

5 марта 1986 г. № 10 (5076)

СВОЕЙ невообразимой «спрыжковой диагональю» Майя Плисецкая когда-то рассекла надвое подмостки Большого театра и круг ценителей балета. Случилось это — трудно поверить! — сорок лет назад. Необычайную силу темперамента сразу признали все. Внутренний смысл движения понять было труднее. Он настораживал, таил в себе угрозу балетным регламентациям. Энотаки утверждают, что Плисецкая опередила развитие танца лет на двадцать.

Какой она была в юности, тающей и осталась. Сегодня речь идет не о начальной поре творчества, а о главном и неизменном в натуре Плисецкой, более того — о выработанной и утвердившейся позиции в искусстве. Перед нами уникальный пример постоянного бунта против косности. Взрыв привычного, совершающийся с ясным осознанием риска, но — главное — цели.

Мысль воплотить в танце образ Анны-Карениной могла показаться прихотью, однако слишком серьезен был этот шаг в своем содержании. Плисецкая отказывалась от примитива балетных либретто ради проникновения в большую литературу и своего, нового союза с ней. Разумеется, многие были шокированы. Как любовь Анны своим беззаконием смущала даже самого автора романа, так художественные поступки Плисецкой отнюдь не вызывают единодушного согласия и умиления. Они внезапны, как землетрясения. Их трудно предугадать, и рассчитаны они, кажется, не столько на привычный для балерины триумф, сколько на понимание. Если бы речь шла о приятных для глаза музыкально-танцевальных иллюстрациях к Чехову или Толстому, куда ни шло, к этому мы привычны. Но тут балет энергично вторгается в сферу устоявшихся представлений о классике, заставляет их пересматривать.

Можно ли, скажем, смысл чеховской повести передать вне текста, вне той невесомой словесной ткани, простота которой завораживает с первой же фразы, потому и фразу эту знаем наизусть? «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой» — и мы уже в плену. Никакой картинкой, даже самой красивой; этих простейших слов не заменишь.

А если в балете поставлена «Чайка», то как же тогда с размышлениями Треплева о новых формах и Тригорина о писательском труде? Как с теми разговорами-объяснениями, приоткрывая вязь которых составляет три четверти пьесы? Как с тем полифоническим многоголосием, переплетением реплик, слов, монологов, которое в первом спектакле МХТ, говорят, нашло свое идеальное воплощение?

Согласимся, что ворох подобных вопросов придает идею постановки Чехова в балете оттенок ереси. Но согласиться придется и с тем, например, что драматический театр, которому надлежит действовать именно словом, на те же вопросы в последнее время не дает убедительных ответов. Утеряно ли чувство ансамбля или снижение культуры слова тому причиной, отсутствие у режиссеров «общей идеи» или прагматизм нынешнего актерского мышления, но «Чайка» уже давно не взлетала ввысь на наших сценах.

А раз так, не имеет ли смысла еще раз, заново вдуматься в то, почему Горький назвал «Чайку» пьесой «еретически-гениальной», а в повестях Чехова сказал, что их автор «убивает реализм»? (Если бы не сам Горький это сказал, мы не решились бы такое и процитировать.) Короче: Чехов и раньше, и теперь возбуждает мысль о решительном поиске нового — новых определений, новых сценических средств и форм. И уж если идея о «Чайке» в балете кому-то пришла в голову, решившим является то, кому именно она пришла, как и кем была осуществлена.

Когда-то, стараясь постичь тайну рождения замысла, Немирович-Данченко заметил, что «Чайку» в МХТ поставил не он и не Станиславский, а «кто-то», образовавшийся из «странных сияния меня и Вас».

Чеховские балеты на сцене Большого театра тоже поставили «кто-то», родившийся из союза балерины и балетмейстера М. Плисецкой, композитора Р. Щедрина, художника В. Левентяля. Мы долго ждали такой концентрации совместных усилий в чеховском спектакле. Дождались — в балете.

