

На правах рукописи

Шабанова Светлана Валентиновна

Театральные искания Михаила Шемякина

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2019

Работа выполнена на кафедре русского театра федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств»

Научный руководитель:

Чепуров Александр Анатольевич, доктор искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты:

Егошина Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Школа-студия (институт) им. Вл.И. Немировича-Данченко при Московском Художественном академическом театре им. А.П. Чехова», ведущий сотрудник научно-исследовательского сектора

Ткачева Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, Институт музыки, театра и хореографии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», доцент кафедры театрального искусства

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания»

Защита состоится «26» декабря 2019 г. в 15 час. на заседании диссертационного совета Д 210.017.01 в Российском государственном институте сценических искусств по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул. д. 35, ауд. 512.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского государственного института сценических искусств (Моховая ул., д. 34) и на сайте Института:

<http://www.rgisi.ru/informacziya-o-zashhitax-dissertaczij/2019/10/14/shabanova-sv-teatralnie-iskaniya-mikhaila-shemyakina/>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Цимбалова С.И.

Театральное искусство сегодня — это область непрерывного поиска и эксперимента. Размытость видовых границ, появление новых гибридных жанров и форм, развитие полистилистики, использование новейших технологий, — все это становится концептуальной особенностью современного театрального процесса. Активно идет поиск синтеза драматического и перформативного искусства, театра визуального, музыкального и пластического.

На рубеже XX-XXI веков эти тенденции под влиянием экспериментов западного театра только начинали развиваться в российском театральном пространстве. В этом контексте анализ театрального творчества художника Михаила Шемякина позволяет существенно дополнить область исследования магистральных направлений развития современного театра.

Данное диссертационное сочинение направлено на изучение экспериментов Шемякина в области сценических постановок. Художник впервые начал сотрудничать с музыкальным театром в 2001 году и в период с 2001 по 2010 годы поставил на профессиональной сцене 7 спектаклей, из которых первый — балет «Щелкунчик», вот уже более восемнадцати лет с неизменным аншлагом идет на сцене Мариинского театра.

Обычно творческие эксперименты в балетном театре иницируются хореографами, но иногда в этот процесс включаются деятели искусств смежных специальностей, которые, основываясь на индивидуальных стилистических предпочтениях, кардинально меняют типологические границы традиционного жанра.

В своих театральных работах Шемякин стал не только автором декораций и костюмов, но и выступил в роли режиссера-постановщика и автора либретто балетных спектаклей.

Обращение художников к режиссуре балетного спектакля — редкое явление в практике театра. Подобные опыты возникали на рубеже XIX и XX веков и были непосредственно связаны с поисками новых форм и средств выразительности в различных видах искусства. Спектакли, поставленные

художниками, носили экспериментальный характер, тем не менее, эти эксперименты давали импульс для возникновения новых стилистических форм в развитии театрального искусства.

Поэтика театральных постановок Шемякина непосредственно связана с направлениями его творческих исканий. Театральные идеи М. Шемякина и замыслы их сценического воплощения формировались в середине 1960-х годов в рамках его теоретической программы «Метафизический синтетизм», где значительная роль отводилась инсталляционным проектам и театрализованным акциям, своеобразной карнавализации действительности.

Шемякин подошел к работе в профессиональном театре уже сформировавшимся мастером и его художественно-образный мир, созданный в графике и скульптуре, получил иное развитие на театральной сцене.

Театральное творчество Михаила Шемякина ранее не становилось предметом специального изучения. Традиционно исследователи связывают развитие современного балетного театра с деятельностью балетмейстеров-новаторов, не рассматривая эксперименты, напрямую не относящиеся к области хореографических исканий.

Апробируя свои творческие замыслы на театральной сцене, Шемякин произвольно раздвигал традиционные рамки балета. На академической сцене художник стремился реализовать свои идеи, ориентированные на создание авторского театра. Изучение этого художественного явления дает возможность проанализировать актуальные вопросы современного театра, возникшие в результате конфликтных противоречий, вызванных, с одной стороны, эстетикой классического балетного искусства, а с другой — авторским видением создания театрального произведения.

В диссертации рассматривается проблема интерпретации балетной классики в музыкальном театре. На примере авторских постановок Шемякина «Щелкунчик», «Весна священная», «Коппелия» анализируется попытка радикального переосмысления музыкального и сюжетного материала

классического произведения за счет выстраивания совершенно иной, оригинальной образности с помощью нового художественного языка.

В данном исследовании, посвященном театральной деятельности художника Шемякина, предпринято комплексное изучение новых аспектов поэтики современного театра. Анализ спектаклей Шемякина, использование в диссертации ранее неопубликованных материалов позволили расширить научный подход к исследованию особенностей развития театра, что обеспечивает работе **научную новизну**.

Актуальность темы обусловлена проблематикой диссертации, исследующей типологические разновидности современного театра. Спектакли Шемякина возникают в контексте острой дискуссии теоретиков современной сцены о проблемах развития театра, конфликтного взаимодействия видов и жанров искусства, метаморфоз театрального языка в процессе создания нового театрального произведения. Исследование заявленной темы позволяет глубже осмыслить новейшие тенденции развития театра, направленные на расширение границ традиционных жанров.

