

DOI: 10.17805/zpu.2019.1.21

**«Гамлет» в отечественных фильмах-балетах:
синтез балетной пластики и киноязыка**

Н. С. ШАБАЛИНА

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

Статья посвящена воплощению «Гамлета» в российских фильмах-балетах. Тема интерпретации шекспировской трагедии в балете остается по-прежнему актуальной, проблемной и малоизученной. Нахождение новых, недоступных другим видам искусства средств

выразительности для отражения конфликтов и философских смыслов пьесы является ключевым фактором при анализе работ.

Рассмотрены четыре фильма-балета, появившиеся в конце 1960-х — начале 1990-х годов: «Гамлет» В. Камкова и С. Евлахишвили (1969), «Размышления» Н. Долгушина и В. Шерстобитова (1971), «Гамлет» Н. Рыженко и Ф. Слидовкера, являющийся частью трилогии «Шекспириана» (1988), и «Размышление на тему. Гамлет» С. Воскресенской и С. Конончук (1991). Все фильмы-балеты рассматриваются в контексте культурно-исторического и художественного процесса. Выявлены кинематографические приемы, которые были использованы создателями фильмов-балетов, а также определены стилиевая принадлежность балетов, основная идея, хореографическая драматургия. Показано, что киносредства создают дополнительные смысловые подтексты, помогают высветить отдельные сюжетные линии, по-новому актуализировать содержание трагедии.

Расширение диапазона интерпретаций от классического драмбалета, характерного для эпохи соцреализма, до современных прочтений «Гамлета» в стиле неоклассики свидетельствует о возникшем в 1990-х годах многообразии форм в отечественном театральном процессе.

Ключевые слова: «Гамлет»; У. Шекспир; фильм-балет; хореографическая драматургия; В. Камков; Н. Долгушин; Н. Рыженко; С. Воскресенская

ВВЕДЕНИЕ

Воплощение одной из самых сложных, загадочных и философских пьес У. Шекспира «Гамлет» на языке хореографии — задача, требующая мощной балетной режиссуры, концепционного видения трагедии. Как перевести философские монологи Гамлета в танец, сплести воедино многочисленные сюжетные линии и передать противоречивость и мощь характеров героев? С этими проблемами по-разному справлялись ведущие отечественные балетмейстеры. С конца 1960-х годов начинается история постановок пьесы в российском балетном искусстве. На рубеже 1960-х — 1970-х годов в СССР появилось почти в одно и то же время пять «Гамлетов» в балете. В 1969 г. в Ленинградском Малом театре оперы и балета Н. Долгушин поставил одноактный балет «Размышления» на музыку П. И. Чайковского. В том же году вышел фильм-балет «Гамлет» В. Камкова с музыкой Д. Шостаковича. В 1970 г. К. Сергеев создал трехактного «Гамлета» на музыку Н. Червинского в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1971 г. В. Чабукиани поставил свою интерпретацию пьесы в Театре оперы и балета имени З. Палиашвили в Тбилиси (композитор Р. Габичвадзе). В 1972 г. Б. Аюханов создал «Гамлета» с труппой «Молодой балет» в Алма-Ате (музыка А. Исаковой). Помимо того что трагедия активно ставилась на хореографической сцене, она также искала воплощения в таком распространенном тогда жанре, как фильм-балет.

Целью данной работы стало исследование художественных особенностей интерпретаций «Гамлета» в российских фильмах-балетах. Источниковую базу их изучения составили рецензии и научные статьи В. Ванслова, В. Красовской, М. Клейменовой, Е. Литвинской, Н. Таршис, Е. Фетисовой и Н. Черновой. Важным материалом послужило также интервью с Маргаритой Николаевной Алфимовой, исполнительницей роли Гертруды в фильме-балета «Гамлет» В. Камкова и С. Евлахишвили (1969), хранящееся в личном архиве автора.

«ГАМЛЕТ» В. КАМКОВА И С. ЕВЛАХИШВИЛИ (1969)

Серия фильмов-балетов началась с «Гамлета» 1969 г. режиссера Сергея Евлахишвили и хореографа Виктора Камкова (с музыкой Д. Шостаковича к фильму «Гамлет» Г. Козинцева, 1964). Это была выпускная работа студента-хореографа Ленинград-

ской консерватории В. Камкова. Значительную помощь в создании работы оказала Наталья Александровна Камкова, мать хореографа, бывший преподаватель Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Она написала сценарий к фильму и была организатором постановки¹.

