

Александр Чепуров

«Без театра нельзя...»

Кристиан Люпа
в работе над чеховской «Чайкой»
в Александринском театре

В этом году исполняется 75-лет выдающемуся польскому режиссеру Кристиану Люпе. В 2007 г. он поставил свой пока что единственный в России спектакль, осуществив оригинальную интерпретацию чеховской «Чайки» в Александринском театре.

Идея пригласить к сотрудничеству классика польской режиссуры принадлежала Валерию Фокину, который в те годы начал реализацию своей творческой программы «Новая жизнь традиции». Этот спектакль пользовался большой популярностью у зрителей и шел на сцене театра в течение десяти лет. За режиссуру александринской «Чайки» Кристиан Люпа был удостоен высшей российской театральной премии «Золотая маска».

Вопрос о режиссерской адаптации, созданной Кристианом Люпой, в достаточной степени сложен. Сам режиссер, начиная работу над спектаклем, на первой репетиции, которая состоялась 15 мая 2007 г., намеренно заставил артистов прочитать пьесу целиком в первоначальном авторском варианте, сыгранном в Александринском театре в 1896 г. Этим режиссер подчеркнул исходную точку, с которой он начинал работу с артистами, принципиально делая их сотворцами будущего спектакля.

Безусловно, у Люпы изначально имелся план будущей постановки, существовало свое видение текстовой его основы. Не вдаваясь в детали формирования сценического текста, рассмотрим итоговый вариант, который сложился в ходе взаимодействия авторского замысла с его проработкой в процессе репетиций с актерами. В конечном счете, методологически проблема изучения режиссерской драматургии спектакля побуждает нас к многоаспектному изучению всего комплекса театральной документации, куда входит и режиссерский экземпляр литературного текста, где в основном фиксируется драматургическая интенция постановщика, и экземпляры помощника режиссера, где отражается результат репетиционной работы, и, наконец, тот сценический текст, который развертывается в реальном времени и пространстве и который запечатлевается в нашем зрительском восприятии. Именно такой комплексный подход и стоит использовать при анализе драматургической структуры спектакля Кристиана Люпы, поставленного в Александринском театре. Задача состоит в том, чтобы выявить природу и творческие мотивации тех изменений, которым подвергался текст чеховской пьесы в спектакле, созданном «по ее мотивам», что в итоге и определило собой характер сценической интерпретации.

Первый слой режиссерских корректив коснулся архаизмов, присутствующих в тексте Чехова, которые характеризуют манеру речи русской обывательской среды конца девятнадцатого века. Люпа убрал обороты типа «благодарствуйте», «извольте», «одолжайтесь», «вчера» и т.п., заменив их на «спасибо», «прошу», «вчера»... Были изъяты все хронологические маркировки действия, воспоминаний и ассоциаций.



К. Люпа.
Фото из архива театра

Изменениям подверглись и личные местоимения: вместо традиционного в русской культуре, несколько старомодного «вы» практически везде было вставлено «ты», что придало общему звучанию текста и отношениям героев вполне современное звучание.

Однако корректировки, казалось бы, имеющие историческую основу, коснулись и более принципиальных вещей. Так, например, устранив ремарки, фиксирующие то, что Маша «нюхает табак» (так как сегодня этот способ употребления табака давно вышел из обихода), режиссер тем самым убрал и весьма важную характерную черту героини Чехова, которая резко подчеркивала ее эмансипированность, ее браваду. Вместе с тем, режиссер явно имел и другую цель: он намеренно хотел снять налет почти карикатурной характерности, который нередко сопровождал образ Маши, и за которым пряталась пошлая театральщина в исполнении этой роли.

Первый акт практически не подвергся никаким изменениям. Как декларировал Люпа, именно его он рассматривал чуть ли не как отдельное произведение, где творческий полет, мечта об искусстве жестко сталкивались с реальностью, где происходила главная катастрофа для художника.

Вместе с тем и в первом акте была произведена режиссерская корректура. Убирая повторы, нарративные детали, разговоры *à propos*, режиссер, с одной стороны, делает действие более упругим, а с другой, целенаправленно лишает его так называемой «погруженности в быт».

Люпа даже идет на то, что отбрасывает «логические мостики» и мотивировки, игнорирует лейтмотивное построение отдельных текстовых конструкций. Так, например, купирюя реплику Маши, которая в диалоге с Сориным объясняет необходимость собаки, охраняющей в амбаре просо от воров, режиссер делает непонятными и почти абсурдными возникающие во втором акте слова Шамраева о невозможности избавиться от собачьего воя. Таким образом, в композиции подчеркивается, что в споре с Аркадиной и Сориным о чинимых неудобствах управляющий проявляет, скорее, вздорность и упрямство, чем все же некоторый здравый смысл. Так же купирование мотива, связанного с нехваткой лошадей, занятых на хозяйственных работах, который в первой же сцене обозначает Сорин, снимает логическое объяснение позиции Шамраева и обостряет конфликт во втором действии, возникающий между Аркадиной и управляющим. Столкновение Аркадиной с Шамраевым из-за лошадей, таким образом, теряет логически-бытовую мотивацию и приобретает абсурдно-позиционный характер.