Объект исследования: межвидовые театральные практики рубежа XX-XXI веков.

Предмет исследования: авторские спектакли Михаила Шемякина 2001-2010 годов.

Цель диссертационной работы: дать комплексное представление о поэтике современного театра, учитывая эстетические и стилевые особенности театральных экспериментов Шемякина.

В соответствии с обозначенной целью, определяются первостепенные исследовательские **задачи**:

- проследить развитие театральной образности в художественной практике Михаила Шемякина;
- проанализировать театральное творчество Шемякина как автора балетных сценариев, художника и режиссера на примере спектаклей 2001-2010 годов;

- исследовать механизм художественного взаимодействия живописи и пластики, художника и хореографа в спектаклях Шемякина;
- рассмотреть творческие принципы работы Шемякина над интерпретацией классических произведений;
- определить понятие «метафизический театр» в театральной концепции Шемякина.

Теоретическую базу диссертации составляют, в первую очередь, труды по теории театра Ю.М. Барбоя¹, истории балетного театра В.М. Красовской, Г.Н. Добровольской, Е.Я. Суриц² и других.

Проблемы межвидовых практик современного театра поднимаются в книгах немецких театроведов Х.-Т. Лемана и Э. Фишер-Лихте³. В работах М.В. Давыдовой, Е.И. Струтинской, Х. Фостера, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б.Х.Д. Бухло, Д. Джослита⁴ исследуется процесс зарождения театральной действенности в области визуальных искусств. Причины, влияющие на развитие экспериментальных форм современного театра, освещаются в работах Ричарда Шехнера⁵. Теория карнавала и «карнавализации», особенно важная для понимания художественных особенностей деятельности М. Шемякина, возникает в свете эпохального труда философа М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»⁶.

Методология исследования. Диссертация опирается на традиции ленинградской – петербургской школы театроведения; в ее основу положены

¹ Барбой Ю.М. К теории театра. СПб., 2008.

² Добровольская Г.Н. Щелкунчик. СПб., 1996 ; Красовская В.М. История русского балета. Л., 1978 ; Суриц Е.Я. Русский балет С. Дягилева и мировая хореография XX века // Сергей Дягилев и художественная культура XIX-XX вв., 1989.

³ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015 ; Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013.

⁴ Давыдова М.В. Художник в театре начала XX века. М., 1999 ; Струтинская Е.И. Искания художников театра: Петербург-Петроград-Ленинград 1910-1920-е годы. М., 1998 ; Фостер Х. Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм // Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. М., 2015.

⁵ Schechner R. Environmental theatre. 2 edition. London; New York, 1994 ; Performans studies: An introduction. 3 edition. London; New York, 2013.

⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

выработанные отечественной наукой о театре методы описания и анализа спектакля. В процессе работы применялись также культурно-исторический, сравнительно-исторический и семиотический методы изучения искусства.

Материалом исследования стали спектакли Михаила Шемякина, поставленные на сцене Государственного академического Мариинского театра, Литовской национальной оперы, Болгарского национального театра оперы и балета, эскизы декораций, костюмов и бутафории, режиссерские зарисовки мизансцен к спектаклям с авторскими комментариями, записи репетиций, видеозаписи карнавалов и перформансов, созданных художником, иллюстрированные альбомы, русская и зарубежная периодическая печать, записи личных бесед с художником, материалы из его личного архива.

Литература вопроса.

При обилии иллюстративных изданий, выпущенных в России и за рубежом, аналитическая литература, посвященная театральному творчеству М. Шемякина, практически отсутствует.

Особое место в изучении театрального творчества Шемякина занимают работы философа-искусствоведа, профессора Мюнхенского университета Владимира Иванова. Подробный анализ ранних живописно-графических работ художника, представленный в его книге «Петербургский метафизик: фрагмент биографии Михаила Шемякина»¹, дает большой материал для исследования проблемы формирования театральных образов в художественной практике Шемякина, пониманию театральности как важнейшего свойства его творческой индивидуальности. В главах «Театральный эксперимент» и «Графический балет» В. Иванов обращается к ранним театральным опытам Шемякина, но рассматривает этот процесс в рамках философского анализа, акцентируя внимание на метафизическом аспекте исследуемого материала. В развернутых вступительных статьях к альбомам и каталогам художественных выставок

¹ Иванов В.В. Петербургский метафизик: фрагмент биографии Михаила Шемякина. СПб., 2009.

Шемякина, В. Иванов впервые упоминает о театральных постановках художника в Мариинском театре и делает краткий обзор спектаклей «Щелкунчик» и «Волшебный орех», при этом целиком погружая их в контекст внутренних сопряжений Шемякина с творчеством Э.Т.А. Гофмана¹.

Проблему жанровой направленности в постановочных театральных экспериментах художников рассматривает американский исследователь истории искусства и арт-критик Роузли Голдберг в книге «Искусство перформанса: От футуризма до наших дней»². В своей работе автор утверждает, что большинство театральных опытов художников-авангардистов следует отнести к направлению «перформанс», поскольку художники-режиссеры в своих постановочных экспериментах активно используют смежные виды искусств в различных комбинациях.