Одноактный сорокаминутный балет, снятый на телевизионной студии «Останкино», заявлен как хореографическая сюита. Он был поставлен на основе классической хореографии с использованием пантомимной лексики. В сценарии были оставлены ключевые моменты пьесы, хореографическая драматургия балета выстраивалась согласно шекспировскому тексту, действие развивалось линейно. Известный отечественный балетовед В. Ванслов назвал фильм-балет моноспектаклем (Ванслов, 1974: 38), поскольку в нем превалирует фигура Гамлета, и все действие показано через восприятие главного героя. Тем не менее в постановке шесть главных персонажей, много развернутых дуэтов, несколько кордебалетных сцен.

Фильм-балет с шекспировской драматургией, «отанцованной классической хореографией»², стал своеобразной иллюстрацией к тексту пьесы. Для того времени, когда уже были поставлены знаменитые балеты Ю. Григоровича («Каменный цветок», 1957, «Легенда о любви», 1961, «Спартак», 1968), Л. Якобсона («Спартак», 1956), такой фильм-балет не мог восприниматься новаторски. Он укладывался в рамки эстетики драмбалета, эпоха которого уже подходила к концу.

Связь с первоисточником была в основном сюжетно-фабульной. Поэтика Шекспира оказалась переведенной на язык хореографии слишком поверхностно, не использованными остались ресурсы специфически балетной образности. По поводу фильма-балета в целом справедливо замечание критика Н. Черновой, неоднократно выступавшей по поводу этой версии «Гамлета» в прессе: «Многие философские темы, поднятые великим драматургом, ушли из балета, кое-что оказалось решенным слишком в лоб, иллюстративно. А главное, взяв у драматурга в основном лишь фабульную сторону пьесы, авторы фильма перевели ее из жанра трагедии в жанр драмы» (Чернова, 1969: 7).

К сожалению, фильм предстал перед телезрителем не в том виде, в котором он задумывался. Маргарита Николаевна Алфимова, исполнительница роли Гертруды, вспоминает: «Мне показалось, что по сравнению с тем, что было не только задумано, но и сделано в зале, фильм выглядел намного беднее. Много хореографии было не сделано, ушло. Без хореографии фильм-балет чисто повествовательный. Он получился не совсем таким, как хотели авторы» (из интервью автору данной статьи). Сложности, связанные с постановочным и съемочным периодами, отразились на конечном результате.

Условия, созданные на останкинской студии, совершенно не соответствовали балетной специфике работы. Например, пол в павильонах, где велись съемки, был цементным. Танцевать на нем было очень сложно. В связи с этим, как свидетельствовала нам М. Н. Алфимова, «танцы на пальцах, тем более прыжковые вариации у Гамлета и у других исполнителей принесли людям травмы». Ключевая ситуация, которая сильно повлияла на результат работы, — замена исполнителя роли Гамлета за день до начала съемок. Ярослав Сех, солист Большого театра, репетировавший до этого несколько месяцев партию Гамлета, серьезно повредил себе ногу, танцуя на цементном полу. Он не смог продолжать работу, и поэтому постановщики были вынуждены срочно искать другого исполнителя на главную роль. Уговорили станцевать Гамлета Мариса Лиепу — он согласился при условии, что не сможет выучить хореографию за

один день, поэтому в фильме артист во многих сценах импровизировал. Поскольку это не была поставленная, выверенная и подходящая к концепции хореография, снимали М. Лиепу часто крупным планом. В. Ванслов пишет по этому поводу: «Танцевальное действие перемежается с кинокадрами, показывающими крупным планом лицо Гамлета. Мимическая выразительность вступает здесь в свои права. Но вместе с тем попытка совместить психологически-выразительные портреты с условным танцем выглядит художественно неорганично» (Ванслов, 1974: 38).

Дуэты с Гертрудой, которые изначально были поставлены иначе, также импровизировались. С одной стороны, Марис Лиепа, безусловно, озарил собой эту постановку (в общем, выпускную работу начинающего хореографа). Он идеально подошел на роль, благородный, величественный, красивый, статный. Однако фильму-балету не хватает пластики Гамлета, выразительной хореографии, через которую сквозила бы мысль авторов и выявлялся смысл шекспировского произведения.

