

Alexander POLUBENTSEV “Elsinore frescos” — ballet fantasies on the topic of “Hamlet”

An interview about staging of the ballet «Elsinore frescos» (Perm State Academic Opera and Ballet Theater, 1978) with the Honoured Art Worker of the Russian Federation, choreographer, professor, chief of the Ballet Producing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory Alexander Polubentsev.

Keywords: A. M. Polubentsev, D. D. Shostakovich, W. Shakespeare, «Elsinore frescos», «Hamlet», ballet.

Александр ПОЛУБЕНЦЕВ «Фрески Эльсинора» — балетные фантазии на гамлетовскую тему

Интервью с Заслуженным деятелем искусств РФ, хореографом, профессором, заведующим кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории Александром Михайловичем Полубенцевым о создании балета «Фрески Эльсинора» (Пермский государственный академический театр оперы и балета, 1978).

Ключевые слова: А. М. Полубенцев, Д. Д. Шостакович, У. Шекспир, «Фрески Эльсинора», «Гамлет», балет.

История постановок шекспировской трагедии в отечественном балетном искусстве прослеживается с конца 1960-х годов. На рубеже 1960–1970-х годов — периоде всплеска интереса к гамлетовской теме — в СССР появилось почти одновременно шесть «Гамлетов» в балете¹. К 1970-м годам относится неосуществленный замысел одноактного балета «Гамлет» Л. В. Якобсона. Хореограф работал над спектаклем в октябре 1974 года, и лишь его смерть помешала постановке балета с недавно созданной им труппой «Хореографические миниатюры». Несмотря на то, что разработка осталась только на бумаге, само обращение ведущего авангардного хореографа страны к этой теме свидетельствует о необычайной актуальности пьесы в ту пору. В это же время на драматической сцене был поставлен знаменитый «Гамлет» Ю. П. Любимова в Театре на Таганке с В. Высоцким в главной роли (1971), который стал важным итогом, выражением мыслей поколения «шестидесятников».

Заметным событием в балетной шекспириане 1970-х годов стал один из самых необычных балетных «Гамлетов» — одноактный балет «Фрески Эльсинора», который был поставлен в 1978 году в Пермском государственном академическом театре оперы и балета. К сожалению, спектакль не был запечатлен в видеозаписи, сведения о нем немногочисленны, что и заставило нас обратиться к его создателю — хореографу Александру Михайловичу Полубенцеву.

¹ В 1969 году в Ленинградском Малом театре оперы и балета Н. А. Долгушин поставил хореографическую версию увертюры-фантазии П. И. Чайковского «Гамлет», назвав ее «Размышления». Это был первый российский балет по мотивам пьесы У. Шекспира. Партию Гамлета исполнил сам хореограф. В том же году вышел фильм-балет «Гамлет» В. Е. Камкова на музыку Д. Д. Шостаковича с М. Липпой в главной роли. В 1970-м К. М. Сергеев в творческом союзе с композитором Н. П. Червинским в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова создал трехактного «Гамлета». В 1971-м В. М. Чабукиани воплотил свою трехактную интерпретацию пьесы в Государственном академическом театре оперы и балета им. З. П. Палиашвили в Тбилиси (композитор Р. Габичвадзе). В том же году хореограф М. М. Мнацаканян поставил балет «Гамлет» как часть спектакля «Перекресток» в Музыкальном театре Республики Карелия в Петрозаводске (музыка Д. Д. Шостаковича). В 1972 году Б. Г. Аюханов создал двухактного «Гамлета» с труппой «Молодой балет Алма-Аты» (музыка А. П. Исаковой).

Наталья Шабалина. Александр Михайлович, прошло более 40 лет с момента постановки Вашего балета «Фрески Эльсинора». Как родилась идея этого спектакля? Какова была его основная концепция?