Свою точку зрения на эту проблему представляет искусствовед Виктор Березкин в монументальном труде «Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Мастера»³, обозначив явление как «театр художника». Изучая особенности этого театрального направления, В. Березкин отмечает, что при всех различных постановочных методах работы режиссеров-художников, их спектакли, несомненно, выходят за рамки традиционного театра. Исследователь говорит о возможности зарождения театра художника на традиционной драматической или оперной сцене, но не рассматривает это явление применительно к современному балету.

Экспериментальные направления театра, его стремление к визуализации освещает в своей книге «Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра»⁴ театровед Дина Годер. Автор подчеркивает, что понятие «визуальный

¹ Иванов В.В. Гофманические балеты // Шемякин: Театр и метафизика. Новосибирск, 2008 ; Шемякин М.М. Шемякин & Петербург: Пространство времени. СПб., 2007 ; Иванов В.В. Метаморфозы творческого духа: Гофманические балеты // Шемякин М.М. Михаил Шемякин: в 2 т. Т. 2. СПб., 2010.

² Голдберг Р. Искусство перформанса: От футуризма до наших дней. М., 2015.

³ Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Мастера: в 5 т. Т. 5. М., 2006.

⁴ Годер Д.Н. Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра. М., 2012.

театр» сейчас достаточно активно используется в театральной практике и под него попадают многие направления современного театра. Рассуждая об особенностях визуального театра, Д. Годер ставит больше вопросов, нежели дает ответов и рассматривает формирование и развитие этих процессов на экспериментальных и фестивальных площадках за пределами границ традиционного театра.

Положения, выносимые на защиту:

– поэтика спектаклей Шемякина неразрывно связана с направлениями творческих исканий и особенностями формирования его художественной системы. Увлечение театрализованными акциями и перформансами, гротескная образность живописно-графических работ, стремление вырваться из плоскости живописи в трехмерное пространство, придать материальность рисованному образу подчеркивают творческую потребность художника выйти за рамки изобразительного искусства и дают ключ к пониманию эстетики его театральных постановок;

– анализ авторских спектаклей Шемякина дает возможность исследовать постановочные принципы создания сценического произведения, важные для определения эстетических и стилевых особенностей его театральных экспериментов. Формирование визуального пространства сцены, где содержание и настроение спектакля передаются средствами декорационного оформления, позволяет говорить о доминирующей роли сценографии в создании образной структуры балетного действия;

– комплексное исследование механизма взаимодействия художника и хореографа, живописи и пластики продиктовано необходимостью изучения архитектоники театральных экспериментов Шемякина. Служебная функция хореографии, активное использование театральной маски и гротескного костюма, метафоричная декоративность сценического оформления предполагают построение визуального перформативного действия;

– обращение к понятию «метафизический театр» важно для понимания поэтики балетных проектов Шемякина. Метафизическая символика декорационного оформления и философская концепция спектакля, сознательно заложенные в стилистику его балетных спектаклей, отражают мировоззрение художника, направленное к познанию неизменной основы общечеловеческих сущностей бытия.

Практическая значимость диссертационного исследования определяется возможностью использования результатов в лекциях по классическому балетному наследию, истории сценографии, сценической техники и технологии, спецкурсах по проблемам развития современного театра. Диссертация может стать материалом для дальнейших исследований в области межвидовых театральных практик.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации представлены в ряде публикаций автора в научных изданиях России и Белоруссии, а также в докладах на Международных научно-практических конференциях в Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой: «Чайковский в XXI веке» (к 175-летию со дня рождения композитора), апрель 2015 года; «Метаморфозы художественных форм и смыслов», октябрь 2015 года; «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!» (к 146-летию со дня рождения С.П. Дягилева и 110-летию «оперных сезонов» в Париже), март 2018 года. Отдельные материалы диссертации использовались в лекциях «Сценическая техника в балетном театре», «Классическое балетное наследие» (Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой). Обсуждение диссертационной работы проходило на заседаниях кафедры русского театра РГИСИ.

Структура работы: диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, каждая из которых имеет разделы, заключения и списка литературы, включающего более 200 источников на русском, английском, французском и литовском языках.

Во **Введении** обосновывается актуальность работы, ее новизна, дается

обзор литературы вопроса, формулируются цели, задачи, положения, выносимые на защиту.

В **Первой главе — «Истоки театральности в творчестве Шемякина»** исследуется формирование театральной образности в художественной практике Михаила Шемякина.

Раздел 1.1. «Театрализованные акции и перформансы». В 1964 году в Ленинграде Шемякин организовал творческую группу «Санкт-Петербург» или «Живописное возрождение», где значительная роль отводилась всевозможным художественным акциям — хеппенингам и перформансам. Эти театрализованные акции, с одной стороны, напоминали импровизированные театральные представления, а с другой, — являлись своеобразной попыткой ухода от действительности в «карнавализацию» реальной жизни.

В разделе анализируются инициированные Шемякиным перформативные инсталляции «Петербургские Арлекины», «Исчезновение», «Петербургские персонажи», «Карнавалы Санкт-Петербурга» и эпатажные костюмированные акции вокруг неодушевленного объекта (мясной туши).

Подчеркивается, что театрализованный акционизм привлекал Шемякина возможностью художественных экспериментов, исследующих процесс погружения человека и материального предмета в перформативную среду и их преобразования в структуре действенной образности.