Кинематографические приемы — «разноракурсные съемки», монтаж сцен, крупные планы — активно применяются на всем протяжении фильма-балета. Выигрышно смотрятся сцены, в которых задача эпизода выполняется в синтезе балетных и киносредств. Например, сцена преследования Клавдия Гамлетом после «Мышеловки» работает благодаря съемке с разных точек. Резкая смена ракурса в середине сцены — переключение съемки с «низкой точки» на «высокую» — дает эффект ловушки, в которой оказывается король.

Значительное место в действии занимают кордебалетные сцены. Придворные Эльсинора выглядят марионетками, бездушными тенями, наполняющими дворец. Движения их в чинных придворных танцах механичны, безлики, одинаковы. Они как будто находятся во сне, замороженные происходящим. К сожалению, они не представляют яркого социального фона, не перерастают в образ Эльсинора. Если в «Гамлете» К. М. Сергеева (1970, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова) сценографическое решение в виде сетки, «каменного мешка», сковывающего Эльсинора и символизирующего образ «Дании-тюрьмы» (художник — С. Юнович), было поддержано выразительно работающим кордебалетом, то здесь массы статистов — лишь безликий фон, без которого постановщики вполне могли обойтись. В. Ванслов верно замечает, что «конкретное содержание шекспировской трагедии опять же оказалось стертым, поскольку силы, противостоящие герою, лишь условно обозначены» (Ванслов, 1974: 38). Клавдий с Полонием — единственное олицетворение этих сил.

Еще одно невнятное решение, помешавшее целостному восприятию художественных образов, — привнесение в хореографическую драматургию персонажей Мыслей Гамлета и Офелии. За главными героями в одном из дуэтов неотступно следуют две тени, люди в серых балахонах. Эти искусственно привнесенные субстанции в дуэте как будто мешают главным героям передать их чувства: находясь позади персонажей и комментируя их поступки «внутренним текстом», они не дают танцовщикам взаимодействовать напрямую. В одной из вариаций Гамлета также присутствуют фигуры Мыслей — они то повторяют рисунок роли за ним, то нарочитыми импульсивными движениями передают внутренние борения принца, который в это время статичен.

В первом отечественном фильме-балете на сюжет «Гамлета» в связи со множеством технических и постановочных сложностей не удалось полностью воплотить замысел балетмейстера и отразить смысловую многоплановость трагедии. Более целостную и законченную интерпретацию гамлетовской темы представил Никита Долгушин в том же 1969 г.

«РАЗМЫШЛЕНИЯ» Н. ДОЛГУШИНА И В. ШЕРСТОБИТОВА (1971)

Одноактный балет «Размышления» (по мотивам шекспировской трагедии) впервые был показан 27 апреля 1969 г. в Ленинградском Малом театре оперы и балета в рамках творческого вечера Долгушина. Он стал первой интерпретацией «Гамлета» в российском балетном искусстве. Позднее, в 1971 г., он был заснят как фильм-балет (режиссер — В. Шерстобитов). В постановке были сделаны определенные изменения: поменялась сценография, мизансценирование в отдельных эпизодах, но общая концепция, вариации «Гамлета» и танцевальная образность сохранились. «Размышления» стали балетмейстерским дебютом 30-летнего танцовщика (в балете он исполнил также партию Гамлета). Это балет, поставленный в форме хореографического монолога (на музыку увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского). Долгушин не пытался передать содержание всей трагедии, не пошел по пути иллюстративности в передаче шекспировского материала. В. М. Красовская справедливо называла «Размышления» «балетной фантазией Долгушина о Гамлете» (Красовская, 1985: 118). Балетмейстер создал свое видение сюжета, близкое по концепции к «Гамлету» Р. Хелпманна (1942, Sadler's Wells Ballet, «Новый театр», Лондон). В том и другом балете перед взором Гамлета, как во сне, проплывали наиболее яркие эпизоды его жизни. Только в спектакле Хелпманна была агония, воспоминания Гамлета перед смертью, а у Долгушина — поток сознания героя, его мысли о прошедшем и предстоящем (в начале балета герой показан в момент подготовки к «Мышеловке», заканчивается действие вариацией Долгушина — монологом «Быть или не быть»). В 20-минутном балете «Размышления» экспрессивный непрерывный монолог Гамлета переходил по мере его воспоминаний в лирический дуэт с Офелией, в сцены с Гертрудой, Клавдием, Лаэртом. В. М. Красовская так описывала гамлетовскую мысль: «...мчалась, задерживаясь на том, что ранило героя особенно больно. Участники трагедии были воссозданы фантазией Гамлета, но и непослушны ей, твердили свое и то и дело втягивали его в свой хоровод» (там же: 119). Начало и финал фильма-балета составляли кольцевую композицию, в которой прочитывался образ «Дании-тюрьмы». Чугунные ворота, открывающиеся в начале и закрывающиеся в конце фильма, как бы замыкают все действие в едином пространстве мрачного замка Эльсинор.