Александр Полубенцев. Это было время, когда к знаменитой пьесе У. Шекспира проявлялся особый интерес. И, конечно, знаменательным событием в культурной жизни Советского Союза стала постановка Ю. Любимова «Гамлет» с В. Высоцким в главной роли, с замечательным оформлением Д. Боровского. Это был совершенно неожиданный спектакль. Под впечатлением от этого театрального действия мне захотелось создать свой балет, тем более что тема пьесы казалась мне актуальной. Еще одной причиной, из-за которой я обратился к этому великому сюжету, явилась гениальная музыка Д. Д. Шостаковича к фильму режиссера Г. Козинцева «Гамлет», ставшая настоящим источником моего вдохновения.

Основной была тема-идея «человек и мир», и мир заключался в образе Эльсинора. Его образ как замкнутый создавался пластикой и мизансценами артистов кордебалета, которые составляли анфилады, коридоры, лестницы, залы. Внутри этого замкнутого пространства кипели страсти, происходили трагедии, рушились человеческие судьбы. В этом и состояла концепция спектакля. В балете поднимался вопрос: «Может ли человек противостоять несправедливости этого мира даже ценой своей жизни? Или нет?». Герой отвечал на этот вопрос утвердительно.

Н. Ш. Почему Вы выбрали именно «Гамлета», а не «Ромео и Джульетту», «Отелло», «Макбета» или какое-то другое произведение Шекспира?

А. П. Балет «Ромео и Джульетта» ставился неоднократно разными хореографами, и для меня эта тема была, грубо говоря, «заезженной». К постановке «Гамлета» я готовился давно, но негде было ее реализовать. Поэтому всегда буду признателен и благодарен Николаю Николаевичу Боярчикову, давшему мне возможность осуществить версию этого произведения в Пермском театре оперы и балета.

Н. Ш. Каков был жанр Вашей постановки? Это была психологическая драма или абстрактное действо? И в связи с этим, скажите, пожалуйста, были ли характеристики действующих лиц индивидуализированы или обобщены?

А. П. «Фрески Эльсинора» — программный балет, в котором доминировала обобщенная идея противопоставления жизни и смерти, добра и зла. В принципе, каждый спектакль — какой-то свой, особый жанр. С одной стороны, это трагическая история, для выявления которой я обратился к приемам психологического театра. С другой стороны — хореографическая симфония, наполненная пластическими лейттемами Эльсинора, Принца, Рока (женщины в черном). А в-третьих, сюитное построение подсказало решение — сопоставление самостоятельных частей (фресок), из сочетания которых слагалось основное действие и возникали опреде-

ленные смыслы. И еще я хотел, чтобы балет содержал черты притчи, как фильм Тенгиза Абуладзе «Мольба» (1970), основанный на образах поэзии знаменитого грузинского поэта Важи Пшавелы. Это неординарное и глубокое произведение искусства до сих пор является одной из самых моих любимых кинокартин. Все это определило жанровую природу моего балета и помогло найти название спектакля.

Что касается образов, то я, конечно, искал для каждого свою пластику, свои жесты, свои движения.

Н. Ш. Как Вы подбирали нотный материал, и насколько цельной получилась музыкальная партитура?

А. П. Подбором музыки и составлением номерной структуры я занимался сам. Основу балета составила сюита Шостаковича к кинофильму «Гамлет», поразившая меня своей трагической мощью и философской глубиной еще при первом прослушивании. В архивах «Ленфильма» я изучал материал, созданный Шостаковичем для фильма Козинцева, и выбирал номера, подходящие для моего замысла. Интересно, что у композитора существовало несколько версий каждой части сюиты. Какие-то из них короче, другие — длиннее оригинала, записанного фирмой «Мелодия». Например, «Бал во дворце» имеет четыре или пять оркестровых вариантов. Партитура была дополнена рядом не вошедших в сюиту номеров. Кроме того я использовал вступление из музыки Шостаковича к кинофильму «Король Лир». Музыкальный образ этого номера прекрасно передавал предчувствие трагедии. С него и начинался балет.

Окончательный вариант партитуры обрела незадолго до премьеры. Дирижер Александр Сотников, который осуществлял работу с оркестром, сообщил мне, что в полученной театром партитуре есть еще один очень красивый и неизвестный нам номер — Adagio. Прослушав его, я понял, что именно такого музыкального фрагмента мне не хватало: на эту музыку я сочинил дуэт Гамлета с тенью Офелии. Что касается цельности партитуры, то при единой стилистике музыки к «Гамлету» и «Королю Лиру», ответ очевиден.

