

Александр Колесников

Судьба эпатажа

Первая из известных нам попыток создать балет «Чайка» в России относится к началу 1961 г. Композитор В.М. Богданов-Березовский уже сочинил музыку на либретто Б.С. Гловацкого, и оба видели хореографом Касьяна Ярославича Голейзовского. «Замысел смел и спорен, – писал либреттист балетмейстеру. – Если Вас не пугает эта экспериментальная тема, может быть, стоит ознакомиться с нашей работой, и Вы могли бы сразить Москву “Чайкой” в 1961 г., когда будет отмечаться 100-летие со дня рождения А.П. Чехова»¹.

Что ответил Голейзовский, не известно. В списке им осуществленного «Чайки» нет. Его «Современные пляски на революционные темы» (1920), «Сарказмы» (1922), «Мотоциклетки», «Автодор», «С неба свалились», «Сорок girls», «Десять boys» (все – 1929), – все в прошлом. Ни Москву, ни Ленинград хореогротесками и эксцентрической эротикой уже не сразить. Мышление аттракционами, биомеханикой и символами типа свастики вместо голов у тюремщиков, протестными танцами люмпенов с дубинами, молотами и лопатами, в клубах дыма, в беспокойных лучах прожекторов, с громом и взрывами – все это уступило место «Молдавской сюите» для Выборгского дома культуры, номерам на музыку А. Скрябина и С. Прокофьева для МАЛЕГОТа, он ими как раз в то время занимался. В мыслях он был, конечно, прежним Голейзовским – экспериментатором; дай ему власть, он бы и «Лебединое озеро» переделал – с пьяной толпой, одетой «по Брейгелю», с буйной компанией принца Зигфрида, где к нему и приходит греза о лебедях, и он чуть не убивает одного из них на озере... Молодость прошла. Впереди у 70-летнего мэтра две работы в Большом театре: «Скрябиниана» (1962) и «Лейли и Меджнун» (1964). Его идентификация состоялась – вполне успокоенный новатор, все более и более склоняющийся к индивидуализации хореографического языка через актерскую органику, деталь, пластическую выделку, музыкальность и отвлеченную экзотику. При этом его репутация стойкая, и к нему именно (не к Л.М. Лавровскому, Р.В. Захарову, В.И. Вайнонену) обращаются для демонстрации экспериментального характера сочинения.

С другой стороны, «Чайка», шедшая во МХАТе в «старых формах» (хоть и в новой постановке В.Я. Станицына и И.М. Раевского, 1960), вырастает из них и требует новых. В 1960-е гг. именно балет осознается той художественной средой, где новая форма чеховского театра может осуществиться. Не станем долго объяснять, почему, и так понятно – лирическая основа сюжета, символизм и атмосфера вняты балетному театру, прекрасно перекладываются на движения классического танца. Другого тогда не знали.

Вас не удивляет, что радикальная хореографическая образность молодого Голейзовского 1920–30-х гг. как бы предсказана Чеховым в пьесе о Мировой душе, которую написал Костя Треплев для дебюта своего и возлюбленной Нины Заречной? Получается, за четверть века (1896) драматург знал, что все это с треском провалится и отхлынет. Мы это упускаем, разбирая «Чайку». Захваченные исключительно людскими

отношениями и поэтикой места – колдовское озеро с криком чаек, собаки воют, ветер треплет старый театр, бесприютные скитальцы заглядывают в окна, прося пустить погреться у очага чужого счастья и благополучия... Все так, и театр атмосферу чеховскую ни за что не отдаст. Он любит воспроизводить в первую очередь ее, поступаясь смыслом, вернее, полагая смыслом именно самодостаточную поэтическую ауру. (Она отчасти подхвачена Чеховым у Тургенева, в повести «Затишье», где и домашний театр собирались завести, и пруд чернел, и неугомонное завывание ветра, и осенние деревья в саду ветками стучали, и самоубийственная тоска.)

Но вот выходит в Большом театре России балет «Чайка» Ильи Демуцкого в постановке Юрия Посохова (2021) и придвигает к нам крупно еще один аспект смысла пьесы: не только судьбы людские, но в параллель им – судьбы их деяний, идей и творений. Вот это новый поворот в нашем театре и, думаю, в раскрытии Чехова. Балет выразил осязаемо и чувственно бунт души героя в движении, динамике, визуализировал смятение – аттракционное, комическое, надсадное. И образы нового искусства сопоставились с искусством традиции, традиционным типом мышления художника. Собственно, ход предсказуем и уже использовался, в частности, Джоном Ноймайером: Константин не писатель, а хореограф, мучим новым танцем; Тригорин также не писатель, а хореограф, ничем таким не мучим; Аркадина – именитая балерина. Дело не в повторении или заимствовании, мы не вменяем это создателям. Дело, как всегда, в раскрытии собственной мысли по поводу Чехова и его волшебной пьесы.

