

«ЧАЙКА» ЭЙФМАНА*: ЗА КУЛИСАМИ СЮЖЕТА

Т.А.Боборыкина

*(доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербург, Россия)**У статті аналізується балетна версія «Чайки» Б.Ейфмана.**В статье анализируется балетная версия «Чайки» Б.Эйфмана.*

«... эту пьесу нельзя понять до конца,
нельзя исчерпать одним объяснением»

З.С. Паперный

Театр Балета Эйфмана можно назвать своеобразным литературным театром, в репертуаре которого Шекспир, Достоевский, Золя, Куприн, Булгаков, Толстой. На этот раз – Чехов. Сам хореограф объясняет свой постоянный интерес к литературе тем, что на основе известных образов и сюжетов он может создать что-то новое: «Литература служит для меня поводом, чтобы высказать свои мысли о прочитанном. Я стремлюсь выразить то, что находится между строк, что потрясло и вдохновило меня во время чтения. Но я плохо приемлю, когда от классики остается лишь название. Для меня важно сохранение глубинных авторских замыслов, хотя многое, конечно, переосмысливается, трансформируется».

Что же *переосмысливается* и *трансформируется* в его интерпретации «Чайки»? И почему Эйфман обратился именно к этому произведению? "...Мысли Чехова о людях искусства, жертвенности, цене успеха, отношениях поколений, - говорит Эйфман по этому поводу, - я экстраполирую на балетный театр и соединяю с личным опытом". Тема сформулирована настолько в духе этого хореографа, что справедливо задать вопрос – отчего он не сделал этого раньше? Хотя на самом деле, он задумывал свою «Чайку» еще давно, задолго до того, как несколько лет назад Джон Ноймайер поставил хореографическую версию этой пьесы в Гамбурге. Прием совпадает: Аркадина — прима-балерина, Тригорин — танцовщик и хореограф, а Треплев одержим идеей новых форм балета. При этом прочтение пьесы у двух балетмейстеров абсолютно разное. И дело не только в разном индивидуальном подходе, в различии хореографии, а, прежде всего, – в принципиально разных трактовках. У Ноймайера сохраняются практически все действующие лица пьесы, и при довольно остроумных вариациях на тему танцующих пернатых – от «лебединого озера» до Жар-птицы – он не уходит от традиционного прочтения «Чайки» и, в целом, следует за сюжетом.

Что касается Бориса Эйфмана, то он сосредоточивает свое внимание только на четырех главных персонажах, а сюжет в его балете, как и в пьесе Чехова, уступает место внутреннему действию. События у Чехова, как правило, творятся не на сцене, а где-то в закулисном пространстве. Но еще дальше, за «кулисами» сюжета, происходит самое главное. Именно эту тайну главного, скрытую в глубоком подтексте, Эйфман и выносит на сцену своего спектакля.

Балет начинается с того, что в обозначенном контурами пространстве куба мучительно не находит себе места молодой герой Константин Треплев (в эмоционально пылком исполнении Дмитрия Фишера). Он пытается трансформировать классически правильную фигуру в некую изломанную, новую форму.

Затем появляется его мать – прима балерина Аркадина (в отточено техничном и одновременно пластически чувственном исполнении Нины Змиевец). Здесь возникает тема отношений матери и сына. Мотив, часто встречающийся в театре Эйфмана. Это и

* Балетная версия Бориса Эйфмана по мотивам пьесы А.П.Чехова на музыку С.В.Рахманинова, А.Н.Скрябина; sound эффекты Л.Еремина; декорации З.Марголина; свет Г.Фильштинского; костюмы Н.Зюзькевич

болезненный Камилл с его властной матерью из балета по роману Золя «Гереза Ракен»; и страдающий, жертвенный образ Матери подпоручика Ромашова из балета по повести Куприна; и царственная Екатерина в драматически сложных отношениях со своим сыном – «русским Гамлетом» Павлом. Каждый раз Эйфман раскрывает эту тему по-новому. В «Чайке» мы видим, как даже любовь матери становится производной от отношений к искусству. «Пленниками искусства драмы» назвал Набоков героев этой пьесы. В интерпретации Эйфмана, и мать, и сын тоже «пленники» искусства, которому служат, – балета. Здесь с самого начала задается один из важнейших лейтмотивов спектакля: творческий поиск артиста, художника зримо проходит через его сердце.