В диалоге Треплева с Сориным Люпа пропускает темы, связанные с социальными и житейски-бытовыми мотивациями положения героев. Так, разглагольствования Сорина о своей внешности, послужившей причиной его жизненной трагедии, о своей службе и о попытках реализовать свою социальную роль оказываются в контексте режиссерского замысла лишними. Абсолютно неважно для режиссера и социальное положение Треплева («по паспорту я – киевский мещанин»). Этот мотив будет снят и в реплике Аркадиной из третьего акта. И это понятно. Ведь речь в спектакле пойдет не о социальной уязвленности героя, а о его духовно-творческом кризисе.

В рассказе Треплева о Тригорине Люпа убирает повествовательно-бытовой тон, в результате чего характеристика беллетриста становится более резкой: «теперь он пьет только пиво и может любить только немолодых». Характеристика Тригорина в композиции Люпы касается, прежде всего, оценки его художественных достоинств: «после Толстого или Золя не захочешь читать Тригорина». Аналогично и характеристика Аркадиной в устах Треплева лишается многих подробностей, что опять-таки делает конфликт между матерью-актрисой и сыном-драматургом более обобщенным и лишенным мелочно-бытовых мотиваций.

Надо отметить, что мотив ревности матери к сыну в ходе адаптации очищается от побочного мотива, связанного с Ниной Заречной. Люпа оставляет тему творческой ревности, связанную с возможным

успехом Заречной («ей уже досадно, что будет иметь успех Заречная»), но снимает тему ревности в связи с тем впечатлением, которое может произвести молоденькая девушка на Тригорина («ее беллетристу может понравиться Заречная»).

Еще одна существенная вещь, на которую стоит обратить внимание, заключается в том, что Люпа в своей адаптации приглушает радикализм в позиции Треплева. Речь идет о его отношении к театру. В одной из реплик, посвященных Аркадиной, в самом начале пьесы Треплев заявляет: «Она знает также, что я не признаю театра». И далее он говорит о театральной рутине. Собственно, при этом модель, которую предлагает Треплев, носит принципиально провокативный непримиримый характер. Треплев кардинально отрицает искусство и театр как таковой. Люпа же лишает Треплева подобной непримиримости. У него Костя – прежде всего художник. И это с одной стороны, усложняет конфликт, а с другой – оставляет герою некий выход из тупиковой ситуации в финале.

Режиссер сокращает восторженный монолог Треплева, предшествующий появлению Нины, где присутствует пошловато-трафаретная экзальтированность («Я без нее жить не могу. Даже звук шагов ее прекрасен. Я счастлив безумно. Волшебница, мечта моя...»). Здесь убирается мотив неодолимой влюбленности Треплева в Заречную, который в первом акте пьесы Чехова, казалось бы, превалирует над воображением художника. В адаптации Люпы можно предположить, что Треплев изначально видит в Нине прежде всего актрису, воплотительницу своей творческой идеи.

С другой стороны, и в репликах Нины Заречной режиссер сокращает проявления ее эмоциональной экзальтации. Из композиции уходит знаменитая фраза: «уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала...». К тому же Люпа убирает из реплик Треплева и Сорина все подробности отношений Нины с отцом и мачехой, что позволяет сконцентрировать внимание зрителя на духовно-творческих отношениях молодых героев, жаждущих своей художественной самореализации.

Очень важное значение в своем спектакле (отчасти это уже намечено в тексте композиции) Кристиан Люпа придал роли Якова и его отношениям с Константином. Яков становится своеобразным ассистентом-демоном Треплева, помогающим воплотить его творческие идеи, охраняющим и защищающим его, в том числе и от его собственного отчаяния. «Работник» Яков становится в некотором смысле руками



«Чайка». Александринский театр.
С. Сытник – Сорин.
Фото из архива театра

творческой души, материализующими духовный порыв. Он – своеобразное «тело духа» художника. Неслучайно поэтому в спектакле мы напрямую ощутим его телесность, когда Яков будет, совершая пластические кульбиты, как некий Гомункулус в протоплазме, плавать в прозрачном резервуаре с водой, символизирующем колдовское озеро. Этот метафорический образ, частью которого станет в спектакле Яков, призван режиссером установить координаты метафизического контекста действия.

В спектакле Люпы прорисовано даже некое соперничество Якова и Нины – как двух личностей, которые должны воплотить творческую идею автора-драматурга. Если Яков кажется полностью понимающим и разделяющим замысел Треплева, то Нине этот замысел еще непонятен и ощущает его она, скорее, интуитивно, быть может, подсознательно. В диалоге Нины и Треплева Люпа подчеркивает их непонимание друг друга. Несколько сокращений и добавлений, сделанных режиссером, показывают, что Нина, скорее, озабочена стремлением к самовоплощению, известности, чем желанием вникнуть в смысл исполняемой роли. И к Треплеву она относится, скорее, как к средству достижения своей цели. Обострение конфликта Нины и Треплева Люпа подчеркивает и усиливает в спектакле. Вслед за репликой Нины о бездейственности его пьесы, об отсутствии в ней любви Треплев швыряет в нее стул.

А Нина, словно в ответ, сорвав с себя платье, кидает его Треплеву и уходит переодеваться к спектаклю.

С появлением Нины Треплев выгоняет Якова из бассейна, так как именно Нине предстоит занять его место в этом символическом «озере» и, поднимаясь из него, читать монолог Мировой души. Здесь опять как будто бы нарушается равновесие: из творческого пространства изгоняется все понимающий помощник, а его место занимает еще не понимающая смысла натурщица. Впоследствии тема противостояния Нины и Якова будет проведена в спектакле вплоть до финала, где обе фигуры обретут равновесие в душе Треплева.