О Гамлете в пластической партитуре балета В. М. Красовская писала: «Гамлет летел то наперерез им всем (Клавдию, Гертруде, Лаэрту, Офелии. — *Н. Ш.*), то вокруг них в собственном ритме, в собственном пластическом рисунке. Его танец был контрастен смутной и вязкой, как тяжелый сон, пластике Эльсинора. Порыв духа представлял собой здесь единственную реальность и рассекал мучительную зыбь галлюцинаций» (там же: 120–121). В балете осталось всего шесть действующих лиц — Гамлет, Король (отец Гамлета), Клавдий, Гертруда, Офелия и Лаэрт. Даже такой ключевой фигуре, как Полоний, не нашлось здесь места. Ведь суть постановки была не в пересказе пьесы, а в воссоздании душевного облика Гамлета и духа зловещего, призрачного Эльсинора. Действующие лица оказывались как будто фоном для раскрытия душевной трагедии принца. Гамлет в исполнении Долгушина отличался своей внутренней наполненностью, аскетичной выразительностью поз и жестов, почти отшельническим обликом, за которым вставал образ героя огромной духовной силы.

Отзывы на балет и на исполнение главной партии были в основном восторженными. Характерно, например, такое суждение критика М. Клейменовой: «Удивительная танцевальная кантилена словно подхваченных ветром движений Гамлета — Н. Долгушина, выразительны глаза его героя, всматривающегося и вслушивающегося в окру-

жающий мир. Н. Долгушин создает образ, исполненный философской глубины и огромного драматического напряжения» (Клейменова, 2008: 69). «Размышления» стали одной из наиболее убедительных отечественных постановок трагедии в балете. Недавно спектакль возобновлялся неоднократно и в России, и за рубежом.

Вся смысловая нагрузка в общем решении балета — Гамлет против Эльсинора — ложится на центрального героя. Пластическая характеристика Гамлета дана в его вариациях стремительными «шенэ»³, как будто разрывающими цепь бытия. Он дважды разрезает пространство, в начале и в конце фильма, в первом случае разрушая общую мизансцену, во втором — активно приближаясь к переднему плану, простирая руки к зрителю с призывом о помощи, о понимании (в монологе «Быть или не быть»). В первой сцене остальные герои даны контрастом к нему: Офелия с Лаэртом,двигающиеся в чинном придворном танце, — на одном краю сцены; трио — ничего не подозревающий Король и замышляющие злодейство Клавдий с Гертрудой — на другом. В наиболее острые моменты, когда сознание Гамлета не выдерживает, он «переключается» в своих воспоминаниях, и мы перескакиваем на несколько сцен вперед. Например, сцена убийства Короля не показана прямо. Этот Гамлет изначально знает о вине Клавдия, ведь все происходящее проходит перед его мысленным взором в воспоминаниях. Зритель вместе с главным героем все время оказывается в двух плоскостях — в замутненном, полубредовом сознании принца, заново осмысляющего происшедшее, и в реальных недавних событиях, в которых он был участником. Совмещение воображения и реальности достигается за счет «комбинированных съемок». Когда Гамлет вспоминает отца, связь Клавдия с Гертрудой, Офелию, мы видим выразительный профиль героя и фигуры персонажей, возникающих попеременно в другой части кадра, словно в его сознании. Монтаж сцен помогает быстро осуществлять переходы, сделать действие интенсивным и емким. Балет минималистичен, практически не используется декораций: суровые стены замка, выступающие из полумрака кубы, в глубине площадки — два факела по бокам то ли двери в темницу, то ли входа в иной мир, откуда нет возврата. Одиночество Гамлета подчеркнуто пустыми глухими стенами, закрывающимися как будто навечно тяжелыми чугунными воротами и оставляющими героя навечно мучиться вопросами бытия.

Однако кому-то из критиков подобное решение показалось излишне схематичным и далеким от Шекспира. Например, В. Ванслов замечает: «Мы видим тяжелые раздумья, безысходные метания, несчастную любовь героя... Поскольку все остальное намечено в спектакле “пунктиром”, на передний план выступает мотив фатальной обреченности Гамлета. Можно спорить, в какой мере такая интерпретация связана с произведением Чайковского, но думается, что от Шекспира она далека» (Ванслов, 1974: 37–38).