С ней работали в Большом театре вполне бережно, сохраняя базовые понятия о сюжете и системе образов. Они все здесь присутствуют, кроме учителя Медведенко, замененного большой в рост куклой-манекеном, его переносят с места на место, манипулируют им, танцуют как с живым, но бессловесным созданием. В остальном драматургические связи пьесы проводятся близко к тексту, зачастую совпадая с ним впрямую, а когда идя в отрыв, аранжируя на сегодняшний лад ради обострения эффекта неизвестного в известном. Мы понимаем интенции авторов – им требуется определенное пересоздание атмосферы для выхода на новую сверхзадачу. Связана она в первую очередь с преображением главного героя Константина Треплева.

Еще лет 20 назад мятущийся бунтарь Костя был бы во всем прав, а его окружение – мещане и пошляки. Слишком просто. История миро-



А. Овчаренко – Треплев. «Чайка». Большой театр. Фото Е. Фетисовой

вого театра XX в. говорит об обратном: акционизм и авангард быстро преходящее явление, будоражат на короткое время. Могут спровоцировать подражание, даже выдвинуть позитивные тенденции – но стать искусством будущего не могут. В этом парадокс – они стремятся породить новые идеи и продвинуть их дальше, но не добирают ни в масштабе, ни в наполнении. В будущее проходят структурированные формы, записанные в нотах, в слове, в световой и пластической партитуре, в точно найденных и расставленных декорациях. И серой пахнуть, и луне всходить, и собаке выть должно по партитуре. Концепция преобразования героя в балете – в закономерном его приходе к профессионализму и системе.

Это настолько зримо проведено в хореографии и драматургии спектакля, что в том не приходится сомневаться. Во-первых, силен и настойчив мотив помешательства героя. Балет открывается сценой скандала в театре на бенефисе Аркадиной. Она в классической пачке дотанцовывает с партнером композицию в классическом стиле, не лишенном, однако, и некоторой пародийности – партнер садится на шпагат, отдельные движения привнесены в классику из нового времени и т. д. На поклонах и ритуальном выносе цветов на сцену врывается взлохмаченный тип в реперской куртке на голое тело, на котором просматриваются татуировки, и начинает манифестацию о новых формах, точнее, просто оскорбляет всех подряд – от артистов до родной матери.



М. Виноградова – Нина Заречная. «Чайка». Большой театр.
Фото Е. Фетисовой

Уговоры не помогают, и его нейтрализуют. Аркадина просит доктора Дорна проверить сына на вменяемость. Костю отправляют в деревню, на свежий воздух, где он продолжает театральные опыты с собранной из рабочих группой и внезапно встреченной им Ниной.

Творцы нового поколения, бравшиеся за «Чайку», зачастую вели себя подобно Косте Треплеву, полагая, что их радикальные идеи тотчас преобразят мир, и не понимая, сколь много нужно сделать, чтобы адаптировать их к реальному театру, труппе и залу. Всегда были досадные зазоры между желаемым и действительным. В практике последнего десятилетия произошли знаменательные сдвиги – творцы заняты обеспечением собственных идей более серьезно. Когда же дело происходит в Большом театре, их усилия гарантированы крепко поставленным театральным делом и высококлассной командной работой. Были здесь в недавнем прошлом случаи, когда именно эта, обеспечительная сторона театрального производства поднимала материал, труппа танцевала и придавала всему товарный вид. Случай с нынешней «Чайкой» – счастливое совпадение творческой интенции с исполнительской культурой Большого. Нынешнее сотрудничество композитора и хореографа с труппой произошло после их громко прозвучавших балетов «Герой нашего времени» (2015) и «Нуреев» (2017). В «Чайке» же оно приобрело наиболее осмысленный характер.

Они ставят со спокойной уверенностью и крепнувшим внутренним убеждением – это масштабирует замысел, превращает внешнюю экстравагантность в неслучайное сочинение. Последовательное разворачивание авторской мысли вроде бы перебивается эпатажными решениями и штрихами, но, тем не менее, идет след в след судьбам главных героев, как они увиделись сегодня в свете пересмотра устоявшихся идей и появления новых.

