

## **ПОЛЕТ «ЧАЙКИ» ИЗ XIX В XXI ВЕК**

*Работа представлена кафедрой искусствоведения*

*Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.*

*Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Д. Н. Катышева*

**Публикация посвящена хореографии балетного театра Б.Эйфмана. В статье сделан акцент на взаимоотношениях хореографа с наследием А.Чехова.**

**The article is devoted to the choreography of Boris Eifman ballet theatre. The emphasis is placed on relationships of the choreographer with Anton Chekhov's heritage.**

Последней работой Бориса Эйфмана, посвященной 30-летию своей труппы стал новый балет по мотивам произведения А. Чехова «Чайка», на музыкальную композицию из редко исполняемых произведений С. Рахманинова.

Премьера постановки состоялась в Санкт-Петербурге 12 января 2007 г. в Александринском театре, там же где пьеса впервые была поставлена, осенью 1896 г. Это является своего рода символичным, так как сцена Александринского театра для произведений Чехова, стала местом для экспериментов. Пьеса А. П. Чехова была смело-новаторской по манере письма и далеко не сразу была одобрена тогдашней публикой, так и балетная версия «Чайки» удивляет своей интерпретацией. Но это, наверное, и не удивительно, ведь и сама пьеса повествует о поиске новых форм, об истинных и мнимых ценностях, о любви, карьере и конфликте поколений. И сам А. П. Чехов был подлинным новатором, смело порывавшим со всеми литературными шаблонами, он делал это как художник-реалист, показывал жизнь и людей такими, какие они есть, а не «ходульных». А. Ф. Кони, знаменитый юрист, театрал и друг Чехова, так писал о пьесе «Чайка» – «произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюда-

тельности над житейскими положениями. Это сама жизнь на сцене»<sup>1</sup>.

Может быть, этим обусловлено и то, что пьеса «Чайка» оказалась «самой вос требованной в отеческом театре XX столетия... при этом, отношение режиссеров к творческому и человеческому конфликту между поколениями “отцов” и “детей”, на котором строится вся проблематика пьесы, менялось практически каждое десятиле тие... у каждого поколения оказывалась своя правда»<sup>2</sup>.

То режиссерами поддерживался образ Треплева с его поиском «новых форм», то оказывалось уважение Тригорину и его верное следование традициям. Борису Эйфману же, как он сообщает в своем интервью, близок образ Тригорина, «но и Треплев жив во мне, как память о юности». И такое отношение хореографа к своему творчеству, вполне в духе традиций русского балетного искусства, где «главный закон раз вития искусства – это стремление к новизне и одновременно уважение к традициям. Если один из этих мотивов преобладает, то происходит либо вырождение, либо деформация»<sup>3</sup>. В этом спектакле соединены мысли А. П. Чехова о людях искусства, жертвенности, цене успеха, отношениях поколений, соединенные с личным опытом хореографа.

В новой «Чайке» – всего четыре сольных партии, причем каждая из них – главная. По словам Б. Эйфмана, он учел довольно спорный эксперимент Джона Ноймайера, перенаселившего свой балет «Чайка» множеством трудно узнаваемых персонажей. В постановке этого балета Б. Эйфман идет практически след в след Джону Ноймайеру, это, на мой взгляд, то что называется, идеи, которые витают в пространстве, и доступны всем художникам в равной степени, настроенным на эту волну. Как об этом интересно высказывается сам хореограф: «Ощущаю себя неким передатчиком, реализатором высшей энергии в новое пластическое качество».

У Джона Ноймаера действие балета также перенесено в балетный зал, и он изменил род деятельности главным героям. «Сложно объяснить все сюжетные линии пьесы. Поэтому у меня Тригорин – великий балетмейстер-консерватор, как Петипа. Аркадина – великая балерина, как Анна Павлова. Костя – молодой, дерзкий хореограф. В Нине – она для меня самый важный персонаж пьесы – затронуты все стороны искусства: и успешного, и революционного»<sup>4</sup>.

Балет также поставлен на сплав музыкальных произведений русских композиторов – П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина и Д. Д. Шостаковича.

Б. Эйфман впервые «Чайку» мог поставить еще в конце 1970-х гг. – на эту постановку его пригласила Майя Плисецкая. Однако уже тогда у него был замысел балета «Идиот», и он сделал выбор в пользу Ф. М. Достоевского, а творческий эксперимент с наследием А. П. Чехова у труппы Б. Эйфмана состоялся лишь спустя 27 лет.

Борис Эйфман сохраняет в своем видении пьесы основные философские идеи, которыми наполнена чеховская «Чайка» и переносит действие из дачной усадьбы в балетный зал, где сталкиваются модный, но традиционный хореограф Тригорин и дерзкий новатор Треплев, где молодая, талан-

тливая танцовщица Заречная, соперничает с прима-балериной Аркадиной. Начинается спектакль с символичного знакомства с Треплевым, он помещен в прозрачный куб, который символизирует консервативные, шаблонные решения балетного искусства, чуждые молодому хореографу. Но грани куба подвижны, и постепенно, благодаря огромным усилиям, «рамки» начинают поддаваться, выстраиваются в необычную фигуру, что дает больше воздуха и простора для движений. Для музыкального сопровождения начала балета Б. Эйфманом выбрана «Эллегия», прекрасное произведение, в котором одна музыкальная тема постепенно развивается с помощью нарастающей динамики и более усложненной гармонизации, что очень символично и прекрасно перекликается с растущим сопротивлением молодого хореографа.