Н. Ш. Насколько для Вас была важна связь с живописью? Или такая привязка была достаточно условной?

А. П. В мизансценическом решении спектакля я отталкивался от фресковой живописи великих художников эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Мантеньи. Такой ход придавал балету обобщенность и монументальность, а также подсказал и живописное решение спектакля. Костюмы были достаточно ярких, сочных цветов и на темном фоне смотрелись яркими пятнами, что должно было производить впечатление фресок эпохи Возрождения. Думаю, что это удалось.

Н. Ш. А почему Вы изменили имена персонажей?

А. П. Я отказался от персонификации и конкретных имен героев, чтобы придать истории большую обобщенность и избежать прямых сравнений с первоисточником. Поэтому и обратился к хронике Саксона Грамматика, решив создать свою версию сюжета, но со-

хранив главную проблематику пьесы. Таким образом, вместо Гамлета у меня был Принц, Полоний стал Сановником, Клавдий — Братом Короля, Офелия — Дочерью Сановника, Гертруда — Королевой, а Горацио — Другом Принца.

Считаю, что перевод литературного произведения в хореографическое не может быть дословным, потому что виды искусства отличаются по своей природе и не могут дублировать друг друга. В одной из постановок на тему Гамлета я видел версию знаменитого монолога «Быть или не быть», в которой танцовщик пытался выразить смысл тем, что сначала исполнял хореографическую фразу с одной ноги, а потом с другой, повторяя это неоднократно. На мой взгляд, это было очень иллюстративно и далеко уходило от смысла монолога. Поэтому в мой вариант истории о Гамлете вошли не все сюжетные линии и персонажи. Самое важное **выразить** содержание и сделать это, прежде всего, средствами хореографии.

Н. Ш. Многие хореографы, которые обращались к «Гамлету», в том числе Р. Хеллманн, Ф. Аштон, советские и современные российские балетмейстеры усиливали лирическую линию, и получалось, что трагедия о Гамлете, принце Датском, на сцене больше напоминала историю Ромео и Джульетты. Очень редко кому удавалось проникнуть в суть пьесы. Любовную линию проще воплотить в балете, гораздо сложнее сконцентрироваться на тех философских и общечеловеческих проблемах, о которых написал Шекспир. Как Вы подходили к решению этой задачи?

А. П. В балете затрагивалась тема власти. У меня начиналось всё с образа «башни» Эльсинора, которая была выстроена из артистов балета. Наверху этой композиция находились Король (отец Гамлета, он же Призрак) и его жена, Королева. Появлялась женщина в черном одеянии (Рок) — образ, которого нет у Шекспира, символизирующий смерть, фатум, искушение. В руках ее был меч. Она начинала кружить вокруг «башни», из середины которой появлялся герой — Брат Короля. Он, словно загипнотизированный, получал меч из рук женщины в черном, и исчезал. Затем раздавался мощный аккорд, и с вершины пирамиды скатывался убитый Король. По моей логике, именно Брат Короля был виноват во всех смертях, так как, поддавшись искушению властью, он вступил на путь преступлений. Затем начиналась сцена похорон Короля, где вслед за траурной процессией и оплакивающей мужа Королевой «летел» в больших прыжках стремящийся успеть на похороны отца главный герой. Он оказывался во дворце, когда отца уже похоронили.

В балете раскрывалась также тема отношений сына и матери. О взаимоотношениях Гамлета и Гертруды у Шекспира написано замечательно: мы не знаем, принимала ли мать Гамлета участие в убийстве своего мужа или нет? Любила ли она своего сына или нет? Основываясь на собственном анализе шекспировского текста, считаю, что, все-таки, любила. Гертруда находилась

в самой сложной ситуации. С одной стороны, она была ослеплена любовью-страстью к Клавдию, перед которым, по моему мнению, испытывала чувство страха. С другой — у нее было чувство вины перед единственным сыном, которого любила и боялась одновременно. Доказательством ее любви к Гамлету становилась сцена, где она выпивала отравленное вино, предназначавшееся Принцу.