Личность Кости довольно долго держит нас в напряжении своей болезненностью, о которой говорилось выше. После выходки в театре он предпринимает свой спектакль с деревенскими актерами для показа близким. Девять мужчин в рабочих комбинезонах, оторвавшись от починки трактора, показывают ритмическую композицию под удары огромного гонга и режущие металлические звуки. У каждого нагрудник в виде детали или агрегата. С колосников спускают похожие фрагменты механизмов. Костя в какой-то момент как ребенка прижимает к груди глушитель от трактора. Это тоже весьма напоминает механические танцы 1920-х гг., в том числе и Голейзовского. В центре композиции девушка в фантастическом костюме – бликующий шлем и комбинезон. Группа, начиная движение на возвышении сцены, постепенно спускается вниз и занимает зрительское пространство, как бы пронзая публику ритмопластическими интервенциями – физкультурные махи руками и проч. Аркадина начинает беспокоиться, некомфортное состояние (смотреть надо стоя), перестроение, группы хаотически смешиваются – все, дальше продолжать нельзя. «Мама!», – кричит Костя ей, оказавшейся на подиуме рядом с ударниками. Вступает мама и примерно на ту же музыку показывает свои движения в академических позициях – это удар ниже пояса. Ее перетанцевать нельзя. Светлана Захарова, ибо это она, безуспешно восстанавливает порядок. Гармония мира, которую силится разрушить футуристическим вторжением Костя Артема Овчаренко, возвращается на сцену. Это один из примеров, может, чрезмерно наглядных, но драматургичных, на которых в дальнейшем строится собственно танец.

Наконец, мы дошли до него. В нем конфликтно сопоставляются танцевально-пластические стили: чистая классика и неоклассика – у Аркадиной, Тригорина и Нины; танец «модерн» (беру в кавычки для простоты понимания) – у Кости и Дорна; пантомима, пластический речитатив, элементы плясовой – у Маши, Полины Андреевны, Шамраева, Сорина. При этом персонажи, оставаясь строго в своей пластической

системе, могут свободно переходить из одной в другую. Границы прозрачны. Можно сказать, базовая, идущая от чеховского оригинала идейно-смысловая конкуренция новых и старых форм, приходит в балете к свободной, разомкнутой форме. Изложение Демущкого и Посохова не связано с переплетением и значимым взаимодействием лейтмотивов, скорее, с постоянным введением новых музыкальных и хореографических тем и моментальных зарисовок, представляющих характер в той или иной ситуации. Постоянные стилистические перемены, не говоря, ритмические, образно смысловые, пространственные, атмосферные, конкретно-иллюстративные и метафизические – все сосуществует в яркой, подвижной партитуре, одним из главных достоинств которой являются продуманные кульминации и ма́стерская, рельефная оркестровка. Думается, она обусловила успех всех театральных работ композитора. Общая музыкальная направленность «Чайки» – от частного к общему, от конкретного – к метафизике финала; там гасится индивидуальное в истории и проступает вечное – «все жизни, все жизни, все жизни...». Оркестр под управлением Антона Гришанина обеспечивает цельность художественного замысла, откликается на кульминации, буквально формирует их, транслирует смену смысловых планов – конкретно визуальных на интроспективные.

Не одно искусство повинно в неуравновешенности Кости. Еще – любовь. Он влюблен в Нину моментально и как-то преувеличенно. И она поначалу влюблена в Костю, потом переключается – и довольно активно – на Бориса Тригорина – отстаивая право на свободный выбор. Говорящая мизансцена: Костя уводит девушку от Тригорина, слишком заговорились; Аркадина – соответственно – уводит Бориса от Нины («Ты – мой»²). Когда пары расходятся по разные стороны сцены на далекое расстояние, Нина довольно решительно вырывает свою руку из Костиной, показывая – я не ребенок и сама распоряжаюсь собой и своим телом, не стойте у меня на пути. Это происходит публично. Никаких извинений, неловкости, мук совести или чего-то такого. Ведь не было и никаких обязательств. Она, как тургеневская Верочка, вышедшая из-под контроля Натальи Петровны («...не хитрите больше. Я для вас соперница»). В этом также новизна трактовки чеховской Нины Заречной. Она переиграла радикального Костю. Буян и эпатажник, он такого не ожидал. Первый звоночек – непризнание. И не от тех, «кто захватил первенство в искусстве», но в собственном кругу. А именно: деревенской девушки, она еще ничего не захватила, только собирается; никогда не