Музыкальный материал, как всегда у Б. Эйфмана гармонично подобран, и воспринимается как одна органичная партитура. Но в этом балете хореограф использует и звуки живой природы: пение птиц, журчание воды, биение человеческого сердца, которые поддерживают смелые поиски Треплева. Конец спектакля решен также с использованием противодействия символической фигуре, но уже в обратную сторону. Герой пытается вновь заключить себя в установленные рамки, в привычную правильную фигуру, что в балете Б. Эйфмана равносильно «само – убийству» в пьесе А. П. Чехова. Что страшнее? Убить себя, или убить главное в себе?

«...я все еще ношуся в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание... я открываю уста... и ни кто не слышит... Тела живых существ исчезли в праке... Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух...» – так цитатами из пьесы в программе к балету заканчивается характеристика образа Треплева.

Хореограф очень часто использует в своем творчестве, интересные метафоры.

Так, например, раскрыта сцена о выражении своих новаторских идей Треплевым. Необходимость в новом хореографическом языке, особо, физически ощущается, когда в балетном зале у станка отрабатываются классические па, но под новый ритм, абсолютно не гармонирующие с новой музыкой, и не способные передать всю наполненность нового времени. Постепенно к новым па, предложенным Треплевым, подключается вся труппа, и здесь, на мой взгляд, хореограф тонко показывает, что любое, нововведение, должно быть использовано с чувством меры. Да, новый ритм, и то, что можно им выразить, интересно труппе Тригорина в целом, но то в каких костюмах им предложено все это воплотить, показывает склонность к чрезмерному увлечению новаторскими приемами. Так и Чехов в образе Треплева развенчивал оторванного от жизни художника, которого влекут только новые формы. Кордебалет в этот момент одет в ультрасовременные костюмы с использованием жутких, «кислотных» цветов, которые тут же отбрасываются в сторону при появлении Тригорина и Аркадиной. Надо отметить, что в целом обыгрывание элементов одежды, играет большое значение для Б. Эйфмана – режиссера, и всегда несет важную смысловую нагрузку.

Тема любви и любовных разочарований, в балете «Чайка» занимает не меньшее место, чем тема творчества, она воплощена в очень эмоциональных, по-эйфмановски «говорящих» дуэтах и трио. Для кульминационного отражения образа Заречной, хореограф использует прием показа сцены на сцене. Дальнейшее существование «мечтающей стать чайкой» представлено в образе белого лебедя, вынужденного смириться со своей участью, быть «мишенью», в прямом смысле этого слова, для чего бы то ни было: для критиков, для восторгов, для насмешек – лишь бы быть на сцене, пусть даже провинциального театра. «Я чайка... Нет, не то. Я – актриса... Я теперь знаю, понимаю... все равно, играем

мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй...».

В образе Аркадиной ярко высвечена черта, которая готова любым способом, пусть даже подавляя родного сына, лишь бы преподнести свою избранность и исключительность. Об этом нам говорит интересная находка хореографа, совместное движение по сцене Треплева – на корточках, с Аркадиной – на пуантах, и с высоты «своего таланта» снисходительно смотрящей на сына. Безразличное отношение к его пьесе, с равнодушным засыпанием на стуле в это время. Лишь в конце Аркадину посещают сомнения, в выборе между Тигориным и сыном, символично показанное в пластическом трио с чередой дуэтов, высвеченных в световых кругах – предпочтениях. Но выбор сделан, и не в пользу сына.

«... Милое мое дитя прости... Прости свою грешную мать. Прости меня несчастную... я постоянно в суете... Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти».

Пьеса в пьесе представленная А. П. Чеховым, о «мировой душе», также нашла свое отражение в балете «Чайка». Б. Эйфман довольно часто, использует кордаебалет, как отдельное действующее лицо, а в данном спектакле для олицетворения сути «единой мировой души». Это перетекающий сплав тел, облаченных под единым, серым, бесформенным полотном, которое постепенно позволяет вылепиться из себя отдельным образом, и которые готовы начать существовать отдельно от своего начала. «...Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это я... я... я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь...»

Образ Тригорина, на мой взгляд, был подвержен наименьшей метафоричности в спектакле, но в воплощении этого образа, казалось, звучал ответ хореографа тем, кто все эти годы, может быть, не совсем при-

нимал творчество и представленный репертуар, созданного им театра тридцать лет назад – «...День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен... я должен... тут бы и отдохнуть забыться, ан – нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет...

Бегу в театр... и надо спешить опять... И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя...». Но тут же, словно в дополнение подтверждается фраза Треплева: «...Нужны новые формы. Новые форы нужны, а если их нет. То лучше ничего и не нужно».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чехов А. П. Чайка. М.: Искусство, 1964. С. 62.

<sup>2</sup> Воронов А. М. Русский театр минувшего века. СПб.: Культура, 2006. С. 87.

<sup>3</sup> Катышева Д. Н. Продолжающийся полет чайки // Очень УМ. № 7. 2007. С. 96.

<sup>4</sup> Наборицкова С. «Хореограф Джон Ноймайер: «Что значит быть художником, который влюблен?» // Известия. 0070201 <http://www/izvestia.ru>