Н. Ш. Предусматривалась ли в балете любовная линия Принца и Дочери Сановника? У Шекспира ведь этого практически нет, романтические взаимоотношения юных героев — в предыстории, и мы даже не знаем в какой мере они были развиты. В самой пьесе герои находятся в «точке невозврата». И если у Офелии есть воспоминания об их связи в диалоге с принцем, то Гамлет лишь в сцене на кладбище наиболее откровенно проявляет свои чувства к героине.

А. П. У Шекспира, все-таки, можно найти подтверждения, что Гамлет относился к Офелии с нежностью. Она же находилась в полном подчинении у своего отца и не принимала самостоятельных решений. По моей версии в душе Офелии возникал неразрешимый конфликт между чувством любви к Гамлету и покорностью воле Полония, что и привело ее к безумию. В спектакле было два дуэта и трио Принца, Дочери Сановника и ее отца, раскрывающих взаимоотношения героев. Главный герой с горечью осознавал, что его любовь скорее иллюзия, и что возлюбленная фактически предала его. Это определило его отношение к девушке, в котором соседствовали издевка и нежность, сожаление и даже некоторый цинизм. В хореографический текст Дочери Сановника я ввел пластические мотивы марионетки, особо ярко звучащие в сцене сумасшествия. После ее гибели в балете был дуэт, в котором она предстала перед Принцем видением-воспоминанием. В нем звучала тема нежности и несостоявшейся любви.

Н. Ш. Хореография в Вашем спектакле была классической, или Вы использовали новаторские для того времени приемы в пластическом решении и режиссуре балета?

А. П. Основу хореографического текста так же, как у М. Бежара, Р. Пети и Б. Эйфмана, составлял классический танец. Он дополнялся танцевальными элементами эпохи Средневековья и Возрождения. Эти пластические мотивы соединялись с современной пластикой. Разумеется, я искал новые версии привычных движений и поддержек, придумывал выразительные жесты вместо условной балетной пантомимы, использовал систему лейтдвижений, старался создать новые формы, как, например, мужской дуэт Принца и его Друга. Последний, предвидя опасности, угрожающие жизни Принца, пытался предостеречь его от дальнейших действий. Кстати сказать, моя хореография не всем понравилась, так как там не было фуэте, двойных туров в воздухе, гранд пируэтов.

В режиссуре спектакля были интересно решены многие сцены. Среди них — явление Призрака, погоня

Принца за Братом Короля, сцена сумасшествия и смерти Дочери Сановника, в танце которой использовались движения, ранее исполненные в сцене бала, дуэт Принца с видением умершей девушки, где та танцевала, окутанная в прозрачную ткань.

Вспоминаю два рабочих момента. На одной из репетиций я ставил сцену погони Принца за Братом Короля. Солисты делали *grand pas de chat* на одном месте без продвижения, а кордебалет двигался в противоположную сторону, тем самым подчеркивая иллюзию движения. Хореографическая комбинация была сложная и требовала виртуозного танца. При этом Брат Короля должен был постоянно оглядываться на догоняющего его Принца. После показа хореографического текста я заметил, что один солист серьезно задумался. На мой вопрос о причине его задумчивости он ответил: «Думаю, будут тут аплодисменты или нет?». Ответ солиста меня удивил, так как раньше я никогда об этом не задумывался. На одном премьерном спектакле аплодисменты были, а на другом — нет.

Следующим запомнившимся моментом были репетиции эпизода, где Дочь Сановника после смерти отца бежала по меняющим свое направление коридорам, которые выстраивали артисты кордебалета. Сцена основывалась на сочетании статических композиций массы и стремительно бегущей девичьей фигуры. Для солисток мною был придуман мелкий бег «на пальцах», а это очень трудно для исполнения. На репетициях они говорили мне: «Сколько можно бегать туда-сюда и всё „на пальцах“! У нас стопы отваливаются. Это Вы в Ленинграде ставьте!». В итоге нашли компромисс: они стали чаще сходить с «пальцев», чтобы чуть вздохнуть. Так мне удалось добиться того, чего я хотел. Придворные расступались, и девушка оказывалась перед бездыханным телом своего отца. В финале этой сцены Дочь сановника умирала у ног Брата Короля, по сути, являвшегося причиной ее смерти. Помню, что у него был жест римского патриция, требующего смерти, — большим пальцем вниз.