Как в пьесе Чехова разыгрывается действие другой пьесы, так и в балете Эйфмана разыгрывается мистическое действие другого балета. Странные очертания нескольких фигур, стянутых одной бесцветной материей, возникают как сюрреалистический образ той *единой мировой души*, о которой говорится в пьесе Треплева. Откуда-то из недр этой «души» появляется Нина Заречная, и ее знаменитый монолог превращается в некий «дуэт» с практически несуществующим «партнером». В какой-то момент в ее движениях угадывается пластика Чайки. Позже, уже в ином пространстве большой сцены, она действительно окажется «чайкой» из «сюжета для небольшого рассказа» Тригорина. Нина Заречная производит совершенно неизгладимое впечатление не только хореографическим рисунком своего танца, но и драматической глубиной образа. Исполнительница этой партии Мария Абашова как будто специально создана для этой роли. Ее лицо, весь ее облик, потрясающие огромные глаза выражают ту мечтательную страстность, которая повела ее без оглядки в любовь и в театр. Самый мощный, пронзительный момент, когда брошенная Тригориним, она становится мишенью в некоей жестокой игре – подобию paint-ball, пятнающей ее тело и ранящей душу. В изломе ее рук есть намек на поникшие крылья подстреленной чайки. Не случайно Эйфман сохраняет и этот образ, и само название пьесы. Птица, ставшая сквозным мотивом спектакля, – символ души, одухотворенности, свободного полета фантазии, стремления окунуться в другое измерение, символ полета в бездну желаний, творчества, любви. Этот образ проходит через пластику и других персонажей этого спектакля.

Работая над пьесой, Антон Павлович заметил: «Много разговоров о литературе, мало действия и пять пудов любви». Действительно, почти все действующие лица влюблены, но влюблены они без взаимности, без ответа. Эту безответность чувств Чехов передает особым строением диалога, который больше похож на параллельно и глухо звучащие монологи. В определенном смысле драма любви становится драмой отчуждения, где все влюблены в кого-то другого и практически каждый мог бы сказать:

Что касается меня,

То я опять гляжу на вас,

А вы смотрите на него,

А он глядит в пространство...

Такое состояние внутренней отчужденности Эйфман передает не только в хореографических монологах своих героев, но в дуэтах, трио и па де катрах, где каждый продолжает вести свою солирующую одинокую партию. В схождениях и расхождениях четырех ведущих персонажей балета угадываются и сплетение судеб, и «слияние душ», о котором говорится в пьесе, и жажда любви и в тоже время – бесконечное одиночество. По выражению Берковского «У Чехова речь персонажей – мелодия души и тела». Эту мелодию, как и всякую музыку, Эйфман не только слышит, но и видит, и «мелодия души» становится у него зримой «мелодией тела».

Судьбы почти всех героев «Чайки», их любовь преломляются через искусство. И у Эйфмана эти отношения раскрываются буквально внутри балетного класса. Кордебалет, заменяя остальных действующих лиц пьесы, выполняет целый ряд разнообразных функций. Это и оттеняющий фон, на котором разворачиваются внутренние драмы; и воплощение тех разных направлений в искусстве, которые исповедуют Треплев и Тригорин; это и кордебалет как он есть – артисты балета, с которыми в разных стилях работают два разных балетмейстера. Так Константина окружает мужской кордебалет, исполняющий современные

танцы в манере хип –хопа и брейка под соответствующую современную музыку. Мужчин сменяют девушки в классе Тригорина. Они танцуют модерн на классическую музыку, и сам Тригорин дает урок классического движения. Здесь и Нина, влюбленная в Тригорина и начинающая танцевать, как он и Аркадина, и Треплев, влюбленный в Нину, и стремящийся открыть ей мир другой хореографии. Здесь сплетаются линии соперничества в любви и линии соперничества в искусстве, борьба направлений, школ. Танцы кордебалета, очень разные по своим значениям и жанрам, создают удивительно мощную полифонию сложной балетной симфонии. Они вызывают то конкретные аллюзии (от Баланчина до ультрасовременных течений), то абстрактную свободу ассоциаций, и в тоже время усложняют философский подтекст. В мучительной борьбе, которую ведет Треплев с собственной матерью и ее партнером по жизни Тригориним, представляющими, как ему кажется, отжившие формы искусства, угадывается тот гамлетовский мотив, который проходит через всю пьесу Чехова.

Здесь же высвечивается драма Тригорина, его внутренний мир, одиночество. В пустом балетном зале он тоже ищет новые формы. Как далекое воспоминание о чувствах, которым он не может себя отдать, не пожертвовав своим искусством, звучит крик Чайки, а проекцию плеска воды заглушают учащенные удары сердца.

Традиционно принято считать, что не Тригорину, а новатору Треплеву Чехов отдаёт некоторое предпочтение, оттеняя его как главного героя пьесы.