Балет «Размышления» был нетипичным для того времени, поэтому воспринять его, отрешась от традиций драмбалета или классического сюжетного спектакля, привязанного к оригиналу, современникам было непросто. В отличие от Ванслова, В. М. Красовская оценила новаторство Н. Долгушина. Его «Размышления» и «Павану мавра» Х. Лимона исследователь выделяет среди других интерпретаций трагедий Шекспира в балете: «И “Гамлет”, и “Отелло”, как ни странно на первый взгляд, наиболее удались хореографам, субъективно пережившим идею трагедии в форме одноактных монологических самораскрытий героев. Авторы “Паваны мавра” и “Размышлений”, хореографы разных народов и школ, во многом похоже подошли к Шекспиру. Не посягая на многомерность и полноту трагедий, они отобрали то, что особенно затрагивало се-

годняшнего зрителя... Оба увидели своих героев в романтически обобщенном плане и, сохраняя противоречивость характеров, дали как бы крупный план чувств, обуревающих героев» (Красовская, 1986: 32). Ассоциации возникают здесь не только на уровне сюжета и смыслов пьесы, но во многом на уровне идей, окружающих произведение и неразрывно связанных с ним.

Например, в финальной вариации героя — монологе «Быть или не быть» — заметны аллюзии на образ Христа⁴. Это тесно соприкасается с традицией восприятия Гамлета в русской культуре. Станиславский, когда репетировал «Гамлета» в МХТ, опираясь на концепцию Гордона Крэга, говорил актерам, что Гамлет — это ипостась Христа; в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет» из романа «Доктор Живаго» есть сопоставления Гамлета с образом Христа в Гефсиманском саду («Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси» (Пастернак, 1989: 604). Это неотделимо от восприятия шекспировского образа и шекспировской трагедии в нашем сознании.

Балет «Размышления» Н. Долгушина и его экранная версия намного опередили время и открыли серию «свободных» интерпретаций гамлетовского сюжета в российском балетном искусстве. Многие последовавшие за этим опыты постановок наиболее философских и сложных пьес Шекспира в балете — «Сцены по В. Шекспиру» В. Васильева (1980, Большой театр), «Макбет» Н. Боярчикова (1985, Ленинградский Малый театр оперы и балета), фильм-балет «Размышление на тему. Гамлет» С. Воскресенской (1991) и многие другие — радикально трансформировали первоисточник, предлагали свое видение трагедий.

«ГАМЛЕТ» Н. РЫЖЕНКО ИЗ «ШЕКСПИРИАНЫ»

Ф. СЛИДОВКЕРА (1988)

Спустя 17 лет после «Размышлений» был создан фильм-балет «Гамлет», являющийся частью трилогии «Шекспириана» (1988, СССР — Чехословакия — ФРГ, режиссер Ф. Сливовкер, хореограф Н. Рыженко, музыка увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского). Несмотря на изменившиеся запросы времени (начало перестройки, новые эстетические векторы), фильм-балет вписывался в привычные, ставшие уже архаичными рамки традиций драмбалета. Однако именно в этой версии преимущества киноискусства становятся особенно очевидными. Съемки на лоне природы и величественного замка создают другую, более свободную, не театральную атмосферу, характерную для экранизаций «Гамлета» (возникают ассоциации с «Гамлетом» Л. Оливье, 1948, «Гамлетом» Г. Козинцева, 1964). Съемки проходили в городе Белгороде-Днестровском, в старой крепости, которая стала выгодной естественной декорацией для картины. Холодность, таинственность сооружения используются в сценах появления Призрака, как бы парящего над Эльсинором. Часть вариаций Гамлета исполняется на открытой галерее. Офелия гибнет, срываясь с крепостных стен: хотя мы не видим этого в кадре, ее крик в гулком пространстве дает нам возможность почувствовать этот миг еще острее.

Драматургия фильма-балета строится на принципе контрастности — чередовании трагических и лирических эпизодов. Насыщенная драматичная сцена похорон отца Гамлета и свадьбы Клавдия с Гертрудой сменяется любовным дуэтом Гамлета и Офелии в воспоминаниях главного героя; за сценой убийства Полония следует лирически поставленный эпизод сумасшествия Офелии. Трагичность финала снимается приемом «театра в театре»: все происходящее — лишь представление, данное актерами в замке. После смерти Гамлета мы видим, что артист, который играл принца Датско-

го, оказывается проезжим актером. Отыграв эту роль, он складывает свою маску в повозку, и труппа движется дальше. Кроме «Гамлета» в трилогию «Шекспириана» входят «Павана мавра» Х. Лимона и «Ромео и Джульетта» Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова, которые показаны как серия представлений на других площадках.

