего жесткость реалий повседневности, потребность в эстетическом у зрителя не ослабевает. Как противовес современным тенденциям следует отметить возрастающее стремление зрителя к духовному очищению — соприкосновению с красотой и поэзией, возвращению «вертикали», утверждению величия и силы человеческого духа. Отсюда огромный зрительский интерес к высоким классическим образцам балетного искусства, к классическим интерпретациям Шекспира.

Большинство хореографических интерпретаций XX в. (Л. Лавровский, Ю. Григорович, Н. Касаткина, В. Васильев, Дж. Ноймайер, К. Макмиллан, Дж. Крэнко) следуют высокой классической традиции в понимании шекспировского гуманизма. Ясная гуманистическая трактовка великой шекспировской драмы и музыки С. Прокофьева обеспечила жизнеспособность каждой (!) из этих постановок. Характерно, что все они по сей день идут на балетной сцене музыкальных театров мира. Сама ситуация, отражающая огромный зрительский интерес к классическому наследию на рубеже XX—XXI вв., свидетельствует о неизбывности подлинных гуманистических ценностей культуры.

Проблемы интерпретации «Ромео и Джульетты» Шекспира еще будут решаться по-новому, обогащаться, конкретизироваться, уточняться, но при этом горизонтами-ориентирами и традиционных трактовок, и самых радикальных всегда будут являться бессмертные творения Шекспира и Прокофьева.

-
- Барыкина Л. В.* Умирать не страшно // Петербург. театр. журн. 2002. № 29. С. 115—117.
Гаевский В. М. Расставание с Петраркой : «Ромео и Джульетта» в Большом театре // Театр. 2004. № 1. С. 6—9.
Закс Л. А. Возвращение вертикали? // Петербург. театр. журн. 2001. № 25. С. 30—35.
Коробков С. Н. В споре рождается... // Балет. 1994. № 4. С. 4—5.
Пави П. Словарь театра : пер. с фр. М., 1991.
Ратобильская Т. Пина Бауш «дерзкого десятилетия» // Балет. 2004. № 6. С. 26—29.
Соловьев Э. Ю. Прошлое толкует нас. М., 1991.
Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке : очерки истории. Екатеринбург, 2004.
Топер П. М. Трагическое в искусстве XX века // Вопр. лит. 2000. Март — апрель. С. 3—46.
Федоренко Е. Н. Памяти Евгения Панфилова // Петербург. театр. журн. 2002. № 29. С. 146—149.
Хейзинга Й. Homo ludens: в тени завтрашнего дня. М., 1992.
Эльши Н. Интербалет-85: информация к размышлению // Муз. жизнь. 1985. № 21. С. 20—21.

Статья поступила в редакцию 23.05.2008 г.