В отличие от своих предшественников, Эйфман обнаруживает в этом произведении более сложную схему. В его прочтении угадывается тонкость, подмеченная Набоковым: «хотя Треплев и хочет уничтожить старые формы искусства, ему не хватает таланта, чтобы найти новые». В свою очередь Тригорин предстает у Эйфмана как действительно талантливый художник. По мнению того же Набокова, «Тригорин - очевидно, двойник самого Чехова». В этом смысле можно было бы сказать, что парадоксальным образом не Треплев, проповедующий футуристические идеи, а Тригорин становится в балете как бы «двойником» самого Эйфмана. Но и этого мало. На мой взгляд, в интерпретации хореографа, оба героя чеховской пьесы составляют две части единого целого. В их дуэтах есть что-то от дуэтов Чайковского и его искушающего alter ego, от дуэтов Мольера и его же создания Дон Жуана. В танце Треплева и Тригорина есть пластическая проекция внутреннего мучительного состояния поиска. Они не столько соперники в любви и творчестве, сколько воплощение той борьбы, которую каждый истинный художник ведет с самим собой.

Но почему же все-таки Треплев – умный, ищущий, влюбленный – не становится главным героем и так сказать «прототипом» создателя нового балета?

Тонкость такой расстановки акцентов, на мой взгляд, заключается и в сложном авторском подтексте хореографа. В отличие от молодого героя чеховской пьесы, Эйфман не подходит к балетному искусству только с точки зрения форм. При всей авангардной увлеченности поиска, Эйфману не близка отвлеченная абстрактность танца. По его словам, такая хореография представляется ему «лишь проявлением физической, а не духовной энергии». И хотя образ новатора Треплева в чем-то близок Эйфману, он, как я понимаю, отражает лишь малую часть того, что составляет художественный мир автора этого балета.

Не случайно у Чехова Треплев убивает чайку, которая в самой пьесе обозначена как «символ». Разумеется, и это «убийство» символично и означает, на мой взгляд, что своим революционным максимализмом он убивает что-то живое. Затем из того же ружья он убивает самого себя. Кстати, и то и другое «событие» происходит, как уже говорилось, за кулисами. Но, по большому счету, далеко за пределами кулис, таятся объяснения этих поступков, их причины. Свое понимание этих причин Эйфман переводит в хореографический текст и делает главным событием спектакля. У Эйфмана нет финального самоубийства героя, а есть его возврат в тот самый куб – слишком тесный для человека во весь рост и уж тем более – для полета, с которого начинался спектакль. Как мне представляется, это очень мощная, глубокая метафора того, как понимает искусство балета Борис Эйфман. Здесь прочитывается мысль о том, что стремление исключительно к форме может оказаться убийственным не только для творчества, но и для самого художника. И, кроме того, Треплев погибает еще и потому, что смыслом жизни для него

оказывается не столько жертвенная преданность искусству, сколько земная любовь. Эту тему Эйфман рассматривает в очень интересном ракурсе. В его трактовке Тригорин и Треплев представляют, условно говоря, как бы две гетевские линии – «юного Вертера», погибающего от безответной любви, и «Фауста», переступающего через все, но идущего до конца по пути познания и творчества. В финале, когда Константин возвращается в избранную им ограниченную сферу, раздаётся его крик. Крик в пространстве балета производит эффект стоп-кадра, мучительной остановки движения. В этом финальном аккорде спектакля прозвучало и что-то очень личное, как будто он доносился из юности самого Эйфмана.

Но и Тригорин Чехова метафизически тоже «убивает» Чайку, Нину Заречную. Однако именно Тригорин своим творчеством, внушает ей любовь, которая, в конечном счете, делает ее настоящей актрисой. Тригорин Эйфмана в чем-то больше служит искусству, чем Треплев, «человек, который хотел», но так ничего и не создал. Его танец (в блистательном исполнении Юрия Смекалова) сочетает классические и одновременно новаторски смелые движения под удары метронома, напоминающие удары сердца. И кажется, что он вообще танцует только сердцем. Его партия – это Исповедь Художника. Видно, как из его размышлений, боли, любви, ошибок, творческих мук рождаются образы будущих балетов. Он – самая драматическая и сложная фигура этой постановки.

Такое прочтение, такой поворот сверхсюжета задает исповедально автобиографический тон спектаклю. Очень выразительно в какой-то момент свет направляется со сцены в зрительный зал, и неожиданно возникает некая лирическая связь зрителей и сцены, героев и автора балета. Кстати, в этом не костюмном, аскетически строгом спектакле, решенном в серо-черных тонах, совершенно роскошная постановка света.

Действие пьесы Чехова происходит на фоне озера, которое дает намек на символическую зеркальность отражений: отражения героев друг в друге, театра в театре, пьесы в пьесе. Так и в балете Эйфмана создаваемые игрой света время от времени скользят блики воды, как бы намекающие на все эти отражения и, в том числе, еще на одно – отражение театра самого Эйфмана. На сцене, практически лишенной декораций, с лишь едва обозначенным балетным залом, открывается не только закулисы подтекста пьесы Чехова, но и затаенное, почти интимное «закулисы» внутреннего мира самого постановщика.

«Как это непохоже на все, что мы привыкли видеть на сцене!» - писали Чехову после премьеры «Чайки». То же можно сказать и Эйфману после премьеры его удивительного спектакля.