«РАЗМЫШЛЕНИЕ НА ТЕМУ. ГАМЛЕТ»

С. ВОСКРЕСЕНСКОЙ И С. КОНОНЧУК (1991)

В конце 1960-х — 1980-е годы трагедию в балете трактовали в основном традиционно: режиссура в целом не выходила за рамки психологического театра, хореография была ориентирована на классические образцы. В 1990-е годы в связи со сломом политической и культурной ситуации в стране начинают появляться более свободные постановки по мотивам пьесы в отечественном балете. Фильм-балет «Размышление на тему. Гамлет» (1991, режиссер — С. Конончук, хореограф — С. Воскресенская, музыка Д. Шостаковича) стал этапным в интерпретации трагедии. В фильме-балете и хореография, и режиссерский язык поднимаются на новый уровень. Гамлет (в исполнении В. Малахова) предстает не каноническим героем, это зверек, песчинка мироздания, человек, пытающийся ответить на вселенские вопросы, затерянный в бесконечном космическом пространстве. Гамлет здесь оказывается как будто героем фэнтези-фильма. Тема поиска себя в огромном техногенном мире становится особенно актуальной в XXI в. (можно провести аналогии со спектаклем «Гамлет/Коллаж» Р. Лепаж, Театр наций, 2013, и другими драматическими постановками). Современность хореографии в стиле неоклассики, абстрактность «хай-тековых» декораций, одинаковость латексных костюмов четырех главных героев (Гамлета, Офелии, Клавдия, Гертруды) в нескольких сценах дают совсем другой язык и выразительные средства для прочтения трагедии.

Важность выбора музыкального решения для фильма-балета подчеркивает хореограф С. Воскресенская: «Именно музыка Шостаковича... во многом подтолкнула к дуплановому решению спектакля. Здесь отражается основная, на мой взгляд, тема трагедии — быть и казаться» (Фетисова, 1991: 56). Эта тема визуально подчеркнута решением костюмов. Внутренний мир героев раскрывается, когда они одеты в латексные обтягивающие серебристые костюмы — персонажи оказываются как будто без кожи. В остальных же сценах они одеты в стилизованные гиперболизированные «исторические» костюмы: длинные разноцветные платья, камзолы, высокие стоячие воротники, создающие атмосферу театральности, лицемерия и притворства, царящие в жизни Эльсинора. Образ бьющегося пылающего сердца пронизывает весь фильм. Гамлет, сидя на корточках, достает его вначале (в виде развевающегося на ветру красного лоскута), как бы приоткрывая свою душу зрителям. В конце фильма этот же образ возникает уже в виде огромного алого полотнища, которое «засасывает» Гамлета в космические бездны, в иные миры. Хореограф С. Воскресенская говорит о финале своего балета: «...в финале душа покидает костюм Гамлета, уходит по каменному коридору и растворяется в бесконечности. Отыграв эту карму, она уходит в небытие, куда стремилась с самого начала...» (Литвинская, 1992: 37).

Хореография точно передает состояние героев и отражает суть истории. Местами она лаконична, даже статична (в начале фильма, в момент раздумий Гамлета и вхождения зрителя в атмосферу этого inferнального мира, акцент идет на «космическую» сценографию), затем она набирает большую экспрессию в дворцовых эпизодах, в судорожных монологах невротичного подростка-Гамлета, в дуэтах Гамлета

и Офелии, Клавдия и Гертруды и др. Есть в ней и необходимые «сбросы», остановки в сценах переосмысления героями ситуаций, когда они облачаются в латексные костюмы.

Атмосфера, окружающая героев, поддержана образным современным решением телевизионных декораций, по словам С. Воскресенской, «передающим атмосферу странности, загадочности происходящего — черные кулисы, колонны из фольги, трансформирующиеся арки, коридоры...» (Литвинская, 1992: 38). Запоминающимся выглядит образ креста, на который надет костюм Гамлета. В начале фильма принц решает, надевать его или нет, входить ли в «узел» бесконечной борьбы и хитросплетений этого мира. Тема театральности, занимающая столь важное место в шекспировской трагедии, развернута здесь в отдельный сюжет: Гамлет-шут, театральность костюмов, мнимая праздничность оформления дворца.