После ухода Нины, перед показом пьесы о Мировой душе Люпа вставляет реплику Треплева, обращаясь прямо к зрительному залу: «Поймите меня... Пожалуйста...». Эта очень личная, глубоко лиричная фраза подчеркивает то, что Треплев как истинный художник жаждет понимания и отзывчивости аудитории, а вовсе не хочет ее оскорблять и эпатировать.

В реакции Треплева на провал своей пьесы Люпа снимает излишнюю, присутствующую в оригинальном тексте ребяческую истеричность героя. Треплев у Чехова несколько раз повторяет «Занавес! Занавес!» и даже топает ногой. Все это в спектакле Люпы отсутствует. Герой, по его версии, сразу переходит к мотивации «провала»: «Я выпустил из виду, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию!». И хотя Люпа ничуть не умаляет юношеской горячности героя, он придает ей принципиально творческий характер. Обобщенность и эстетическую мотивированность реакции Треплева режиссер подчеркивает еще и тем, что актер, исполняющий роль Константина, спрыгивает со сцены и убегает через зрительный зал.

Разговор Аркадиной с Сориним, Тригориним и Дорном по поводу Треплева сохранен в композиции полностью. Однако в следующей сцене, где Аркадина восхищается картиной озера, текст существенно и принципиально изменен. Здесь вводится своеобразное «смещение» времени, взгляд на события и ситуацию из будущего. Герои начинают говорить как будто бы о чем-то уже не существующем, исчезнувшем из реальности. Как будто действие из чеховского времени транспонируется в нашу сегодняшнюю реальность, где колдовского озера уже не существует и где на его месте – лишь бесплодная потрескавшаяся захламленная равнина с остатками каких-то очистных сооружений.



«Чайка». Александринский театр. М. Игнатова – Аркадина,
А. Шимко – Тригорин. Фото из архива театра

В монолог Аркадиной Люпа вставляет фразу: «Когда-то здесь было огромное озеро...». И сразу возникает удивительный действенный контрапункт. Герои словно переносятся в надвременное пространство. Они наделяются каким-то особым зрением, способным давать ощущение одновременного существования и в настоящем, и в прошлом, и в будущем. К нашему удивлению выясняется, что треплевская пьеса оказала на них определенное воздействие, настроила на философско-созерцательный лад. Они невольно оказываются в положении Мировой души, которую дружно только что осмеяли. Чехов любил такие почти мистические «забросы» во времени, одновременно объясняя их неким психологическим феноменом или игрой сознания. Такие «моменты истины» есть во многих его произведениях, на них останавливал свое внимание писатель и в записных книжках. В данном случае Кристиан Люпа делает вполне «чеховский» ход.

В этой сцене режиссер вводит и еще одного отсутствующего в пьесе Чехова персонажа – некоего Потерянного. Он появляется рядом с Машей, среди прочих персонажей, бесшумно и безмолвно поднимаясь из зрительного зала на сцену. Его, казалось бы, никто не замечает, только Маша на мгновение бросает на него взгляд. Здесь Люпа также материализует еще одну чеховскую тему, которая присутствует в его произведениях, и которую он точно и чутко подмечает в жизни. Речь идет о



К. Люпа. Эскиз сценографии спектакля «Чайка». Александринский театр. Фото из архива театра

так называемом «незримом свидетеле», зрителе, соучастнике события, которого мы порою подсознательно ощущаем. Здесь также своеобразно реализуется тема театра, который рождается из самой жизни. И тогда то, что с нами происходит, и самих себя мы начинаем воспринимать со стороны, как некий спонтанно разворачивающийся спектакль.

Потерянный подобен Прохожему в «Вишневом саде». Он вполне реален, но в то же время приобретает в воображении и игре подсознания героев зловещую, отчетливо мистическую роль некоего недоброго предвестника.

Появление Нины и ее диалог с Аркадиной и Тригориным в целом сохранен в композиции. Лишь в реплике Тригорина о ловле рыбы вставлена фраза: «Озеро, говорите...». Эта фраза подчеркивает внебытовой характер рассуждений Тригорина о любви к рыбалке при том, что озеро, как мы уже убедились, существует в художественном пространстве спектакля лишь гипотетически как отражение давно исчезнувшей в прошлом картины.

Режиссер корректирует реплику Аркадиной, обращенную к брату, который жалуется на больные ноги. Если в оригинале у Чехова разговор идет о реальной болезни Сорина («Они у тебя, как деревянные, едва ходят...»), то у Люпы Аркадина иронически замечает: «Да, твои ноги... Не одна, так другая». Таким образом, реальность болезни Сорина сразу

ставится под сомнение. Герой, скорее, начинает походить на персонажа, вообразившего свою болезнь и живущего под влиянием этой иллюзии. Люпа игнорирует образ «еле живой развалины», который в пьесе Чехова был по контрасту сопоставлен с Треплевым.

В финальной сцене первого акта, в диалоге Дорна и Треплева, опять же, следуя своей изначальной идее о творческой, духовной природе конфликта главного героя, Люпа сокращает в репликах молодого человека проявления его любовных порывов по отношению к Нине. Так же в репликах Дорна сокращены оценки состояния Треплева: «Фуй, какой нервный! Слезы на глазах... Как вы бледны». Вместе с тем в финальной сцене обострено отношение Треплева к Маше. В реплику Треплева Люпа вставляет фразу: «Не ходите за мной», которая подчеркивает одновременно и стремление избавиться от навязчивости Маши и нежелание видеть проявление жалости к себе. Режиссер, сокращая реплики Треплева, вместе с тем вводит фразу, которая акцентирует стремление Константина поскорее завершить разговор и окончить «спектакль»: «Спасибо всем».