Раздел 1.2. «Метафизический синтетизм. Теория и практика». В разделе акцентируется внимание на факторах, оказавших непосредственное влияние на формирование мировоззрения и творческого почерка молодого художника. Это знакомство Шемякина с философом Я.С. Друскиным (1902-1980), участником группы «Объединение реального искусства» Д. Хармса и А. Введенского, серьезно повлиявшее на увлечение художника творчеством обэриутов, культивирующих гротеск, алогизм и поэтику абсурда. В основе художественной системы Шемякина также просматриваются идеи философа М. Бахтина о карнавализации бытия, о жизни, оформленной «особым игровым

образом»¹. Отмечается, что философские увлечения художника нашли непосредственное отражение в эстетике ранних живописных работ, где отчетливо проявляется гротескно-карнавальное мироощущение. А пространственно-динамическое решение и композиционная динамика придают графическим листам некий визуальный объем, подчеркивая внутреннее стремление художника вырваться из плоскости живописи в трехмерное пространство.

В середине 60-х годов М. Шемякина особенно волновала проблема единства жизненной реальности и искусства, как некоего общего пространства бытия. Под влиянием творчества художника Михаила Шварцмана, в 1967 году Шемякин совместно с будущим философом и искусствоведом Владимиром Ивановым, членом группы «Санкт-Петербург», разрабатывает теорию «метафизического синтетизма», которая легла в основу его эстетической программы. Творческий поиск изначального совершенства форм через живописно-графические преобразования становится для Шемякина художественным приемом, раскрывающим метафизический смысл деформаций и преобразений человеческого естества и предметности в карнавальном мире реальности.

Раздел 1.3. «Метаморфозы театра». В разделе анализируется первая театральная работа Шемякина — спектакль «Нос» (1967), показанный один раз на сцене Учебного театра оперной студии Ленинградской консерватории на генеральной репетиции. В процессе анализа выявляются особенности постановочных принципов художника, которые получают свое дальнейшее развитие в его театральной практике. Отмечается, что Шемякин, придумывая театральное произведение, создает его как живописное полотно, предварительно рисуя будущий спектакль в эскизах. Подобный прием позволял художнику визуализировать свои творческие идеи для дальнейшего

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 11.

воплощения в театральном пространстве. На сцене в объемную форму облекался придуманный художником графический рисунок.

В разделе рассматриваются живописные работы М. Шемякина: иллюстрации к произведениям Э.Т.А. Гофмана, к балетам И.Ф. Стравинского «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», театральные эскизы к неосуществленной постановке оперы Э.Т.А. Гофмана «Ундина», иллюстрации и эскизы к неосуществленному балету по роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Отмечается, что эскизы художника наполнены движением, пластичны и динамичны. Художник интуитивно понимал, что наилучшим способом раскрыть внутреннее содержание литературного произведения в графике возможно только через действие и мечтал перевести свою графику в пластические формы.

Раздел 1.4. «Карнавальное мироощущение». Тема Карнавала — одна из главных в творчестве Шемякина. Его карнавальное мироощущение проявляется в «смещении высокого и низкого, серьезного и смешного»¹. Возможность сочетать эти противоположности, как в творчестве, так и в жизни вопреки обычной логике является органичным для эстетики этого художника. Парадоксы своего карнавального мироощущения Шемякин воплотил в серии графических литографий «Карнавалы Санкт-Петербурга» (1979), создав живописный театр фантазийных гротескных монстров.

В разделе рассматривается деятельность художника как организатора и режиссера театрализованных инсталляций и костюмированных шествий во время его персональных выставок и на ежегодных карнавалах в Венеции. Участниками этих перформативных акций являются как сам художник, так и его друзья, анимирующие героев его живописных и театральных произведений.

В конце главы делается вывод, что в эстетике живописно-графических работ Шемякина прослеживается гротескно-действенный импульс. Стремление художника вырваться из плоскости живописи в трехмерное пространство,

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 164.

придать материальность графическому образу становится возможным через театральные формы, где плоскостное изображение получает объемно-пространственное сценическое воплощение.

Вторая глава — «Театр как „высокий перформанс”» — посвящена театральным исканиям художника Шемякина в процессе работы над постановками по произведениям Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик» (2001), «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» (2003) и «Волшебный орех» (2005), созданных на сцене Мариинского театра.

Раздел 2.1. Спектакль «Щелкунчик». В своей новой версии классического балета, Шемякин, по его словам, средствами сценографии хотел воссоздать фантастическую атмосферу сказочного мира Э.Т.А. Гофмана. Для этого художник детально разработал сложное декорационное оформление и бутафорию, объемные костюмы и маски, использовал мультимедийные технологии и кинопроекции. «Этот балет — моя особая дань Гофману, моя попытка воздать должное его „Щелкунчику”, попытка с помощью костюмов и декораций поведать, что за историю рассказал Дроссельмейер Машеньке на самом деле»¹.

