

Чехов в начале тысячелетия



Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

НЕМЕЦКИЙ ЧЕХОВ

В выпуске «Вопросов театра» 2006 года писалось о ритмах чеховского театра, его взлетах и паузах, об уходе и возвращении Чехова. Он возвращается всегда внезапно, не оттуда и не таким, каким ждешь. И новым, неузнаваемым, к которому с трудом привыкаешь; и прежним, знакомым уже по легендам. И давняя чеховско-мхатовская традиция, многократно оспоренная, истончившаяся со временем, вдруг властно напоминает о себе.

Может выглядеть парадоксом, что ее возвращают порой пришельцы, иноземцы, да еще и представители той культуры, которая от этой традиции далека. Но странная повторяемость этих случаев и их словно общий сценарий не могут быть парадоксом, – здесь кроется какая-то закономерность.

Сценарий же таков: во время паузы или хотя бы спада в нашем Театре Чехова появляется гастрольный спектакль или гастролер-постановщик, который представляет эту традицию как бы в классическом ее варианте. С этим всякий раз связана мощная волна ностальгии, воспоминание о старом МХАТе, и тень Станиславского сопровождает спектакль.

Таких спектаклей с конца 1980-х годов было три. Первым напоминанием о собственном нашем богатстве стал спектакль немецкого театра Шаубюне – «Три сестры» Петера Штайна, показанный на мхатовской сцене в 1989 году. Вторым – «Чайка» Люка Бонди из австрийского Бургтеатра, сыгранная там же в 2000 году, в рамках Театральной Олимпиады. Третий спектакль – балет Джона Ноймайера «Чайка» – был поставлен в 2007 году на сцене Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко¹.

Эта статья создавалась в диалоге с Владимиром Колязиным, известным германистом. Благодарю его за помощь и – с согласия автора – сохраняю некоторые его комментарии в тексте моей рукописи.

Я дал себе слово каждые пять лет ставить чеховскую пьесу, потому что мне необходима «личная гигиена».

1

Петер Штайн

Петер Штайн, соединивший в себе художника и ученого («филолог-античник», как пишут в его биографиях), к Чехову пришел не сразу, зато надолго, составив собственную обширную чеховиану. Диапазон его интересов, авторов, стилей всегда был широк, от политических увлечений молодости до грандиозных сценических эпопей вроде «Орестей» и «Фауста», с сильной немецкой составляющей, но с опорой на то, что сам он назвал «тремя китами»

европейского театра: античность, Шекспир, Чехов. Ставил Штайн и оперы, в том числе Вагнера, что соответствует его склонности к эпопеям, но как бы не соответствует Чехову.

Такая широта пристрастий для него (как и для его коллег), впрочем, естественна: «<...> у меня вообще нет никакого художественного стиля, – формулирует он. – Есть только стиль работы»².

С этим, однако, у нас согласились не сразу.

¹ Можно считать, что мы имеем дело с тремя немецкими режиссерами. Штайн – среди них, вне сомнения (хотя и живет теперь в Риме). Ноймайер, хоть он и отрицает это, – настоящий режиссер-хореограф в балете. Бонди – режиссер австрийского театра, но театральные культуры Австрии и Германии родственны, и недаром именно Бонди сменил Штайна в руководстве Шаубюне. Все они поочередно были награждены в Москве Международной премией К.С. Станиславского.

² Все о театре. Известные режиссеры. Петер Штайн // <http://www.teatr-teatr.ru>.

Pro настоящее



П. Штайн

Э. Клевер – Ольга,
К. Кирххофф – Ирина,
Ю. Лампе – Маша.
«Три сестры».
Режиссер П. Штайн

О своем обращении к Чехову Штайн ясно и откровенно высказался сам. Путь его был нескорым³.

Ранние зрительские впечатления от чеховских пьес как будто ничего не предвещали – было скучно, но в первом случае он ощутил вдруг «что-то завораживающее» в скучном спектакле; во втором – ему захотелось «быть вместе с этими людьми на сцене»⁴.

Гастрольный спектакль мхатовцев «Три сестры» в Восточном Берлине⁵ поразил его правдой чувств, – «но у меня было впечатление, что это люди давно ушедшего времени»⁶.

Все это складывалось в своего рода предвестия – предвестия любви к Чехову, и не хватало какого-то стимула, искры, чтобы ее зажечь. Искра, однако, появится

не там, где можно было ее ожидать, – не от тщательного чтения пьес или поиска универсальных мотивов. Пьесы в чтении Штайну по-прежнему были скучны, проза привлекала сильнее, письма Чехова – еще больше. Потом выяснится, что ему нужен был контакт с Чеховым-человеком, и заигание случилось тогда, когда контакт этот произошел. То, что он увидел в Чехове, – скромность и справедливость, готовность к жизненным катаклизмам, – не просто привлекало его, но сделалось руководством к действию. «<...> Чехов для меня почти единственный автор, за исключением Гете, который стал практически идеалом и образцом, достойным подражания»⁷.