Самый финал первого акта в версии Люпы становится жестче и конфликтнее. Взамен умиротворения и элегической поэтичности последней сцены, когда Маша кладет голову на грудь Дорна, а тот произносит патетические слова о колдовском озере, о всеобщей нервности и о любви, режиссер побуждает Машу порывисто убежать, а Дорна лишь растерянно произнести: «Что же мне делать?».

Второй акт спектакля Кристиана Люпы объединяет три чеховских действия. И здесь режиссер производит существенную перекомпоновку драматургического материала. Доминантой первой части второго акта режиссер делает сцену коллективного чтения повести Мопассана «На воде». Он сокращает самое начало второго действия, где Аркадина хвастается Маше своей молодостью и высказывает свое кредо: не задумываться о будущем. Уловив в первом действии момент, когда пьеса Кости Треплева оказала на смотрящих определенное воздействие, настроив их на философско-созерцательный лад, Люпа подхватывает это ощущение и развивает его в самой первой сцене второго акта. Он акцентирует внимание и на том конфликте времен, на конфликте духовного и реального, который уже обнаружил себя в первом акте. Звуковая увертюра второго акта – оглушающий шум города – контрастирует с атмосферой исчезнувшего из реальности и существующего только в воображении озера.



«Чайка». Александринский театр. Сцена из спектакля.
Монолог Мировой души. Фото из архива театра

В начале акта Люпа расширяет фрагмент из дневниковой прозы Мопассана, посвященный оценке труда романистов, их способности переносить жизненные сюжеты и даже самих людей в свои произведения. Этот текст, лишь частично процитированный в пьесе Чехова, автор композиции развертывает полностью, обнаруживая в нем истоки образных мотивов «Чайки», параллели и ассоциации, возникающие по поводу уже бывших и будущих размышлений героев. Так, возможность романиста списывать свои сюжеты с реальных жизненных обстоятельств и лиц откликнется в третьем действии намерением Тригорина превратить еще нереализованную в жизни историю Нины-чайки в «сюжет для небольшого рассказа».

В первой сцене второго акта Люпа завязывает еще один образно-драматургический узел, который, казалось бы, сугубо бытовую деталь делает одним из ключевых образов спектакля. После цитаты из Мопассана «о романистах и крысах», которую зачитывает Дорн, Нина вдруг встает и, продефилировав перед всеми собравшимися, безмолвно уходит. Возвращается же она только тогда, когда Аркадина заканчивает рассуждать по поводу своей части прочтенного ею текста. Этот уход и возвращение Нины, с одной стороны, сосредотачивают наше внимание на ней как на потенциальной «модели» для художественного замысла (тем более, что для Треплева это уже отыгранный сюжет), с другой –

проявляют состояние Нины, ощущающей внутреннее беспокойство и жаждущей своего воплощения в искусстве. И, наконец, проход Нины является своеобразным перформативным жестом, попавшим «в кадр», который может запечатлеваться в сознании, повторяться, концентрировать на себе зрительское внимание.

Словно в ответ на слова Аркадиной о том, что Треплев целые дни проводит на озере, Люпа вводит фонограмму «щебет птиц» (согласно экземпляру помощника режиссера*).

Эта фонограмма лишь подчеркивает, что озеро, на котором пропадает Константин, воображаемое, как воображаемыми являются птицы, голоса которых мы слышим с фонограммы. Фонограмма со щебетом птиц начинала звучать тогда, когда Нина как будто бы отъединялась от людей. Именно в этот момент Маша просит Нину прочесть монолог из пьесы Трелева. И Нина начинает во второй раз читать монолог Мировой души: «Люди, львы, орлы и куропатки...».

Этот фрагмент впоследствии был изъят Чеховым из окончательного варианта пьесы, но присутствовал в первом оригинальном ее варианте. И Кристиан Люпа сохраняет его. Более того, эту систему повторов, подхваченную вслед за Чеховым, режиссер делает ключевой в своей композиции. Изначально у Чехова монолог Мировой души Нина произносила трижды. В первый раз во время неудачного представления пьесы Трелева, второй раз по просьбе Маши во втором действии, а в третий – в финале пьесы по собственному порыву. Чехов выстраивает действие таким образом, что понимание этого текста и одухотворение им приходит к Нине лишь тогда, когда она, пережив собственные невзгоды и разочарования, пройдя через ад жизни, оказывается готовой присвоить себе этот написанный другим человеком текст. И этот путь обретения жизненного опыта становится для нее путем обретения себя как актрисы, как художника, что, собственно, и производит такое сильное впечатление на Трелева в финале. Впоследствии Чехов под влиянием своих редакторов, избавляясь от повторов, решил сократить чтение монолога во втором действии, считая достаточным подчеркнуть контраст первого его исполнения и финала.

Для Кристиана Люпы было принципиально проследить всю линию развития отношений Нины с треплевским текстом. Тем более, что во

* В нашем анализе используются ремарки и пометки, сделанные в экземпляре помощника режиссера, хранящемся в Александринском театре.

втором действии чтению Нины Маша решительно противопоставляет воспоминание о вдохновенном чтении Треплева.