Для осуществления поставленных задач, художник становится не только сценографом, но и автором либретто и режиссером-постановщиком балетного спектакля. Он написал новый сценарный план, визуально разделяющий спектакль на две контрастные части — нарративную и танцевальную. В первом акте, состоящем из многочисленных эпизодов-сцен, объединенных единой сюжетно-повествовательной линией, Шемякин средствами сценографии живописует мрачный бюргерский быт, из которого герои совершат свой побег в мир сказки, а второй акт представляет фантазийно-красочный мир сказочного Конфитюренбурга с яркими декорациями и новым пластическим решением. Изменен и финал классического балета. Режиссер Шемякин по-своему трактует

¹ Шемякин М.М. Гофман — это реально зарисованный параллельный мир // Русский круг Гофмана. М., 2009. С. 598.

мысль Гофмана о возможности переселения героини в сладкую страну мечты и навсегда оставляет Машеньку в волшебном Конфитюренбурге.

В разделе акцентируется внимание на конфликтной проблеме работы Шемякина с хореографом. Отмечается, что выступая в роли постановщика балетного спектакля, художник предварительно рисует балет в эскизах, делая так называемую «раскадровку». Поэтому перед хореографом Кириллом Симоновым Шемякин ставит принципиально иные творческие задачи, главная из которых — пластически реализовать на сцене авторскую концепцию художника. «Это, конечно, не ожившие мои картинки, но сам образ определенного персонажа или новые решения танцев сначала рисуются на бумаге, потом обсуждаются с хореографом и выполняются в том ключе, в котором задумал эту сцену или этот танец я»¹, — объяснял он свой метод работы.

Таким образом, роль хореографа в спектакле Шемякина практически сводится к поискам соответствий пластического языка с концепцией художника, что в значительной мере лишает балетмейстера творческой самостоятельности.

В разделе анализируется многочисленная российская и зарубежная пресса на новый спектакль «Щелкунчик». Эстетическая полемика, развернувшаяся вокруг сценического эксперимента Шемякина, затронула перспективы развития балета и современного перформативного искусства.

В результате анализа спектакля делаются следующие выводы:

Принимая на себя функции режиссера-постановщика, своим авторским решением Шемякин подменяет хореографические характеристики живописной образностью костюмов и декораций. Сценический характер персонажа создается не танцующим артистом, а эстетикой костюма. Такой абсолют живописного начала в балетном театре приводит к изменению функции артиста-исполнителя, превращая его в перформативное тело, оживляющее постановочное решение. В структуре спектакля происходит уравнивание в

¹ Цит. по: Циликин Д.В. Неповторимый вихрь танцев // Петерб. час пик. 2001. 13 фев.

значении движущихся актеров, музыкальной драматургии, декораций и бутафории, кинопроекции и света. Следуя собственному мироощущению и принимая на себя функцию автора спектакля, на сцене Мариинского театра Шемякин создает не балетный спектакль, а перформативное произведение, где, по словам искусствоведа В. Березкина, «сценическое действие развивается по законам изобразительно-пластического, визуального творчества, развернутого в сценическом пространстве и времени»¹.

Раздел 2.2. «Пролог „Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство” и балет „Волшебный орех”». Балет-пролог к спектаклю «Щелкунчик» — «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» художник поставил на сюжет сказки про волшебный орех Кракатук, которую Дроссельмейер рассказывает Маше в новелле Гофмана «Щелкунчик». Как и в предыдущей постановке, Шемякин выступает сценографом, автором либретто и режиссером-постановщиком балетного спектакля. Оригинальную музыку пишет композитор Сергей Слонимский, а балетмейстером остается Кирилл Симонов.

В новом спектакле Шемякин продолжил реализацию своих театральных исканий, начатых в балете «Щелкунчик». В процессе анализа отмечается, что основой создания сценического образа в спектаклях художника становятся костюмы. Их выразительными средствами, а не пластическими характеристиками создаются иронично-гротескные образы персонажей.

В свои постановки Шемякин переносит объект изображения и оживляет его. Поэтому для будущего спектакля Шемякин создает серию графических зарисовок под названием «Движение. Ключевые и знаковые фигуры и движения», где в комментариях подробно объясняет, как должен двигаться на сцене тот или иной сценический персонаж.

В разделе акцентируется внимание на постановочном приеме чередования многочисленных интермедийных сцен, который Шемякин

¹ Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века: в 5 т. Т. 1. М., 1997. С. 209.

практикует в своих спектаклях. Подчеркивается, что в его интермедиях артисты балета, иллюстрируя сюжетную линию спектакля, практически не танцуют, а двигаются по сцене в характерной пластике, придуманной художником. Балетный спектакль превращается в «сюиту сценических картин»¹, где музыкальная драматургия используется как временная и ритмизированная основа движения героев.

После неудачной премьеры пролога «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» еще острее зазвучали ироничные высказывания оппонентов по поводу невозможности существования подобных театральных экспериментов на академической сцене Мариинского театра, поскольку новое сценическое произведение М. Шемякина катастрофически выбивалось из репертуарных постановок театра своим неоднозначным пластическим решением. Но отказываться от проделанной работы художник не хотел. Так возникла идея переработать одноактный пролог в полноценный двухактный балет под названием «Волшебный орех».