Н. Ш. *Чуть ранее в нашей беседе и в монографии «Либретто моей жизни»² Вы упомянули о фигуре Рока, судьбы. Расскажите, пожалуйста, об этом подробнее.*

А. П. Образ Рока — один из важнейших в спектакле. Он как пунктирная нить проходил сквозь многие сцены балета, внезапно возникая и так же внезапно исчезая. Эту партию исполняла танцовщица. Черный цвет ее одежды резко контрастировал с цветными костюмами других участников балета. В сцене сумасшествия женщина в черном словно тень преследовала героиню, а затем погребала ее. Этот персонаж воплощал собой тему смерти, которая буквально пронизывает пьесу Шекспира. В ней проходит вереница смертей: один

за другим гибнут восемь человек, но в моем спектакле Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн отсутствовали, поэтому смертей было пять. Тем не менее, одна «обкомовская дама» на обсуждении балета возмутилась, что я посмел устроить на сцене настоящее побоище. Тщетно я пытался ей возразить, говоря, что это придумал не я, а великий Шекспир.

Н. Ш. *Александр Михайлович, расскажите, пожалуйста, как Вы подбирали исполнителей на главные роли?*

А. П. Первоначально я думал, что главную роль будут танцевать Марат Даукаев и Юрий Петухов. И вдруг Даукаева приглашают работать в Кировский театр, а Петухов уезжает на длительные зарубежные гастроли. Я стал ходить по классам, смотрел спектакли. В итоге выбрал три состава Принца: один юный танцовщик, недавно пришедший в театр после окончания училища (именно он исполнил главную роль в премьерном спектакле, показав себя глубоким и выразительным артистом), и двое — опытные корифеи, не танцевавшие главных партий. При этом один из них говорил: «Какой я Гамлет? Я не Гамлет вообще». Они были невысокого роста, не обладали какими-то особыми классическими данными, но как-то по типуажу очень подходили. Мне хотелось сломать традиционные представления о Принце как о благородном аристократе.

На роль Рока я выбрал характерную танцовщицу М. Куршакову и поставил ее «на пальцы». Хочу отметить, что артистка великолепно справилась с ролью. Вторым составом у меня была корифейка-«классичка», не исполнявшая ранее актерские роли. Поначалу она чувствовала себя неуверенно в несвойственной её амплу партии, но в итоге справилась с ролью очень неплохо. Одним из исполнителей партии Брата Короля был артист кордебалета, подходивший для этой роли своими внешними данными.

Такой выбор исполнителей стал своего рода шоком для труппы и руководства.

Н. Ш. *А на партию Дочери Сановника как Вы подбирали артисток?*

А. П. Я искал исполнительниц, не придавая значения их статусу и не зная, кто из них балерина, кто солистка, кто из кордебалета. Для меня было важно представить эту героиню не идеализированным персонажем, не традиционной балетной феей или сильфидой, а земной девушкой. Однажды я увидел танцовщицу с очень интересным запоминающимся лицом, каким-то особенно проникновенным взглядом. У нее были ярко-рыжие волосы, оригинально заплетенные в косички, и веснушки. Танцовщица владела хорошей техникой танца, правда, у нее были полноватые ноги, но зато очень красивая стопа. Я посмотрел и подумал: она будет похожа на Офелию, о которой писал Мейерхольд³. Позже я

² Полубенцев А. М. Либретто моей жизни. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. 237 с. (Прим. ред.).

³ При подготовке к постановке я читал много работ разных исследователей — и литературоведов, и театроведов, анализирующих пьесу Шекспира. Особенно меня «зацепило», как Вс. Мейерхольд собирался поставить «Гамлета». Он решил, что Офелия должна быть рыжей и беременной.

«Фрески Эльсинора»

узнал, что это солистка Регина Кузьмичёва, а затем увидел ее в спектакле «Слуга двух господ», где она покорила меня чувством юмора и полнокровностью танца в роли Смеральдины. Через несколько лет Кузьмичёва стала ведущей солисткой ленинградского Михайловского театра.