Монолог Нины о Тригорине Люпа сокращает вполтину. Он оставляет только первую часть, где говорится об известности Тригорина как писателя и выражается недоумение Нины в связи с его увлечением рыбной ловлей. Вторая же часть – развернутое описание и характеристика поведения Тригорина – сокращается. Тем самым режиссер подчеркивает сосредоточенность Нины именно на проблеме известности, публичности художника, которая ее больше всего волнует.

Режиссер обостряет ситуацию еще и тем, что не оставляет Нину на сцене одну, а выводит на втором плане Треплева, который появляется с ружьем и убитой чайкой. Таким образом, возникает символическая и ситуативная напряженность. Надо сказать, что Люпа (как станет видно в дальнейшем) нарушает линейное развитие действия второго акта, подчиняя его внутренней логике сознания героев. Следовательно, окончание второго действия будет восприниматься как ассоциативная инверсия, где герои и ситуации возникают не столько по жизненной, сколько по внутренней духовной необходимости.

Присутствие Треплева, нарушая одиночество Нины, так же делает ее внутренний монолог публично-театральным. И потому вполне естественным кажется театральный жест Константина, кладущего к ногам Нины убитую чайку. В спектакле Люпы этот жест действительно, воспринимается символически. Он рифмуется с той сценой из первого акта, когда в руках Треплева оказывается платье Нины – оболочка повседневности, которую она как актриса сбрасывает, чтобы воплотиться в образе, созданном автором пьесы о Мировой душе. Убитая чайка, следовательно, является символом опредмеченной мечты, живой жизни, воплощенной в художественном образе. Здесь Люпа подхватывает и развивает чеховский мотив, делая его доминантой духовно-психологического конфликта спектакля. Утрата интереса к Косте со стороны Нины рассматривается режиссером исключительно как потеря героем-автором своей актрисы, той живой материи, которая способна воплотить его духовную мечту.

При этом нужно сказать, что выпущенный фрагмент треплевской реплики, вместе с тем, не пропал для спектакля. В композиции Треплев не произносит текст про свой сон, в котором ему привиделось, что «озеро вдруг высохло или утекло в землю». Однако Люпа делает этот образ одним из ключевых в спектакле. Более того, он визуализирует его,

воплощая в своей декорации: на заднике, изображающем иссохший безводный ландшафт, в странной конструкции треплевского «театра», напоминающей очистные сооружения с остатками воды в прозрачном резервуаре. А затем эта тема прочитывается в образе опорожненного бассейна, который открывается взору зрителей во второй части спектакля.

Выпущено режиссером и начало диалога Нины с Тригориным. У Чехова Тригорин сам проявляет интерес к Нине, желая избавиться от фальши в своих рассказах и представить себе, «что за штучка» девушка в 19 лет. Эти слова Тригорина Люпа сокращает и начинает диалог с реплики Нины, которая почти хулигански окликает «известного писателя», спрашивая «в лоб»: «Как чувствуется известность?».

В разговоре об известности режиссер купирует слова Нины о «чудесном мире», открывающийся избранным в отличие от тех несчастных, которые влачат серое, скучное существование. Вместо этого Люпа сталкивает реплику Нины: «Как я завидую вам!» с репликой Тригорина: «Я должен сейчас идти и писать». Здесь режиссер вводит достаточно сильный символический образ. Тригорин, действительно, намеревается уйти от Нины и открывает одну из дверей, расположенных в левой части сцены. А дверь эта изнутри оказывается золотой, да еще и подсвеченной из-за кулис ярким лучом прожектора. Однако, открыв «золотую дверь», Тригорин тут же захлопывает ее и возвращается к Нине, чтобы продолжить разговор об «известности» и тяготах писательского труда.

Люпа последовательно концентрирует внимание зрителей на проблеме воплотимости в человеке (или актере) духовной идеи. Акцент в монологе Тригорина делается на бремени публичной профессии. Режиссер к тому же и мизансценически подчеркивает конфронтацию героя с публикой. Тригорин в спектакле садится на край сцены, свешивая ноги в зрительный зал. При этом Люпа так выстраивает отношения героев друг с другом и их монологи, что создается ощущение, что в объекте их внимания все время присутствует зритель. Тригорин открыто обращается в зрительный зал Александринского театра.

За восторженной репликой Нины о бескорыстном служении искусству и славе Люпа вставляет эпизод, который отсутствует у Чехова. Нина вновь забирается на лестницу, а фигура Тригорина высвечивается на авансцене. И в это мгновение на заднем плане, в пределах красной светящейся рамки раскрывается экран, на котором мы видим Костю, мечущегося в каком-то замкнутом пространстве и отчаянно

произносящего монолог Мировой души из своей пьесы. Однако интонации Кости здесь отнюдь не поэтически-вдохновенные, а нервные, резкие, отчаянные. Этот монолог окрашивается его внутренним душевным состоянием, а интонации напоминают адские качели.

Следом за возникшим на экране видеофрагментом на сцену стремительно вбегает сам Треплев с ружьем в руках и лихорадочно пытается приладить дуло ружья так, чтобы выстрелить в себя. Вслед за ним выбегает Яков, который пытается вырвать из его рук ружье. Между ними завязывается борьба. Люпа вставляет придуманные им яростные реплики Треплева и Якова. Треплев кричит, что все равно совершит самоубийство, Яков в ответ – что не даст этого сделать. В экземпляре помощника режиссера отмечено, что именно в этот момент ярко загорается красная рамка. Видение исчезает, когда слышится из-за кулис крик Аркадиной. Происходит как будто бы пробуждение, и мы вновь видим беседующих Нину и Тригорина.