Премьера спектакля «Волшебный орех» состоялась в 2005 году. Новая постановка стала расширенной версией пролога «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство», поставленного в 2003 году. Не меняя основной сюжетной линии и оставив без изменения базовое оформление, Шемякин добавил в спектакль две новые сцены — «Подводное царство» и «Царство веселья». Композитор Сергей Слонимский дописал необходимое по хронометражу музыкальное сопровождение, а на роль хореографа вместо Кирилла Симонова Шемякин пригласил болгарского балетмейстера Донвену Пандурски.

Балетмейстер Д. Пандурски, по ее словам, в своей работе опиралась на эскизы и зарисовки художника. «Перед моими глазами лежало интересное либретто Шемякина и его фантастические эскизы декораций, костюмов и

¹ Гаевский В. Осечка: Уроки обновленного «Щелкунчика» // Театр. 2001. № 2. С. 26.

масок, заставляющие меня искать такую пластику, посредством которой они ожили бы на сцене»¹, — подчеркивала балетмейстер.

В процессе анализа спектакля отмечается, что попытка авторов приблизить новую постановку к эстетике балетных спектаклей Мариинского театра с помощью создания полноценной хореографии, не увенчалась успехом. Хореография Д. Пандурски практически свелась к пластической анимации сценических персонажей.

Особо подчеркивается, что проблема состояла не в том, что хореография оказалась слабой, а в том, что в своих спектаклях Шемякин, как авторитарный режиссер-постановщик, сознательно отвел ей служебную функцию.

В результате делается вывод, что в авторских постановках Шемякин кардинально нарушил традиционную обособленность сценографии в балетном театре, подменяя хореографические характеристики живописной образностью костюмов и декораций. Основой балетного спектакля становится не хореография, а сценография как визуально-пространственная доминанта.

Третья глава — «В поисках метафизических смыслов. Триптих „Мегаполис” и балет „Коппелия”». По словам Шемякина, в художественном творчестве его более всего волнует проблема метафизических сущностей (универсалий) человеческого бытия. Эту тему он раскрывает как в своей живописи, так и стремится, по возможности, перенести в сценическое пространство. В постановках триптиха «Мегаполис» («Метафизика», «Кроткая», «Весна священная») на сцене Мариинского театра (2006) и балета «Коппелия» в Литовском национальном театре оперы и балета (2010) художник попытался средствами театрального искусства обозначить волнующие его философские проблемы.

Раздел 3.1. Балет «Метафизика». Концепцию балета «Метафизика» Шемякин определил как «отношения божественных начал и человеческих»². В

¹ Пандурски Д. «Волшебный орех» и волшебство // Гофманиана Шемякина: Волшебный орех. СПб., 2005. С. 4.

² Шемякин М.М. Метафизика бытия // Российская газета. 2006. 14 нояб.

оформлении спектакля художник удачно использовал живописные материалы своих ранних графических работ из цикла «Метафизические головы и бюсты» (1967-1969). Лаконично строгие декорации с четко прорисованными гигантскими стилизованными ликами-масками визуально создавали атмосферу магического напряжения. По замыслу художника, в синтезе музыкальной драматургии С. Прокофьева (Симфония № 2, часть 1 и 2), декорационного оформления и образного пластического языка, персонажи балета должны явиться зрителю как некие визуальные символы, олицетворяющие метафизический конфликт жизни и смерти.

Балетмейстера Д. Пандурски, в свою очередь, более интересовал противоречивый внутренний мир человека в космической бесконечности, который она хотела показать пластическим языком танца. Но созданное ею иллюстративное хореографическое решение «потерялось» в декорационной пестроте костюмов на фоне символической абстракции оформления. Масштабный философский замысел, реализованный в сценографии, не был поддержан образной хореографией и философская концепция спектакля оказалась не совсем понятной с точки зрения смысла и сути метафизического конфликта. Как справедливо заметил критик А. Государев, «декорация привораживает и держит настолько же крепко, настолько будоражит музыка. Так бы все и оставить: Шемякин, Прокофьев»¹.

Раздел 3.2. Балет «Кроткая». Второй балет триптиха был создан по мотивам одноименной повести Ф.М. Достоевского. Трактую спектакль «Кроткая» как «экзистенцию чистой воды»², Шемякин делает персонажами спектакля не живых людей, а призраков и переносит в сценическое пространство визуальные символы своей графической серии «Ангелы смерти и призраки». «В концепции балета „Кроткая“ я стремился опять же приблизиться

¹ Государев А.А. Кроткая метафизика из жизни насекомых // Час Пик. 2006. 28 нояб.

² Шемякин М.М. [Метафизические поиски] // Метафизика. Кроткая. Весна священная. СПб., 2006. С. 12.

к определенным метафизическим структурам, руинообразность которых заставляет вспомнить о вечности»¹, — подчеркивал художник свою идею.

Фантастически гигантские разломы графических арок символизируют таинственные знаки смерти на фоне огромного «колеса судьбы», которое перемололо не одну человеческую жизнь, а контраст черного и белого цветов сценического оформления подчеркивает атмосферу невыносимой безысходности и безнадежности существования живого человека в кошмарном мире, где спасение можно найти только в смерти.

Балетмейстер Д. Пандурски в работе над пластическим языком балета, несомненно, опиралась на визуальные идеи художника. Но в отличие от концептуальной символики декорационного оформления, ее хореографический язык, иллюстрирующий непростые взаимоотношения героев, оказался мелодраматическим и схематичным.