С. Захарова – Аркадина. «Чайка». Большой театр.
Фото Е. Фетисовой

бывала в академическом театре и в обществе известных лиц. Прихотливость женского чувства рушит простоту Костиной жизненной схемы, если таковая у него есть. Нина игнорирует его больше других и очень легко. Они с Тригориным почти на глазах у всех уединяются сначала в сарае, потом в кабине трактора, провоцируя острую реакцию Кости. Он устраивает еще одну истерику и теперь грозит самосожжением. Впечатляющая действенная сцена венчает первую часть балета: выгнав из кабины парочку и облив все вокруг из канистры, он сам там запирается и поджигает себя. Дым, сполохи, разлетающиеся искры от сена, скрещение лучей прожекторов на притушенной сцене, суэта ремонтной бригады, Шамраев – патрулировавший территорию с двумя овчарками (видимо, служил в охране), вырастает как из-под земли, по тревоге; срабатывают два пожарных шланга... Захватывающую «картинку» в контражуре медленно закрывает занавес.

Экстравагантность этого и последующих решений не раздражает. Впереди они еще будут – парень убивает с особой жестокостью чайку, ни в чем не повинную, белую, с трепещущими крыльями, будто окончательно приговаривает собственную душу к предстоящим страданиям; Маша с родителями и куклой жениха образуют «четверку», трагический их танец – кульминация сцены ее свадьбы; доктор Дорн в развернутой экспрессивной партии повторяет отдельные пластические темы



А. Беляков – Тригорин. «Чайка». Большой театр.
Фото Е. Фетисовой

Константина, как бы сопровождает больную душу пациента. Сцены драматургичны сами по себе, фокусируют индивидуальное, но в то же время они – и часть общего бытия. Путь к финалу лежит через освобождение от детального пересказа событий – к высшим разгадкам драмы. Можно сформулировать так: от нарратива – к поэтике.

Первая часть экспонирует больного Костю, вторая постепенно приводит его, перебинтованного после ожогов в чувство. Эпатаж как бы исчерпывает себя и постепенно сменяется нормой – свою черную кожаную рэперскую куртку Костя добровольно (это важно) снимает и надевает протянутый ему модный пиджак Тригорина. А тот – сама элегантность – еще и повязывает Косте галстук, окончательно confirмуя его в истинную веру. В психиатрии есть понятие «бред реформаторства» – нестойкое, распадающееся состояние. «Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред» (Тригорин о Треплеве). Пиджак Тригорина на Треплеве поначалу висит, великоват. Но потом ничего, притирается и – как влитой. За переодеванием стоит идентификация Кости, принимающего танцевальный стиль Тригорина. Их дуэтный танец построен на синхронности движений – классических, выразительных, акцентированных, ничего от сумбура. Их танец прекрасен, конечно, потому что его исполняют мастера – Артем Овчаренко и Артемий Беляков. Но драма при этом усугубляется.

Еще раз остановимся на ранее высказанной мысли о нестойкости авангардных художественных течений начала века. Их не застал Чехов в развитии, тем более в их печальном конце, но, получается, он *предвидел* эфемерность шумовых эффектов, громких деклараций, граничащих с шарлатанской студийностью.

Острое переживание времени немецкими экспрессионистами (и русскими, к ним примыкавшими) – в театре, изобразительном искусстве, балете – недолго разделяли в зрительской, профессиональной и критической среде. Искусства периода «Театрального Октября» хватило ровно настолько, насколько позволила социально-политическая ситуация. Мейерхольд относил провал немецких гастролей своего театра (1930) на счет заговора против него буржуазного Берлина. В действительности же там, да и в России уже к концу 1920-х гг. истощающая революционность и стремление сокрушить театральную рутину условностью и конструктивизмом были изжиты. Это блестяще показано Владимиром Колязиным в его книге «Мейерхольд, Таиров и Германия. Пискатор, Брехт и Россия»³. Мейерхольд еще при жизни мог увидеть опровержение своих идей: академизм и психологический реализм оказались не затронуты «левизной» и остались непобежденными (Малый театр, МХТ, Рейнхардт), и сцена-коробка не отменилась, и кулисы на месте, и биомеханическая система сама по себе не родила нового актера, и слово на сцене не иссякло и не подмяло под себя театральную форму.