И далее отношения Штайна с Чеховым (редкий сегодня факт)

³ Об отношении Штайна к Чехову см.: Колязин В. Петер Штайн. Судьба одного театра: В 2 кн. Кн. 1. Беседы о Шубюне (готовится в издательстве «Артист. Режиссер. Театр»).

⁴ Штайн П. Мой Чехов // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Выпуск 1. М., 1999. С. 485.

⁵ Гастроли МХАТ в ГДР, в Восточном Берлине, с «Тремя сестрами» в афише, были в 1974 году.

⁶ Штайн П. Указ. соч. С. 486.

⁷ Там же. С. 487.

Чехов в начале тысячелетия

строились на этической основе. «Я для себя сразу решил, что если я начну заниматься Чеховым, то следствием этого будет понимание: стою ли я вообще чего-нибудь или я ничего не стою»⁸. Отсюда идет его стремление к «личной (душевной.– Т.Ш.) гигиене» и целенаправленное, четкое следование ей.

Все началось с «Трех сестер», любимой чеховской пьесы Штайна, которую он понимал, как пьесу «о человеческой тоске, тоске по «правильной», осмысленной жизни». Это перекликается с мхатовскими спектаклями начала века и предвоенной поры, где в разных регистрах звучала общая тема тоски («тоска по жизни», «тоска по лучшей жизни»), но Штайн в духе своего времени вносит сюда и экзистенциальный мотив: «Чехов поднимает тему трагизма человеческого существования <...>»⁹.

В Москве 1989 года спектакль Штайна был принят, как потерянный рай. Подлинность жизни на сцене, тона и краски живой природы, чеховский «миллион мелочей, которые делают жизнь теплой»¹⁰, вплоть до пения и замиранья волчка в первом акте, – все было родным и вызывало отклик в каких-то глубинах памяти. Чувство родства шло более всего от сестер, неуловимо чеховских и современных, от тонкой вязи общения между ними, от той «атмосферы интеллигентности, по которой мы истосковались», – признавалась Н. Крымова. – «<...> какой чистый воздух возникает на сцене и притягивает к себе зрителя, будто кислород»¹¹.

Волна ностальгии по чеховско-мхатовской поре захлестнула московскую публику; гастроли повторились, и впечатление укрепилось. Московские театралы привнесли

сюда свою тоску по прежней жизни, если внести коррективы в вечную формулу «Трех сестер». Чувство разрыва времен, острое в России тех лет, заставляло с почти болезненным вниманием вглядываться во всякую деталь спектакля, в героев его, словно в забытых знакомых. На исходе 1980-х, в смятенной и накаленной атмосфере перестройки, когда классику теснила со сцены запрещенная прежде литература, Чехов, вчерашний кумир и «наше все», был в сторонке, а новое яростно сталкивалось со старым, спектакль Штайна казался эхом бывшего театра, островком человечности. В нем ощутили то, чего тогда не доставало, и приняли, как чеховско-мхатовское послание современности, – «привет от Константина Сергеевича».

Фотография Станиславского-Вершинина, представленная на сцене, как портрет генерала Прозорова, выглядела символичной.

Однако до и после этого спектакль воспринимался иначе, да и во время гастролей все было не так однозначно. Г.А. Товстоногов, видевший «Три сестры» в Германии раньше, в пору премьеры (1984), без наслоений иного места и времени, отметил здесь не отзвуки прошлого, но новизну: «Новый Чехов. Очень сильное впечатление. Один недостаток – не хватает юмора и иронии»¹². После первых гастролей А. Бартошевич отмечал «безошибочный психологизм штайновских “Трех сестер”, соединение мхатовской подлинности русского быта с немецкой расчлененностью каждого мига и движения»¹³. В этой взвешенной формуле «мхатовское» и «немецкое» еще как бы наравных. У А. Соколянского акценты уже иные. Анализируя спектакль, «идеально

⁸ Там же. С. 489.

⁹ Оливковая роща Петера Штайна // Станиславский. № 10, октябрь 2007 года. С. 37. [Беседа с Владимиром Колязиным.]

¹⁰ Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого // Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т.4. С. 237.

¹¹ Крымова Н. Милые мои сестры // Имена. Избранное: В 3 кн. М., 2005. Кн.3. С. 73, 74.

¹² Георгиев Товстоногов. Собираемый портрет. СПб, 2006. С. 487.

¹³ Бартошевич А. Знак перемен // Театр, 1989, № 10. С. 114.