Мы привыкли в «Даме с собачкой» читать про «обыкновенное». Зауряден московский обыватель Гурьев, ничем особо не примечательна «невысокого роста блондинка» Анна Сергеевна. Обыкновенен их курортный роман. Но потом вдруг что-то обрывается на полуслова и от всяких слов бежит, становится, скрывается в душах двоих и растет там, доселе неведомое, будучи сильнее не только всех обстоятельств жизни, но, кажется, и этих двоих людей.

Кажется, ничего «необыкновенного» не произошло в номере ялтинской гостиницы. На сцене, к счастью, и «номера» никакого нет. Но зато нам показали, как

Портрет

на фоне

спектакля



Когда

нет

СЛОВ

Н. КРЫМОВА

чувство, однажды вспыхнувшее, становится любовью, то есть страстью не только физической, а той, которая захватывает всю жизнь человека и преображает все его связи с миром. Майя Плисецкая сыграла все это, вернее — прожила, пройдя по всем ступеням этой лестницы и указав смысл каждой из них. Первый заинтересованный взгляд; радость понимания; детское счастье первой прогулки вдвоем; очарование молчаливого, тайного говора; потом — все то, что произошло вне посторонних взглядов, и — стыд, и новый порыв страсти, и какая-то смутная догадка, что это вовсе не позорное «падение» и что разлука — еще не конец. Станиславский считал, что Чехова нельзя «играть» — в его пьесах нужно «существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии». Вот именно так и существует на сцене Плисецкая.

В лавине сложных и разных чувств, о которых она рассказывает, нечто самое главное развивается и находит свое завершение в поразительной по откровенности сцене новой встречи и близости двоих — в окружении многих. Эти «многие» — жители снежной Москвы, солнечной Ялты или того города С., в котором Гурьев встретил нескончаемый, серый, длинный забор. Эти «многие» появляются вереницей, множатся парами, становятся толпой, скопищем одинаковых корсетно-сюртучных фигур, серо-коричневой сороконожкой. Эти многие, увлеченные пантомимой светского общения, как бы не видят двоих, любящих, и не понимают их — просто заслоняют, заполняя пространство сцены. Любовь в этом окружении обречена — не на смерть, а на долгое бытие. Любовь в толпе. Чувство высокое, неземное, но на земле вечно живущее. Вот что раскрыла Плисецкая в своей роли на этот раз. И заново вдруг вспоминаешь те страницы чеховской повести, где сказано: «...у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне...» На лице Плисецкой в финале — безмолвный вопрос и печать удивительно-покойного покоя. У Чехова такой покой снисходит на человека иногда в самый трудный, неразрешимый момент, вопреки житейской логике и драматизму ситуации. Этим по-коем сквозь слезы светились лица трех сестер, он — в финальных фразах «Дамы с собачкой», он — и в лице Плисецкой, обращенном к залу.

Балет по-новому осознает свою силу. Она в том, чтобы выявлять скрытое. Поэтому, может быть, впервые «Чайку» оказалось возможным наглядно раскрыть в широком контексте эпохи, в пересечении многих эстетических и реальных моти-

вов. Не случайно В. Левенталь устремился к наследию миризисников, там отыскав для спектакля свою сумрачную прозрачность; не случайна резкая, вызывающая пластика «монолога» Нины на подмостках дачного театрика; не случайно фигура Аркадиной напоминает серовские портреты светских дам начала века; не случайно картина страшноватого, отчужденного от людей озера вместе с лицом Плисецкой — Нина вызывает в памяти строки блоковского стихотворения: «На гладях бесконечных вод...».