Фильм-балет «Размышление на тему. Гамлет» с его изломанным образом главного героя, словно превращенным в Петрушку, шута, вписывается в трактовку Гамлета поколения 1990-х — начала 2000-х. Можно вспомнить в связи с этим статью Н. А. Таршис «Гамлет-Петрушка» из недавнего сборника «Гамлет в эпоху режиссерского театра» (2016), в которой она говорит о современной тенденции интерпретировать Гамлета в трагифарсовом ключе в связи с «раздробленным» временем, отсутствием ориентиров и цельных образов героев: «Сегодняшний Гамлет — и есть Петрушка. Хотим мы этого или нет — это реальный вариант сегодняшнего героя» (Таршис, 2016: 301).

Фильм-балет был положительно принят критикой. Замечание вызвало лишь избыточное использование крупных планов, что мешало восприятию хореографии, сильных пластических и режиссерских решений (Литвинская, 1992: 36–38; Фетисова, 1991: 56–57). Другие же средства кино — «размытый фокус», смена планов, точек съемки, блики в кадре — «играли» на концепцию работы, создавали призрачный, космический inferнальный мир потерянной души Гамлета.

Фильм-балет С. Воскресенской — С. Конончук отразил важнейшие тенденции театрального процесса тех лет: смешение стилей, форм, танцевальных техник, свободу в обращении с первоисточником, характерные для постмодернизма. Но на этой высокой точке в череде фильмов-балетов на сюжет знаменитой пьесы произошел «обрыв». Дальнейших отечественных интерпретаций «Гамлета» в этом жанре не последовало.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В новом тысячелетии в связи с расширившимися возможностями Интернета и масс-медиа, процессами глобализации, изменившимся спросом потребителя жанр фильма-балета почти исчез из художественного обихода. Но вряд ли его возможности можно считать исчерпанными. И четыре фильма-балета, являющие «палитру» интерпретаций «Гамлета» в до- и постперестроечные периоды российской истории, представляют несомненный интерес для исследователей творчества Шекспира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эти сведения удалось узнать благодаря интервью с Маргаритой Николаевной Алфимовой, исполнительницей роли Гертруды в фильме-балете «Гамлет» В. Камкова, в то время солисткой Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, в настоящий момент — преподавателем Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

² Из интервью с М. Н. Алфимовой (из личного архива автора).

³ Chaînés — цепочки. Серия быстрых поворотов на пальцах (pointe) или полупальцах (demi-pointe), исполняемых по прямой линии или по кругу, каждой ногой делается по половине пово-

рота. При этом должен быть равномерный перенос веса тела с одной ноги на другую. Колени должны быть сильно вытянуты» (Грант, 2009: 38).

⁴Долгушин — Гамлет становится спиной к зрителю, раскидывает руки в стороны, запрокидывает голову и как будто раскачивается на ветру.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Ванслов, В. (1974) «Гамлету» в балете быть! // Советская музыка. №3. С. 36–44.
 Грант, Г. (2009) Практический словарь классического балета. М. : МГАХ ; РАТИ-ГИТИС. 136 с.
 Клейменова, М. (2008) Дух поиска // Танец. Спектакль. Жизнь. О жизни и творчестве Никиты Долгушина : сб. / сост., ред., пер. М. П. Иванов. СПб. : АКСУМ. 480 с. С. 69–70.
 Красовская, В. М. (1985) Никита Долгушин. Л. : Искусство. 184 с.
 Красовская, В. М. (1986) Шекспир в смене балетных эпох // Советский балет. №1. С. 30–33.
 Литвинская, Е. (1992) Трагедия Шекспира на телеэкране // Балет. №1. С. 36–38.
 Пастернак, Б. Л. (1989) Доктор Живаго : роман. М. : Советская Россия. 640 с.
 Таршис, Н. А. Гамлет-Петрушка (2016) // «Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа : кол. монография / ред., сост. Д. Д. Кумукова. СПб. : РИИИ. 312 с. С. 295–301.
 Фетисова, Е. (1991) «Какой там Гамлет...» // Телерадио-эфир. №5. С. 56–57.
 Чернова, Н. (1969) На экране — симфонический танец // Неделя. №43. С. 7.

Дата поступления: 06.12.2018 г.