М. Шемякин трактовал историю, написанную Ф.М. Достоевским, много глубже, нежели ее интерпретировала в пластике Д. Пандурски. Метафизическая концепция художника, реализованная в сценографии, не была поддержана образным пластическим решением.

Раздел 3.3. Балет «Весна священная». Из всех одноактных балетов триптиха «Мегаполис», постановка «Весны священной» И. Стравинского в интерпретации М. Шемякина вызвала у театральной общественности наибольший интерес. Балет И. Стравинского, впервые поставленный в 1913 году в Париже, был символом художественного авангарда начала XX века и явил собою яркий пример совместной творческой работы композитора, хореографа и художника, усилиями которых было создано новаторское синтетическое произведение, взорвавшее традиционные представления о балетном искусстве.

Переосмысляя драматургическую структуру спектакля 1913 года, Шемякин трактовал тему возрождения природы к новой жизни совершенно в другой плоскости, чем это было сделано в премьерной постановке. Языческий

¹ Шемякин М.М. [Метафизические поиски] // Метафизика. Кроткая. Весна священная. С. 12.

славянский мир с его мощными страстями и страхами, который был близок в то время идейно-художественным устремлениям авторов балета — художнику Николаю Рериху и композитору Игорю Стравинскому, Шемякин заменяет гротескным миром насекомых. В программе спектакля постановщики так и написали: «балет „Весна священная” — сцены из жизни насекомых». Перенеся действие балета в «мир насекомых», художник тем самым определил философскую концепцию своего спектакля: «главный принцип жизни: что в мире внизу, то и наверху. Все едино»¹.

Этот спектакль стал примером радикального подхода к проблеме интерпретации балетной классики на сцене академического театра. Если в «Метафизике» и «Кроткой» художник лишь косвенно вмешивался в постановочный процесс, то в балете «Весна священная» он продолжил реализацию собственной методологии создания театрального действия, где автором концепции балета является художник, а не балетмейстер, где за основу интерпретации музыкального материала берется не хореография, а сценография.

В разделе затрагивается актуальная проблема конфликтного взаимодействия постановочной эстетики Шемякина с системой художественных координат балетного театра. Подчеркивается, что доминирование театральной маски и гротескного костюма (материальной оболочки) над природной пластикой человека закономерно создают проблему творческого существования артиста балета в театральных проектах художника.

Облачаясь в гротескный костюм и театральную маску, артист теряет свою индивидуальность и, поневоле, становится рабом навязанной ему материальной оболочки. Поэтому, не имея возможности показать свое исполнительское мастерство в громоздких костюмах и масках, ведущие солисты Мариинского театра редко соглашались участвовать в театральных экспериментах художника.

¹ Шемякин М.М. Метафизика бытия // Российская газета. 2006. 14 нояб.

В результате проведенного анализа делаются выводы: в балете Шемякина доминируют не собственно хореографические образы, не танец как таковой с его образной условностью и спецификой, а визуальная и пластическая составляющая — «оживленные» балетным артистом маска и костюм, отражающие художественный образ, возникший в воображении художника. Своей парадоксальной интерпретацией классического балета «Весна священная» Шемякин стремился продемонстрировать, что метафизический смысл, заложенный некогда создателями этого балета в его художественный текст, в иную эпоху может раскрыться в другой образной системе, в произведении перформативного искусства, возникшем как порождение свободной фантазии художника.

Раздел 3.4. Балет «Коппелия». Увлеченность Шемякина творчеством немецкого писателя Э.Т.А. Гофмана проявилась не только в его живописных работах, но и в театральных постановках «Щелкунчик» (2001), «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» (2003) и «Волшебный орех» (2005), поставленных на сцене Мариинского театра. Новую версию балета «Коппелия» на сцене Литовского национального театра оперы и балета (2010) художник создал в содружестве с хореографом Кириллом Симоновым, с которым он работал в Мариинском театре над спектаклями «Щелкунчик» и «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство». Как и в случае с предыдущими постановками, Шемякин разработал для нового спектакля декорации и костюмы, написал собственное либретто, взяв за основу сюжета новеллу Гофмана «Песочный человек», придумал общую концепцию балета.

Кардинально меняя драматургию классического балета, Шемякин намеренно сместил смысловые акценты будущего спектакля, чтобы подчеркнуть *метафизический конфликт* взаимоотношений живых людей с куклами-автоматами. Главным героем теперь становится не веселая девушка Сванильда, а кукольных дел мастер, зловещий Коппелиус и его помощница, кукла Олимпия. Коппелиус охотится за глазами живых людей, чтобы из механических существ создавать подобие человека.

Декорационное оформление, созданное художником для этого спектакля, напоминает фантастическую партитуру всевозможных цветовых символов, знаков и образов, где тема «волшебной оптики», как искажения реальной жизни, визуальным лейтмотивом «проходит» через спектакль, будь то элемент бутафории или сценическая декорация.

В этой постановке метафизическая концепция балета, задуманная и визуально воплощенная Шемякиным, была гармонично поддержана хореографией К. Симонова, который, отталкиваясь от эскизов и зарисовок художника, внес свое видение в пластический язык спектакля, сочинив для балетных артистов развернутые хореографические партии и ансамбли.