В пьесе жила неслышная музыка — Р. Щедрин решил сделать ее слышимой. (Плисецкая говорит твердо: «В музыке я слышу текст моей роли».) Двадцать четыре прелюдии Щедрина — мерцающий и тревожный фон действию. Он может вдруг исчезнуть, смолкнуть — так иногда исчезает музыка из жизни, совсем покидает ее. Тогда на сцене в полной тишине обитатели усадьбы продолжают свои замедленные движения, как «молчаливые рыбы», о которых говорится в пьесе Треплева. Трижды музыка резко меняет свой характер — когда на сюжет «Чайки» здимо накладывается другой, вполне реальный сюжет о том, как бедную «Чайку» когда-то освистали зрители казенного театра. У толпы этих «ценителей», являющихся перед легким занавесом с изображением колоннады Александрийки, мелкая, дробная пластика — дамы не уставая возмущенно всплескивают руками, кавалеры от смеха надрывают животики, а в оркестре в это время позванивают какие-то звоночки, обрывочки, осколочки. Звук то ли часов, то ли шарманки или музыкальной шкатулки — он перешел, чуть изменившись, из «Чайки» в «Даму с собачкой», как звук той особой и неизменной логики жизни, которая, писал Станиславский, «точно глумится и зло шутит над людьми, ставит их в тупик или смешит».

Содержание «Чайки» сопротивляется какому-либо единственному определению. Но сейчас кажется, что это пьеса о том, что время от времени в искусстве как бы слышится крик — крик неприятия старого. Это именно крик, он режет слух, и кто-то шарахается в сторону. Это сигнал несовместности и предчувствия перемен. Его можно «услышать» в полотнах Брунеля и в его судьбе. Он, уже впрямую как крик, — в стихах молодого Маяковского. Это крик страдания и протеста, звук трагический и нередко пророческий. Он — вне всяких слов — и в «Чайке» тоже.

Впервые на нашей памяти к роли Нины Заречной прикоснулся талант трагический, и уже одно это многое заново открыло в пьесе. То, с чем нелегко совладать актрисам драмы, Плисецкая играет легким движением руки, кратким взглядом, сдним поворотом шеи. Завороженность колдовским озером и театром, предчувствие любви, своей судьбы — все сыграно без слов. Но чеховские слова всплывают в памяти сами собой, как строки любимых стихов.

В роли Нины принятого пугливую инфантильность, а потом резкую перемену в четвертом акте. Но в балете три первых акта смело сведены в один, а Плисецкая, кратко очертив облик Нины-девочки и мастерски, не без иронии изобразив «состояние юности», в одно мгновение покидает эту тему. Перед нами на сцене возникает пораженное ударом страсти существо. Из первого же «диалога» с Тригорином эта Нина выходит також, что другим остается отойти в сторону.

Вся вторая половина, весь второй акт спектакля — невиданный по разработанности дуэт Нины и Треплева. Аргументом этой встречи-прощания в том, что Треплев весь здесь; с Ниной, а она хоть и жалеет его, но вся «стам» — не только там, где слышит голос Тригорина, но еще где-то далеко, где уже нет ни Треплева, ни Тригорина, а где ее призвание и ее собственная жизнь, одинаковая, «бременно-трагическая, но и прекрасная. Кажется, эта Нина и есть та душа, которую кто-то вынужден из треплевских сочинений. Ей — умереть, но и вечно жить, ему — умереть.

Любители эффектных балетных «уходов» озадачены в финале. Они не успевают уловить, как ушла Плисецкая. Она уходит незаметно, чтобы образ ее явился еще раз, теперь уже символом. Над озером взмывает чайка. И вдруг падает. И опять устремляется ввысь. Спектакль естественно рождает этот символ, смело выбирает его из себя. Выбрасывает и поднимает над собой, как на гребне мощной волны. И так понятно становится, почему автор, не любивший поэтических метафор и красавиц, все же назвал свою пьесу «Чайка».

Давно исчезли те, кто освистал эту пьесу, и те, о ком Чехов ее писал. А чье-то неодолимое желание взлететь ввысь, оторваться от земли, освободиться от всяческих пут и победить их — это стремление остается, и нет ему конца ни в жизни, ни в творчестве...

НА СНИМКЕ:

Сцена из балета «Дама с собачкой».

Фото Л. ПЕДЕНЧУК