Другой исполнительницей была Галина Шляпина. В спектаклях Боярчикова она танцевала Джульетту и иные роли лирического репертуара. И если Регина Кузьмичёва достигала трагического накала в этой роли, то Шляпина создавала трогательный образ хрупкой и незащищенной девушки.

В третьем составе Дочь Сановника была Светлана Смирнова, которая только «выпустилась». Из-за нее у меня возник конфликт с ее педагогом Людмилой Павловной Сахаровой, что и решило мою дальнейшую судьбу. Сахарова считала, что Светлане надо сконцентрироваться на классическом репертуаре, а у меня была другая точка зрения, которую я отстаивал. В итоге Сахарова забрала Смирнову, и та не станцевала эту роль.

Н. Ш. А Вы до конца отстаивали свои принципы?

А. П. Да, я очень старался отстоять свою позицию и принципы. Сейчас понимаю, что не всегда был прав. Тогда в результате конфликтных ситуаций я проиграл, так как вопрос о том, что я буду преемником Н. Боярчикова и возглавлю балетную труппу, решил не в мою пользу. Зато я создал то, что хотел, не покрывив душой.

Н. Ш. Расскажите о выборе артистки на роль Королевы?

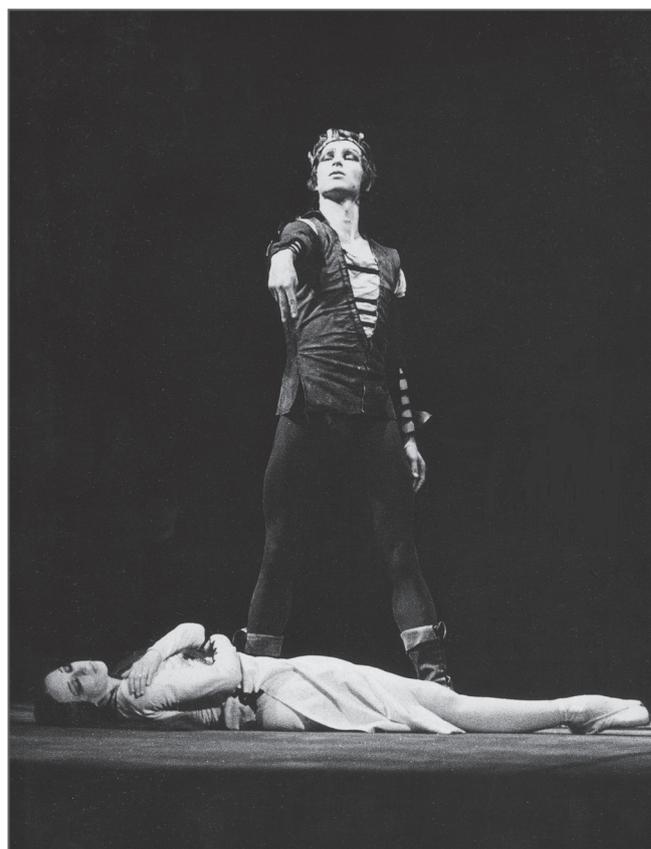
А. П. У меня было три исполнительницы. Одна — темпераментная характерная солистка с яркой внешностью, имевшая звание заслуженной артистки, другая — интересная актерски и технически оснащенная, но невысокого роста, и молодая танцовщица, только начинавшая осваивать сольный репертуар. Она обладала высоким ростом, внутренней значительностью и царственностью, именно она танцевала премьеру. Из-за этого у меня были неприятности: в обком партии поступили жалобы на неправильное распределение исполнителей молодым хореографом. Но в итоге все исполнительницы партии Королевы станцевали по спектаклю, создав яркие и неповторимые образы.

Н. Ш. А как осуществлялся поиск исполнителей на роли Короля (отец Гамлета, он же Призрак) и Сановника?