В результате делается вывод, что в спектакле «Коппелия» пластическая анимация, присущая балетным проектам Шемякина, трансформировалась в хореографическую образность, и постановщикам удалось создать синтетическое зрелище, которое по своей эстетике приблизилось к балетному театру.

В Заключении подводятся основные итоги проведенного исследования.

Анализ спектаклей «Щелкунчик», «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство», «Волшебный орех» и «Весна священная» выявил характерные постановочные принципы создания авторского сценического произведения.

Выступая в роли режиссера балетного спектакля, Шемякин предварительно рисует балет в эскизах, делая так называемую «раскадровку». Далее, в сценическое пространство переносится объект изображения и, с помощью хореографии, «оживляется». Балетный спектакль возникает вслед за рисунками, созданными фантазией художника. В объемную форму облекается придуманный художником пластический рисунок.

Принимая на себя функции режиссера-постановщика, Шемякин ставит перед хореографом принципиально иные творческие задачи, главная из которых — пластически реализовать на сцене свою авторскую концепцию.

В эстетике живописно-графических работ Шемякина заложен гротескно-действенный импульс. Стремление художника вырваться из плоскости

живописи, придать материальность графическому образу становится возможным через театральные формы, где плоскостное изображение получает объемно-пространственное сценическое воплощение.

Шемякин намеренно смещает хореографические акценты балетного спектакля в сторону доминирования сценографического решения. Сценический образ создается не танцующим артистом, а эстетикой костюма. Такой абсолют живописного начала приводит к изменению функции артиста-исполнителя, превращая его в перформативное тело, оживляющее постановочное решение.

Термин «метафизический театр», который так часто использует Шемякин, говоря о своей работе в театре, отражает природу его творческого мышления и выражается в создании образной сценографии и философской концепции спектакля.

В процессе постановки балета «Коппелия» определился новый уровень творческих отношений художника с балетмейстером. Постановщикам удалось создать органичное зрелище, которое по своей эстетике приблизилось к балетному театру. На материале произведений Э.Т.А. Гофмана и музыки Л. Делиба произошел синтез хореографии и сценографии, возникло театральное решение, направленное к метафизическим сущностям бытия, неизменно определяющим художественные искания Шемякина.

Различные варианты творческого партнерства постановщика и хореографа выявили основные направления театральных поисков. Начав сценические опыты с создания перформативного произведения (спектакли «Щелкунчик» и «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство»), пройдя искус хореографического иллюстрирования в спектаклях «Волшебный орех», «Метафизика», «Кроткая» и «Весна священная», художник вышел на новый этап сотрудничества с балетмейстером, создав полноценный балетный спектакль «Коппелия».

Интерпретация балетной классики в постановках Шемякина направлена на кардинальное переосмысление музыкального и сюжетного материала за счет

выстраивания совершенно иной, оригинальной образности с помощью современного художественного языка.

В структуре авторских постановок художника происходит уравнивание в значении движущихся актеров, музыкальной драматургии, декораций и бутафории, кинопроекции и света. В своих спектаклях Шемякин, отводя хореографии служебную функцию, устанавливает иные художественные законы построения визуального перформативного, а не хореографического действия. Основой его спектаклей становится сценография как визуально-пространственная доминанта в создании театрально-художественного образа.

Таким образом, исследование сценических поисков Михаила Шемякина свидетельствует о рождении оригинальной авторской концепции театра, художественно и исторически мотивированной, обусловленной появлением новых форм сценического синтетизма, развивающих перспективные направления в создании визуальных и перформативных постановок. Именно новый синтетизм формирует комплексный характер поэтики современного спектакля, позволяя в художественной ткани сценических произведений воплотить метафизику бытия, наметить новые векторы интерпретации классических сюжетов и образов, расширить диапазон перформативных практик в современном театре.

Публикации автора по теме диссертации в ведущих научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. Шабанова, С.В. Михаил Шемякин: «Мой Щелкунчик». К вопросу о роли хореографа в театральном проекте художника / С.В. Шабанова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2015. — № 3 (38). — С. 154-159. (0,4 п.л.). — URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/98/94>

2. Шабанова, С.В. Особенности интерпретации балета «Весна священная» в постановке художника М. Шемякина / С.В. Шабанова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4 (54). — С. 208-211. (0,4 п.л.). — URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2015_4-2_53.pdf

3. Шабанова, С.В. Балет «Коппелия» или «Песочный человек» в концепции М. Шемякина / С.В. Шабанова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2017. — № 3 (50). — С. 133-139. (0,5 п.л.). — URL: https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/430?locale=ru_RU

Публикации в других изданиях:

4. Шабанова, С.В. Роль хореографа в театральном проекте «Щелкунчик» художника Михаила Шемякина / С.В. Шабанова // Вести института современных знаний: ежеквартальный научно-теоретический журнал. — Минск. — 2014. — С. 52-57. (0,5 п.л.)

5. Шабанова, С.В. Театр художника Льва Бакста / С.В. Шабанова // Время и творчество Льва Бакста. — Издательство «Четыре четверти». — Минск. — 2016. — С. 159-165. (0,6 п.л.)