Эта инверсия необходима режиссеру для того, чтобы подчеркнуть контраст «выстрадавшего» и «невыстрадавшего» искусства. Практически Люпа визуализирует кризис личности человека, становящегося художником. Режиссер раскрывает нам картину ада, через который проходит Треплев и путь к которому еще только выбирает Нина. Эта картина раскрывается вместо той «золотой двери» в чудесный мир, о котором мечтает Нина. И то, что эта картина возникает за спиной Тригорина, повествующего о муках профессионализма, подтверждает мысль о том, что этот ад подстерегает любого художника, избравшего искусство своим призванием и профессией.

Когда свет возвращается на авансцену, Нина говорит о доме, в котором она родилась и который остался на другом берегу озера. Эта фраза в новом контексте приобретает символический характер. Рубикон будет перейден: Нина готова совершить выбор и покинуть свой дом и свою прежнюю жизнь. Соответственно, в этом же контексте воспринимается теперь и убитая Треплевым чайка. Именно здесь Нина превращается в «подстреленную искусством натуру», что мгновенно угадывает Тригорин, в голове которого рождается «сюжет для небольшого рассказа».

Нина и Тригорин уходят, в это время на сцене появляется Потерянный, который и подбирает оставшуюся лежать на сцене бутафорскую чайку. Потерянный в этом своем выходе уже не зритель, а человек сцены. Он как будто в равной мере принадлежит и залу, и сцене

одновременно. Именно здесь мы впервые начинаем воспринимать его как человека, потерявшего себя между искусством и жизнью.

А следом за Потерянным на сцену выходят основные герои пьесы, рассказываются так же, как они уже сидели в начале второго акта, и вновь начинается чтение Мопассана. Люпа вставляет фразу: «И тем не менее, мы продолжим...», которую произносит Дорн. Таким образом, режиссер выстраивает некий психологический трюк, заключающийся в том, что все предыдущие сцены начинают восприниматься лишь как игра воображения. Реальность только что виденного ставится под сомнение, стирается грань между жизнью и художественным воображением. А сама сцена чтения Мопассана в сознании героев и зрителей воспринимается уже как что-то некогда бывшее.

Люпа создает сложное над-временное пространство действия, в котором герои ощущают друг друга и персонажами, и зрителями одновременно.

Режиссер сокращает знаменитую сцену, где Нина, говоря о возможности грядущей встречи, дарит Тригорину медальон с заветными словами признания. Люпа игнорирует интригу с медальоном, стремясь стереть налет «хорошо сделанной пьесы», приемы которой порою намеренно использовал Чехов. Также в обрисовке отношений героев режиссер избегает затянутости и сентиментальных подробностей, которые вне связи с философским контекстом пьесы открывают «лазейку» для мелодраматизма.

Развивая линию отношений Треплева и его друга-помощника, режиссер предваряет выстрел Константина отчаянным криком Якова. То, что звук выстрела в спектакле Люпы перенесен из финала пьесы в середину спектакля, тоже весьма знаменательно. Именно здесь, где Треплев впервые сталкивается с внутренним адом художника, где страдает и испытывает катастрофу его человеческое «я», происходит реальный выстрел.

Люпа напрямую связывает с этим выстрелом и приступ дурноты у Сорина. У Чехова Сорин реагирует на слова Аркадиной, ханжески жалующейся на безденежье и не желающей материально помочь сыну. К тому же, в оригинале пьесы в разговор Аркидиной и Сорина невпопад вклинивается Медведенко со своей *idée fixe* о скудной обеспеченности учителей, что вызывает раздражение обоих собеседников. Все это сложное бытово-ассоциативное построение сцены Люпа заменяет прямой реакцией на выстрел, который то ли реально, то ли каким-то внутренним

слухом слышит Сорин. При этом Аркадина, пораженная обмороком брата, как будто бы и не слышит этот выстрел. В этом контексте мы даже не вполне понимаем, кому кричит Аркадина «Помогите!». В связи с чем она просит о помощи? По ремарке режиссера она кричит вслед убегающему в зрительный зал Якову, то ли призывая помочь Сорину, то ли умоляя спасти сына. Эта неясность, специально порожденная режиссером, создает объем ситуации, делает ее символичной.

Сцена «укрощения» Тригорина воспроизводится в спектакле полностью по тексту пьесы за исключением нескольких купюр в репликах обоих героев. В центре оказываются аргументы Аркадиной, воздействующие на писательское самолюбие Тригорина. При этом Люпа иронически подает эмоциональные тирады Аркадиной, которая, падая на колени и срывая с себя платье, изображает страсть подчеркнуто театрално. Люпа пропускает ситуативный нюанс, когда Аркадина, как будто испытывая неспособность Тригорина сопротивляться ее воле, предлагает ему остаться. Так же купировано и его собственное признание в своей мягкотелости. Это свойство характера Тригорина в контексте спектакля уже не требует специальных доказательств. Далее режиссер сокращает всю сцену проводов Аркадиной, а вместо сцены последнего тайного свидания Нины и Тригорина идет короткий эпизод, в котором Нина дважды безответно задает вопрос: «Когда же мы увидимся?».