А. П. Король должен был быть артистом с харизмой, высокого роста и, главное, не тяжелый, так как его должны были поднимать и все время носить на руках. В труппе я нашел вполне подходящего для этой роли стройного и высокого танцовщика с красивым и выразительным лицом. В сцене с его участием, где Призрак подтверждал, что в его смерти виновен брат, мужской кордебалет делал с ним довольно сложные поддержки. Он шел по плечам танцовщиков, словно по воздуху, а женский кордебалет с плащами закрывал от зрителя техническую «кухню». Мне хотелось достичь эффекта, при котором Призрак как бы парил в воздухе.



Дочь Сановника (Г. Шляпина). 1978 год. Фото из личного архива



Дочь Сановника (Р. Кузьмичёва) и Брат Короля (В. Марков). 1978 год. Фото из личного архива



Королева (Е. Каменская), Брат Короля (В. Марков).
1978 год. Фото из личного архива

На роль Сановника мне нужен был совсем другой тип актера, который смог бы создать образ льстивого царедворца. Его готовили три исполнителя: два маститых солиста и молодой артист. С ними было очень интересно работать.

Н. Ш. Для Вас важны были личности в кордебалете, или большее значение имело общее режиссерское и хореографическое решение, а Эльсинор оказывался безликой массой?

А. П. Никогда не считал кордебалет безликой массой. Кордебалет—это всегда и прежде всего образ. В хореографическом решении Эльсинора не было традиционной танцевальности. Пластика кордебалета строилась на сочетании движений средневековых танцев и разного вида батманов, на смене мизансцен и композиций, что придавало образу статичность и отстраненность. Часть артистов насыщала мой текст необходимой образностью, а другие делали это лишь формально.

Н. Ш. Насколько Вы довольны тем, как удалось воплотить Ваши идеи в жизнь, тем, как сложилась ра-

бота с труппой? И все ли задачи, поставленные Вами, были выполнены?

А. П. Сначала мне было непросто, ведь я, еще никому не известный балетмейстер, пришел в труппу, до того работавшую с опытным хореографом Н. Боярчиковым. Все артисты его очень любили и переживали, что их руководитель уезжает работать в Ленинград. У меня был другой хореографический язык, другой стиль работы. Поэтому их раздражение, их недовольство понятно и отчасти естественно. Приходилось преодолевать их сопротивление, но в итоге я остался вполне доволен труппой. Солисты меня очень порадовали. Каждый из них трактовал свою роль, исходя из своей индивидуальности. Все они исполнили партии по-настоящему интересно и выразительно. Я им очень благодарен и высоко оцениваю их профессионализм.

Н. Ш. Скажите, пожалуйста, по каким критериям Вы подбирали сценическое оформление, решение костюмов и прочие компоненты балета?

А. П. До этой постановки я сотрудничал только с одним театральным художником — Анатолием Крючковым, с которым осуществил постановку балета С. С. Прокофьева «Сказка про Шута, всех шутов перешутившего». К моему великому сожалению, он вынужден был отказаться от работы над «Фресками Эльсинора». Тогда я решил обратиться к замечательному художнику Э. Кочергину. Мы встретились, я обрисовал ему ситуацию и попросил помощи. Он порекомендовал мне свою талантливую ученицу Ольгу Земцову. Так сложилось, что она постоянно была занята, и мы никак не могли с ней встретиться. После моего очередного звонка Кочергин предложил другую ученицу. Времени до начала постановки оставалось очень мало, и я вынужден был согласиться, хотя ее работ так и не увидел. Мы встретились с художницей только перед моим отъездом в Пермь и едва успели обговорить балет в целом, не вдаваясь в подробности. Через некоторое время она приехала в Пермь с эскизами костюмов и декораций. Художница придумала, что весь планшет сцены будет в расшитых подушках разного размера. Такое решение не соответствовало не только моему замыслу, но и демонстрировало непонимание природы хореографического искусства, которому необходимо свободное сценическое пространство. Эскизы костюмов тоже были малоинтересные и какие-то квялые. В конце концов, я сам нарисовал костюмы и декорацию (сотрудничество с А. Крючковым меня многому научило). Так как мне не хотелось осложнять отношения художника с театром, то мы договорились, что она все перерисует и подпишет своей фамилией.

Н. Ш. Что Вы можете сказать о световом оформлении спектакля?