Балет начала XX в. дает нам примеры сходного развития. Попыты свободного танца (Айседора Дункан), декларации об экспрессионизме (Мари Вигман), способном отразить и запечатлеть трагизм современной жизни, изживают себя уже во втором поколении их учеников и последователей. Они рассеиваются, организуют школы, передают практики, читают лекции, пишут статьи и проч. *Но исторически значимых спектаклей это не рождает.* Интересная балетная проекция темы: поиски Русского балета Дягилева тоже были «внесистемной оппозицией» классике и традиционному направлению искусства. Но в отличие от свободного танца, экспрессионизма или выразительного (*Ausdruckstanz*), параллельно развивавшихся и имевших свои институции и вождей, Дягилеву и Фокину не нужно было примыкать ни к кому. Ни к Рудольфу фон Лабану, он жил и творил рядом с ними (в Швейцарии), ни к его соратнице Мари Вигман, мнившим порушить традиционные представления о сценическом движении, ни к немецкому экспрессионистскому журналу «Штурм»⁴. Вообще ни к кому – они сами направление, изначально питавшееся

музыкой – Прокофьева, Стравинского и др. А уж потом поддержка хорошим эпатажем, да и тот имел имиджевое значение только в Париже (в Лондоне не проходил).

Как же так, почему – сверхчувствительные, честные художники, взыскующие новой правды искусства, поглощенные творчеством, оставались «несчастливыми созданиями» (характеристика Мейерхольда, данная ему Вальтером Беньямином)? Да потому, что все они начинали с отрицания. Протестная эмоция не отражает объемного восприятия и полноты жизни, только какую-то малую часть ее, скорее, испуг от жизни, недовольство ею. Но нельзя кричать бесконечно, выкрик, импульс быстро выветриваются. Соответственно, образы их искусства не устояли, рассыпались на составляющие, так и не образовав целостное полотно – штрих, а не линия. Всё случилось по Чехову: «дело не в старых и не в новых формах...».

Однако, что есть исправившийся Константин вне эпатажа, какова его новая инициация в хореографическом замысле? А вот какая – он становится чистым лириком, молодым героем и более никем. Художественные амбиции иссякли. Маша понимает это как угрозу его личности и приносит сохраненную старую куртку из времени его протестов; но она ему уже мала, и он ее отбрасывает. Лишает ли нас эта перемена интереса к герою и артисту Артему Овчаренко, что ему танцевать теперь, вне ярких характеристик начала? Ни в коей мере не лишает – продолжение его сценической жизни поставлено как следующий этап драмы героя.

Отчаянный характер протеста получает огромную выразительность в пластике Артема Овчаренко. Психологизм заменен на открытую выразительность. Танцовщик самоотверженно передает сверхчувствительную природу героя, способного сгореть в пламени собственных авангардных идей. Временное помрачение перетекает в послушание, но и оно окажется временным – и не менее драматичным, ибо связано с личным, интимным. Партия вроде бы освобождается от резкости и становится более линейной, прозрачной, – потрясатель основ, оказывается, может быть и таким. Но внутренний градус роли не снижается. Артист удерживает двойственность характера, способного выплеснуться, и способного сдержаться, созерцать, до поры молчаливо переживать свою историю и, наконец, поставить в ней точку.

Путь к эпилогу Нины можно определить как расплату за легкомысленность прежних поступков. Она начинает метаться, она постигает чувство отверженности. Это состояние развернуто в монологической



С. Захарова – Аркадина, А. Беляков – Тригорин. «Чайка».
Большой театр. Фото Е. Фетисовой

сцене, развившейся в эффектный и одновременно странный ансамбль. Ее соло, в котором заметны движения полета птицы (некоторые повторяются преображенными из первого футуристического ее выступления), прерывают пятеро мужчин, одетых единообразно – в серые, элегантные костюмы-тройки. Они периодически с разных сторон являются на сцену и просто пересекают ее, не проявляя никаких характеристических штрихов – унифицированная пластика, несколько острых жестов, ненаправленный взгляд. Двигутся буквально рядом с девушкой, по траекториям ее все более экспрессивного танца, но как бы сквозь нее, не задевая. В очередном прохожем обнаружится Тригорин, к которому с радостью и последней надеждой устремится Заречная, пытаясь нежностью напомнить что-то из их прошлого. Но нет, мимо... Короткий дуэт подводит черту под их отношениями.