Тригорин, промолчав, уходит, а Нина вдруг начинает читать финальный монолог Сони из пьесы Чехова «Дядя Ваня». Это достаточно сильный ход режиссера. Ведь здесь впервые жизненная и артистическая стихии у Нины соединяются. Здесь впервые ее личные чувства находят воплощение в роли, текст которой она уже не по указке, а под воздействием какого-то таинственного, подсознательного импульса начинает произносить с предельной силой и искренностью. Поразительно то, что Люпа точно угадал ход мысли Чехова, словно проник в его творческую лабораторию. Ведь на самом деле Чехов взялся за переделку своей неудавшейся пьесы «Леший» в будущего «Дядю Ваню» практически сразу вслед за провалом «Чайки». Исследователи творчества Чехова обращали внимание на то, что финальный монолог Сони в чем-то перекликается с финальным монологом Нины Заречной, словно продолжая и развивая его. Однако в спектакле Люпы Нина начинает читать Сонин монолог задолго до финала, еще не прожив той жизни, которая сложится у нее после бегства из дома. Режиссер



«Чайка». Александринский театр. А. Шимко – Тригорин, С. Еликов – Медведенко, В. Коваленко – Шамраев. Фото из архива театра

хочет подчеркнуть, что Нина произносит текст еще невоплощенной, еще недосочиненной пьесы. И это художественное, глубоко личное, какое-то тайное, подсознательное предчувствие играет здесь перво-степенную роль.

Финал второго акта включает в себя четвертое действие чеховской пьесы. Здесь Кристиан Люпа исходит из чеховского принципа действенного контрапункта, который был открыт и использован драматургом в последней части «Чайки».

Открывающий действие диалог Маши и Медведенко частично сокращен режиссером. Он убирает реплику Маши, зовущей Треплева, которого, по ее словам, ищет Сорин. Для него гораздо большее и, пожалуй, центральное значение имеет разговор о непогоде и разрушенном театре. Режиссер обнаруживает, что Чехов «закольцевал» композицию пьесы, начав четвертый акт сценой, рифмующейся с самым началом «Чайки». И там, и там речь идет о театре, созданном творческой фантазией художника. В начале пьесы состояние природы настраивает на вдохновенно-поэтический лад, на сотворение нового театра, и герои предвкушают слияние душ творца и исполнителей, а в финале они же поражены «ужасной погодой», разрушенным театром и разладом душ. Люпа подхватывает и развивает образ, заданный Чеховым в четвертом действии.



«Чайка». Александринский театр. А. Шимко – Тригорин. Фото из архива театра

В финале пьесы события происходят в гостиной, превращенной в кабинет писателя. Это экстраполирование творческого мира на жизненную реальность обостряет конфликт двух миров, в которых одновременно обречен существовать художник. Соответственно, в спектакле все четвертое действие идет на фоне опущенного задника, изображающего стену полуразрушенного дома с отсутствующими перекрытиями и дверными проемами, расположенными на разных уровнях. Стены этого дома были окрашены в красный цвет и казалось, здесь, в этом символическом пространстве царствуют страсти, вскипает безумие...

Слева, на втором плане стоит стол, над которым висит лампа. Вокруг этого стола будет происходить игра в лото. А справа, чуть впереди (почти на авансцене) займет свое место красный диван, который будет обозначать место горячих драматичнейших «разборок» человека со своими мечтами и с жизненной реальностью. Именно поэтому вокруг него будут строиться мизансцены Полины Андреевны с Дорном, Нины с Треплевым, и Сорина («человек, который хотел...»).

Разговор Дорна и Треплева о Нине Заречной в спектакле лишен присутствующих у Чехова повествовательных подробностей. В композиции Люпы перипетии жизни Нины излагаются достаточно конспективно. Внимание сконцентрировано прежде всего не на ее жизненных невзгодах, а исключительно на творческой судьбе. Треплев в спектакле

не рассказывает о том, как ездил за ней, о том, что писала она ему в своих письмах. Сокращены подробности ее возвращения в родные края, о блуждании вокруг имения, об отношениях с отцом и мачехой. Сразу же звучит вопрос Дорна о наличии у Нины таланта, на что Костя отвечает весьма уклончиво (но, в отличие от текста Чехова, не в прошлом, а в настоящем времени). Весь этот диалог в спектакле Кристиана Люпы идет в присутствии Нины, которая незримо для собеседников появляется в дверном проеме, открывшемся вверху красной стены.

Реплики Медведенко и Сорина по поводу Нины сокращаются, и сразу следует появление Аркадиной, Тригорина, Шамраева и Якова с чемоданами. Их разговор с Треплевым в спектакле сокращен. Оставлен лишь намек на былую «пикировку» Аркадиной с управляющим и упоминание о том, что Тригорин привез журнал с напечатанной повестью Константина. Сокращены слова Тригорина, который рассказывает о заинтересованности читающей столичной публики личностью Треплева.

Начало игры в лото, отказ участвовать в этом занятии и уход Треплева, обсуждение Тригориным и Дорном произведений и писательской манеры Константина – все это купируется в композиции. Уходит и саркастическая фраза Треплева о том, что Тригорин в привезенном журнале прочел только свою повесть, а треплевскую «даже не разрезал».

Противопоставление творческой манеры Треплева писательскому ремеслу Тригорина также уходит из спектакля. Поэтому сокращается и тот эпизод, в котором Шамраев подает Тригорину чучело подстреленной Константином чайки. Противопоставление чучела живой натуре, ремесла – поэтическому восприятию мира будет потом развито Чеховым в финальных монологах Треплева и Нины. Однако Люпа сокращает монолог Константина о муках творчества. Зато режиссер оставляет тему Нины-чайки-актрисы в финальных репликах Заречной. Здесь тема обретения «двуединства» женщины-актрисы, человека-художника, к которой все время возвращается Нина, становится для Люпы главной и всеобъемлющей.