А. П. Световое решение балета получилось очень красивым. Я до сих пор с благодарностью вспоминаю художника по свету, который преподавал мне бесценные уроки по выразительности светового оформления. Он использовал только «внутренний» свет. До этого

«Фрески Эльсинора»

я практически не сталкивался с этой проблемой. В Перми были «водящие» не из зрительного зала, а «внутренние», поэтому создавалась совершенно особая атмосфера пространства, все приобретало объем. Получился настоящий мир фресок. Это было очень красиво!

Н. Ш. А костюмы были больше стилизованы под Средневековье или под Возрождение? На какие модели Вы опирались?

А. П. Принцип костюмов, созданных под влиянием моды раннего Возрождения, был единый. В спектакле не использовались традиционные для балета ткани — тюль, шифон, шелк. Мне хотелось одеть артистов в натуральные материалы: кожу, замшу, тонкую шерсть, дерюгу. И по этому поводу мне пришлось конфликтовать с одной из исполнительниц партии Дочери Сановника, которая хотела танцевать в тюлевом или шифоновом платье. Я пытался объяснить, что это создает другую атмосферу балета, противоречит образу. Позже, при сдаче спектакля мне поставили в вину, что я не одел балерин в легкие ткани.

Основу костюма составлял облегающий трикотажный комбинезон. У мужчин сверху одевались куртки или жилеты разные по фасону и отделке, выполненные из кожи или замши, а у женщин — платья из тонкой шерсти. Кордебалет танцевал в неснимаемых плащах. Все костюмы дополнялись черной шнуровкой. Мужская обувь представляла собой невысокие замшевые сапожки на шнуровке; у всех солисток, включая фигуру Рока, были пуанты, у женского кордебалета — мягкая «классика». В костюмах использовались яркие цвета. Каждый персонаж обладал определенным цветом костюма. У Принца он был терракотово-оранжевый, у Сановника — бледно-рыжий, у Брата Короля — зеленый, а у Королевы — темно-красный. Платье Дочери Сановника, выполненное из тонкой шерсти цвета топленого молока с черной шнуровкой на лифе и по бокам, было самым светлым цветовым пятном в спектакле. Дополнением служил головной убор — такой же, как на картине «Дамы с горностаем» Леонардо да Винчи.

Н. Ш. А чем заканчивался спектакль?

А. П. По моему замыслу в конце балета живописный задник, изображавший стену средневекового замка, должен был опуститься, символизируя разрушение Эльсинора. К сожалению, по техническим причинам это не удалось осуществить. В финале спектакля все артисты исчезали, а на сцене оставались погибший Принц и оплакивающий его Друг.

Н. Ш. А Вы бы не хотели вновь вернуться к этому балету?



Дочь Сановника (Г. Шляпина), Принц (А. Высочин), Сановник (К. Шморгонер). 1978 год. Фото из личного архива

А. П. Честно говоря, да. Мне кажется, что сейчас тема Гамлета вновь актуальна. Посмотрим, как распорядится судьба.

Н. Ш. Что нового для себя как хореографа Вы открыли, создавая балет «Фрески Эльсинора»?

А. П. Я получил бесценный опыт работы в театре, включая все его составляющие, решал творческие и сугубо производственные проблемы, познакомился со светлыми и темными сторонами «закулисья»⁴, но, главное, я соприкоснулся с величайшим произведением У. Шекспира и гениальной музыкой Д. Шостаковича. Это было настоящее счастье.

С А. М. Полубенцевым беседовала Н. С. Шабалина.

⁴ На обсуждении спектакля большинство членов Художественного совета подвергло мою постановку жесткой критике. Полной неожиданностью для меня стало выступление дирижера А. Сотникова, с которым мы никогда не конфликтовали, наше сотрудничество строилось на уважении и доверии друг к другу. Он сказал, что «Полубенцев создал большие сложности в работе с оркестром. Он заставил буквально накануне премьеры вставить еще один музыкальный номер, что создало нервную обстановку на репетициях». Но это не соответствовало действительности. Меня поддержали главный дирижер и директор театра. Несмотря на инцидент, оркестр на премьерных спектаклях звучал очень хорошо, и темпы были прекрасные.