Мария Виноградова проводит все планы роли с присущим ей лирическим обаянием, а теперь, можно сказать, и драматическим даром. Он раскрывается поступательно от эпизода к эпизоду, как бы делая героиню взрослее. Трагизм роли вызревает постепенно и обрывает окончательно ее судьбу в заключительном эпизоде их с Костей последней встречи. Увидев ее прежнее притяжение к Тригोरину, он выставляет Нину за дверь (так сказано в либретто). Более того, не один Костя, но все в доме понимают, что она бродит где-то рядом, заглядывая в окна,



М. Виноградова – Нина Заречная, А. Беляков – Тригорин. «Чайка». Большой театр. Фото Е. Фетисовой

и дистанцируются от нее. Это усугубляет положение Заречной, поскольку у нее нет сцены, чтобы забыть в работе и сказать: «Я – актриса». Нет, она – чайка, подстреленная. Авторы балета, пожалуй, наиболее жестоко поступили по отношению к ней. О ней нельзя сказать – жертва обстоятельств. Разве что собственной молодости, нерасчетливой и быстротечной. Ее очень жалко.

Юная солистка Елизавета Кокорева (в другом составе), активно осваивающая балеринский репертуар (Маша, Китри, Жизель, Фригия, Сильфида, Сванильда), впервые получает столь драматическую партию и убеждает в своих правах на нее. Технический блеск слит с осмыслением актерской задачи, причем усложненной. Никаких амбиций творческого порядка и заветной мечты о сцене, как могло бы быть в балете, где легко визуализируют мечты – вышли романтические пары, сделали несколько лебединых взмахов руками, объятия, плавная лирическая поддержка – «вот и лунная ночь готова». То есть картина мечтаний о сцене, я хотел сказать. Нет-нет, здесь она просто физическое лицо, попавшее, правда, в ситуацию сгущенной антиромантической раздвоенности и разочарования. И ее тоже очень жалко.

Общая концепция постановщика сказалась на решении образа Аркадиной, традиционно представляемой на грани пошлости и самодовольства, безжалостно прописанных в пьесе. Балет не просто благо-

родил эту фигуру, но выдвинул ее в героини альтернативной женской драмы. Присутствие Светланы Захаровой этот ход только укрупняет. Как прима-балерина она не прилагает особых усилий, чтобы поставить на место «новый» или «свободный» танец, надсадно требующий внимания. Ей стоит сделать несколько па в канонических позициях – поднять руку в *port de bras*, «вынуть» ногу в *à la seconde*, стать в арабеск – и от «актуального» искусства ничего не остается. Чистая речь сопоставлена со сленгом. Одно и другое себя само объясняет без дополнительных комментариев: первое – культурная норма, второе – болезненное поведение, стремящееся называться искусством, но от него далекое. Можно сформулировать иначе: первое – результат культурно-исторической эволюции и сложения усилий творцов танца, второе – чистое и безопорное выражение самого себя.

Драматический же план роли Аркадиной связан с личными проблемами – появлением соперницы и необходимостью заниматься больным сыном. Этот вязкий комплекс по-настоящему надрывает душевные силы и отнимает время. Собственно, это составляет содержание партии, и Захарова впервые в ней сочетает новые для себя решения. Драматические и довольно «застроенные» хореографически дуэты-объяснения с Тригориным на классической основе соединены с выразительным пластическим речитативом, у Захаровой это тоже танец, и иным быть не может. Переходы внутренних состояний, то нервных (сцены с Сориным в детской), то мягких (эпизоды с сыном) органично реализованы в синтезе чистого танца и жестово-пантомимной сферы. Они равнозначны у Захаровой и рельефно выявляют пограничный язык именно этой постановки. Характерен предфинальный эпизод с участием Аркадиной: возвращение в дом больного Сорина. Прошло какое-то время после всех громких историй – со скандалом в театре на бенефисе, вылазкой Нины с целью завладения чужим имуществом – Тригориным, попыткой самоубийства Кости, с символически убитой чайкой, словно принесенной в жертву Костиным неврозам. Можно перевернуть страницы этих новелл. Но что-то Аркадину продолжает томить. Она настороже. Эпизод, привлечший наше внимание, строится в двух пространственных планах. На первом – головоломный дуэт объяснения Константина и Нины, весь на изощренных подержках – как все запутано... На просвете дальнего плана, сквозь прозрачные стены – группа домочадцев во главе с Аркадиной. Она, поддавшись неясной тревоге, отделяется от них и начинает медленное, осторожное движение вперед; все следуют за ней; она уже