Монолог Треплева (его размышления о творчестве), который он произносит, сидя за столом в одиночестве (после того, как Аркадина и все общество уходят ужинать), сокращен практически до двух фраз. Оставлены лишь слова о «новых формах» и об опасности сползания к рутине, а также вывод Треплева о том, что каждый пишет, потому что «это свободно льется из его души». Хотя в спектакле Костя не договаривает фразу. Здесь Люпа невольно наталкивает нас на мысль о том,

что Костя практически готов повторить слова самого Тригорина, сказанные в первом акте: «каждый пишет, как хочет и может». Разница заключается в том, что Треплев у Чехова говорит о душе. Костя в финале спектакля Люпы как раз это-то слово и не договаривает.

Режиссер строит сцену таким образом, что Треплев воспринимает и сидящих за столом, и явившуюся к нему Нину немножко со стороны, как предмет наблюдения и воплощения в своем творчестве. В финале его позиция на сцене – это позиция наблюдателя жизни и творца одновременно. Покидая общество Аркадиной, занятое игрой в лото, Треплев в пьесе Чехова начинает играть на пианино меланхолический вальс. В спектакле режиссер не уводит героя за кулисы, а предлагает ему наблюдать за игрой в лото, взобравшись на пианино. Именно здесь и происходит для героя главный перелом. Доходя до слов о душе, Треплев резко спрыгивает с пианино, происходит затемнение и раздается оглушительный звук разбивающегося стекла. Люпа вместо выстрела, которым в пьесе Чехова Треплев убивает себя, дает звук «лопнувшей склянки с эфиром». Режиссер предлагает не жизненно-реалистическое, а метафорическо-образное разрешение конфликта. Прыгая на планшет сцены, окунаясь в жизнь, Константин таким образом словно оказывается в пространстве творчества. И потому, когда свет вновь зажигается, мы видим одновременно и застывшую в отдалении группу игроков в лото, и появившуюся на красном диване Нину.

Словно угадывая первоначальный замысел Чехова, Люпа создает психологический эффект незримого присутствия некоего зрителя, свидетеля вполне интимного разговора Нины и Треплева. Не случайно Костя словно режиссер начинает «выстраивать» мизансцену финального монолога Нины, регулируя освещенность на втором плане, где сидят, не покидая сцену, игроки в лото. Делая Треплева и участником события, и режиссером какой-то новой пьесы, Люпа вновь сталкивает реальность и театр.

Сокращены объяснения Треплева и Нины. Из текста уходит собственно «любовный», мелодраматический оттенок. Остается только рассказ Нины о том, как она обрела, наконец, актерское призвание и научилась терпеть. В композиции Люпы нет также патетических слов Нины об умении «нести свой крест и веровать». Нет также и отчаянной реплики Треплева о его неспособности уверовать в свое призвание.

Вместо этого идет монолог Мировой души, который вновь произносит Нина и которым завершается композиция.

В спектакле отсутствует сцена ухода Нины и возвращения игроков. Отсутствует констатация самоубийства Треплева. Вместо этого зритель видит, как Нина под звуки песни канадской певицы с символическим именем *Lhasa*, повествующей о возвращении человеческой души к самой себе (в свой город), ритмично двигается по сцене, а Константин задумчиво наблюдает за ней, как будто обдумывая какой-то творческий замысел. Остальные герои пьесы наблюдают за Ниной и Треплевым. Они становятся зрителями разворачивающегося на их глазах нового спектакля. А за спиной Нины, на лестнице мы видим фигуру сидящего Якова, который словно застыл в ожидании выполнения новой задачи автора. Здесь обнаруживается почти неуловимый и хрупкий баланс жизни и творчества, страданий и вдохновения, который в любую минуту готов нарушиться и свергнуть героев, творцов и зрителей в бездну конфликтов и противоречий...

Адаптация чеховской «Чайки», сделанная Кристианом Люпой для Александринского театра, являет собой удивительный по глубине проникновения в образно-философский мир драматурга опыт творческой интерпретации одного из самых загадочных и неуловимых произведений мирового репертуара. В нем режиссер сумел ухватить главное, что волновало Чехова и прошло через все его творчество – столкновение двух метафизических универсалий, определяющих судьбу человека; столкновение мечты и реальности, которое разворачивается на острой, кровавой грани жизни и театра.

Присутствие видимого или невидимого зрителя в монологах, диалогах и целых сценах – сложный психологический феномен, который делает театр из собственно эстетического явления – экзистенциальным. И Кристиан Люпа на материале чеховской «Чайки» исследует этот феномен многосторонне. Режиссер улавливает глубочайшее открытие Чехова, который сумел предощутить в своей драматургии эффект остранения, воспроизведя многофокусное воплощение и восприятие персонажей – изнутри и со стороны. В этом виделся исток сложной жанровой ориентации его пьес, неуловимой для современного Чехову театра. Кристиан Люпа, рассматривая Чехова сквозь призму художественных открытий его последователей, сквозь ту перспективу, которая открывалась искусством XX в., тонко улавливает и раскрывает в тексте «Чайки» мотивы театральной игры, экстраполируемой в жизнь. Именно поэтому фраза Сорина: «Без театра нельзя» – приобретает в контексте композиции спектакля особый символический смысл.