“HAMLET” IN RUSSIAN BALLET-FILMS: SYNTHESIS OF BALLET PLASTIQUE AND CINEMA LANGUAGE

N. S. SHABALINA
 VAGANOVA BALLET ACADEMY

The article focuses on the incarnation of “Hamlet” in Russian ballet-films. The theme of interpreting the Shakespearean tragedy in ballet still remains urgent, topical, and underinvestigated. Finding new, expressive means inaccessible to other art forms for reflecting conflicts and philosophical senses of the play are the key factor in the analysis of the works.

Four ballet-films, which were released in the late 1960s – early 1990s, are analyzed. These are “Hamlet” by V. Kamkov and S. Evlakhishvili (1969), “Reflections” by N. Dolgushin and V. Sherstobitov (1971), “Hamlet” by N. Ryzhenko and F. Slidovker (a part of the trilogy “Shakespeariana”, 1988) and “A Reflection on the Topic. Hamlet” by S. Voskresenskaya and S. Kononchuk (1991). All the ballet-films are considered in the historical, cultural, and artistic process. The author reveals the cinematographic techniques that were used by the ballet-film makers, defines the ballet styles, the main idea and the choreographic dramaturgy of the ballet-films. It is shown that the use of visuals adds meaningful implications and helps to highlight certain narrative lines and to actualize the content of the tragedy in a new way.

A gradual extension of interpretations from classical ballet-drama, typical of the epoch of “socialistic realism”, to modern interpretations of “Hamlet” in the neoclassical style, testifies to the variety of forms that appeared in the Russian theatrical process in the 1990s.

Keywords: “Hamlet”; W. Shakespeare; ballet-film; choreographic dramaturgy; V. Kamkov; N. Dolgushin; N. Ryzhenko; S. Voskresenskaya

REFERENCES

- Vanslov, V. (1974) «Gamletu» v baletе byt! *Sovetskaya muzyka*, no 3, pp. 36–44.
 Grant, G. (2009) *Prakticheskiy slovar klassicheskogo baleta*. Moscow, Moskovskaya Gosudarstvennaya Akademiya Khoreografii, Rossijskaya Akademiya Teatralnogo Iskusstva — Gosudarstvennij Institut Teatralnogo Iskusstva Publ. 136 p.
 Kleymenova, M. (2008) Dukh poiska. In: *Tanets. Spektakl. Zhizn. O zhizni i tvorchestve Nikity Dolgushina* : sbornik. St. Petersburg, AKSUM Publ. Pp. 69–70.

- Krasovskaya, V. M. (1985) *Nikita Dolgushin*. Leningrad, Iskusstvo Publ. 184 p.
- Krasovskaya, V. M. (1986) Shakespeare v smene baletnykh epoch, *Sovetskiy balet*, no 1, pp. 30–33.
- Litvinskaya, Y. (1992) Tragediya Shakespeare na teelekrane. *Balet*, no 1, pp. 36–38.
- Pasternak, B. L. (1989) *Doktor Zbivago* : roman. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ. 640 p.
- Tarshis, N. A. Hamlet-Petrushka (2016). «Hamlet» v epokhu rezhisserskogo teatra: *evolyutsiya obraza: kollektivnaya monografiya* / M-vo kultury Ros. Federatsii. Ros. In-t istorii iskusstv; red., sost. D. D. Kumukova. St. Petersburg, Rossiyskiy Institut istorii iskusstv Publ. Pp. 295–301.
- Fetisova, Ye. (1991) «Kakoy tam Hamlet...». *Teledio-efir*, no 5, pp. 56–57.
- Chernova, N. (1969) Na ekrane — simfonicheskiy tanets. *Nedelya*, no 43, p. 7.

Submission date: 06.12.2018.

Шабалина Наталия Сергеевна — аспирант кафедры философии, истории и теории искусства педагогического факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Адрес: 191023, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2. Тел.: +7 (812) 456-07-65. Эл. адрес: Natusya-shabalina@mail.ru. Научный руководитель — доктор культурологии, профессор Э. В. Махрова.

Shabalina Nataliya Sergeyevna, Post-Graduate Student, Department of Philosophy, History and Theory of Art, Faculty of Pedagogy, Vaganova Ballet Academy. Postal address: 2, Zodchego Rossi St., Saint-Petersburg, Russian Federation, 191023. Tel.: +7 (812) 456-07-65. E-mail: Natusya-shabalina@mail.ru. Scientific Adviser — E. V. Mahrova, Professor, Doctor of Culture Science.