у двери, опасно приоткрывает ее, будто ожидает от Кости того самого «чик-чик», убеждается, что комната пуста, затворяет за собой дверь... В двухминутном моменте действия поставлено и блестяще сыграно ее будущее – она обречена на вечную подозрительность, блуждание впотьмах и постоянное напряжение, чтобы любой ценой удержать Тригорина. Есть в этом жестокая правда жизни успешных людей (артистов, режиссеров, писателей) – неотступный призрак конца благополучия и стояние настороже, на карауле собственной славы. Здесь балет ступает за рамки своего же либретто, стремясь к широте ассоциаций.

Тригорин, вокруг которого и из-за которого совершаются драмы, парадоксально лишен собственной действенной линии и вообще какой-либо активности – точно в соответствии с его автохарактеристикой: «У меня никогда не было своей воли». Дальше он продолжает о себе – вялый, рыхлый и проч. В балете это невозможно, и потому его образность задается с точностью до наоборот. Артемий Беляков представляет жизнерадостного премьера, он легко, как и Аркадина, став в позу классического танца, решает все жизненные проблемы. Проблем, собственно, и нет – он любим, знаменит, виртуозен, находится в отличной форме, взирает на окружение с высоты своего положения и своего высокого роста. Он как бы не личность (в ее идеальном литературном воплощении), а физическое лицо, прекрасно устроенный биологический объект. Жизнь удалась, можно удить рыбу. В этой партии, как она поставлена и исполнена артистом, прочитывается также чеховский парадокс: кто-то с утра до ночи ведет хозяйство, спасает имение от долгов, глубоко страдает от неразделенной любви, пошлости окружения, поденщины в гимназии, больнице, на телеграфе; другие, находясь в тех же социальных обстоятельствах, не несут тягот жизни и даже их не ощущают. У одних травма, у других (при прочих равных) – легкость бытия.

Дело в установке. Раневская: «И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти». Тригорин ее верноподданный. Хореографией – без многословия, без монологов об усталости от литературной работы эту установку оказалось выразить просто. Нужно реализовать в танце знаменитую лесть Аркадиной из третьего действия пьесы: «У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя как живые. О, тебя нельзя читать без восторга!». Так же и у Артемия Белякова – у него столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора...

Он одним штрихом передает главное в его герое – на него нельзя смотреть без восторга.

И драматический, и балетный Тригорин интересен роковым влиянием на людей. Обаянием пустоты и подмены чувств ловким, наработанным литературным приемом. Или балетным жестом, элегантной позой, отлично сидящим костюмом. Эстетикой внешнего. Я думаю, поэтому он самый актуальный тип нашего времени. Тип человека, не заглядывающего в будущее, не думающего ни о старости, ни о смерти, просто стригущего дивиденды от удачного расположения звезд.

Англичанин Том Пай – очень продуктивный сценограф, работает в драме, опере, балете, мюзикле, для телевидения; а также в Английской национальной опере (*English National Opera*) – по спектаклям которой «душа наша томится» с 1990 г., их первых и единственных гастролей в Москве. Пространство «Чайки» закрыто им с двух сторон деревом, стеклом и металлом, но открыто вперед на дальнем плане; там чистый экран, иногда принимающий видеопроекции, но в основном ровно подсвеченный. От этого все происходящее смотрится как бы в контражуре. Все перестроения, динамика не скрадываются фоном, а наоборот усиливаются буквально графической прорисовкой деталей – в сценах бурного взаимодействия персонажей и наоборот, тихого, замедленного хода балета. Контакт художника и хореографа завидный, абсолютное взаимопонимание, их души, как предполагал учитель Медведенко, слились «в стремлении дать один и тот же художественный образ». Они согласно организуют пространство, где практически моментально создается собирательный образ места. Плывут поперек сцены элементы декораций, выезжают, отъезжают, откидываются с боков и прибираются назад – и возникают деревенский двор с Костиным спектаклем; сарай, пригодный для любовной встречи Тригорина и Нины; детская, где Сорин и Аркадина предаются воспоминаниям, и они их рассорят; злополучный трактор, интерьер дома и т. д. Во время перемен не останавливается и танец, сцены идут внахлест, одни завершают эпизоды на первом плане, за ними готовятся вступить в действие следующие... Пьеса «Чайка» ведь не разбита на явления, написана единым, непрерывным лирическим потоком. Мейерхольд – первый Треплев МХТ – не поставил Чехова ни разу в своем театре (вечер водевилей «33 обморока» не в счет). То ли не хотел ломать ткань его пьес, то ли они сопротивляются ломке и не разбиваются на эпизоды, которые можно монтировать, обставлять конструктивистскими декорациями. В балете сохранен чеховский континуум

места и времени, особо не привязанных к эпохе, наоборот, изъятых из нее, но выпущенных в безграничное поле художественных ассоциаций. Как не порадоваться столь содержательным и продуманным решениям чеховского мира.

Эмма Райотт, английская художница по костюмам, также работающая в Английской национальной опере, одевает балет в удобные для танца и элегантные костюмы, характеризующие каждого персонажа без особых акцентов, но все же точно. Художник по свету Дэвид Финн – специалист с международной известностью и опытом, осветил общий замысел мягкими переходами планов и живущей, постоянно пульсирующей объемной световой средой.

Свет и сценография тонко вовлечены в общий замысел и порой играют решающую роль в создании эмоциональной партитуры балета. Скажем, деревенские сцены при общей заданной композиции, расстановке людей и вещей принимают разную и внезапно тревожно-волнующую окраску – представление футуристического балета; приезд-отъезд Аркадиной; свадьба Маши за длинным столом; паника от пожара, словно выдувающая отовсюду на сцену разные группы людей и зверей, имею в виду того же Шамраева со сторожевыми пёсиками⁵.

Легко трансформируемая образная среда определила и финальную трагическую сцену балета. Пространство затемняется и освобождается от деталей – разъезжаются прозрачные стены соринского дома, и лежавшие по бокам сцены кучи веток оказываются с корнем вырванными деревьями; те медленно поднимаются на тросах и висят, раскачиваясь в воздухе. В оркестре – настойчиво пробуждающийся, набирающий силу и как бы все структурирующий ритм (напоминающий ритмоформулу «Болеро» Равеля). И мы проникаемся ощущением близящегося исхода. На сцене один Константин, белеет его распахнутая рубашка, обнажая грудь с оставшимися на ней татуировками. Он делает несколько прощально-агонизирующих движений, напоминающих трепет умирающей птицы, и отходит к дальнему дереву; он цепляется за корни, висит сначала на двух руках, потом на одной и – после нескольких раскачиваний – падает на пол. Занавес. Важно, что авторы приходят к печальному прочувствованному концу, уводящему в чеховскую бесконечность. Важно и то, что пришли они к такому решению не декларативным путем режиссерских спекуляций, которых мы насмотрелись, а через подробный разбор драмы, его последующую хореографическую транскрипцию и проведение ее через артистов всех составов (сужу по двум). В балете

не проброшен никто, видны все – и несчастная Маша (Анна Балуква и Ангелина Влашинец), и чета Шамраевых – Полина (Анастасия Меськова и Анастасия Винокур) и Илья Афанасьевич (Александр Водопетов и Антон Савичев), и мятущийся Дорн (Георгий Гусев), и пытающийся противостоять старости Сорин (Руслан Скворцов и Михаил Лобухин). И, конечно, другой треугольник: ярко индивидуальные Алексей Путинцев (Треплев), Кристина Кретьова (Аркадина), Игорь Цвирко (Тригорин). Взаимоотношения всех участников «Чайки» разработаны и переплетены в сложно организованных хореографических и жанровых формах (соло, дуэты, терцеты, малые ансамбли, массовые сцены). Все, что они делают на сцене, они делают *через танец в его историческом многообразии*. Я забыл, когда последний раз видел такое в современном балете.

Да и Чехов, спасибо, не пострадал.

- ¹ *Касьян Голейзовский*. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / [Вступ. ст. Н.Ю. Черновой] М.: ВТО, 1984. С. 387.
- ² А ведь это тургеневская фраза, только вопросительная. Джемма – Санину: «Ты мой?» («Вешние воды», 1872).
- ³ *Колязин В.Ф.* Мейерхольд, Таиров и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: Palmarium Academic Publishing, 2013. –541 с.
- ⁴ *Der Sturm*. Berlin. 1926. № 4 – полностью посвящен современному танцу.
- ⁵ Кай 6 лет (немецкая порода) и Рич 7 лет (восточноевропейская овчарка); а участнику премьеры Лютику 12 лет, он уже на пенсии и сидит дома.