Pro настоящее

выверенный и чуждый духу случайности», «уязвляющий именно своей суховатой и музыкальной доказательностью», высоко оценивая его, он утверждал: «Петер Штайн вовсе не пытается воскресить эстетику Художественного театра. Он вообще не пытается ничего воскресить и даже не оставляет за собой права на ностальгию по лучшей, давно кончившейся жизни. Чувства режиссера и персонажей разделены»¹⁴.

Были мнения и более резкие, крайние: «<...> созданный Штайном на сцене мир не принадлежит в полной мере ни ему самому, ни великому театру-предшественнику, ни автору, ни нам, оставаясь кропотливо и грандиозно выполненным этюдом на навык обращения с экзотическим реквизитом»¹⁵. Мхатовское происхождение спектакля, таким образом, оставалось проблематичным.

Сам Штайн в недавней беседе неожиданно решил проблему: «<...>мы много занимались Станиславским. Особенно интересными оказались взаимоотношения Чехова и Станиславского. Честно говоря, теоретические труды Станиславского представляют для меня гораздо меньший интерес, да и материал репетиций представляет интерес только для театроведов, а не для нас, практиков. <...> Но вот взаимоотношения между Чеховым и Станиславским – это действительно чрезвычайно интересная тема. С одной стороны, интересно проследить, как реагировал режиссер на чеховские тексты, с другой стороны – какова была реакция автора на результат. <...> В этом нам помогал Чехов, который назвал все просчеты, допущенные Станиславским»¹⁶.

Можно предположить, что в тандеме Чехов–Станиславский Штайну важны были несовпадения, разногласия, и он невольно утрировал их. Это давало ему независимость от канона и простор для собственного подхода, с опорой на самого Чехова, что не отменяло такой же невольной (и неизбежной) близости к мхатовской эстетике ранней поры. И если близость бросалась нам в глаза поначалу, то отличия словно бы разрастались, и их толковали уже с позиций иного, позднейшего времени.

Р. Должанский, поначалу видевший в «Трех сестрах» Штайна, прежде всего, «испытание ... на человечность»¹⁷, потом станет объяснять спектакль иначе. Трезво: «<...> система Станиславского для великого немецкого режиссера и в 1980-е годы была вовсе не скрижалю с божественными заповедями, а всего лишь чемоданчиком с набором инструментов, поблескивающих холодом профессионализма»¹⁸. И даже политизированно: «Один из первых шедевров, навестивших Россию после падения Берлинской стены, он тогда одновременно восхитил и пристыдил русских: истинные права на наследство Станиславского оказались в руках иностранца, а не бессильных отечественных адептов "системы"».

Это сейчас понятно, что и Петер Штайн вовсе не был наследником по прямой. А его «Три сестры» были не чем иным, как спектаклем-мечтой, воплощенной со всей мощью материальной культуры немецкого театра. Причем, мечтой не только о «большом стиле», но и о некоей прекрасной чеховской России. Мечтой, которая, как теперь уже ясно, существовала ровно столько, сколько существовал Советский

¹⁴ Соколянский А. Драй Швестерн // Театральная жизнь, 1990, № 21. С. 4-6.

¹⁵ Рудакова И. Игра с предметами // Московский наблюдатель, 1991, № 11. С. 50.

¹⁶ Оливковая роща Петера Штайна. С. 37.

¹⁷ Должанский Р. Эта наивная прошлая жизнь // Московский наблюдатель, 1991, № 11. С. 52.

¹⁸ Должанский Р. МХАТ европейского качества // Weekend № 59 (2898), 02.04.2004.

Чехов в начале тысячелетия

Союз. И «Три сестры» Штайна, созданные почти перед событиями конца 1980-х, были словно концентрированным выражением этой мечты»¹⁹.

Позднейшие эти оценки нельзя однако считать прозрениями, равно как и первоначальную эйфорию от встречи с «новым МХАТом». На том и на другом – печать своего времени с тем, как оно меняло и направляло восприятие; как корректировало память, не позволяя ей хранить впечатление в его былой силе.

Тем не менее, именно это первое впечатление от «Трех сестер» закрепилось в русском театральном сознании – видимо, навсегда. Впечатление было настолько сильным, что от него не хотелось отказываться, и все последующее, иное невольно оценивалось в сравнении – и «Орестея» с российскими актерами, и новые чеховские спектакли, привозимые Штайном в Москву.

Холодно был воспринят показанный в 1992 году на Чеховском фестивале в Москве «Вишневый сад», лишенный лирики «Трех сестер», более резкий и жесткий. Н. Крымова, отмечая мастерскую выделку формы, не скрывала разочарования: «Немецкий театр Шаубюне и режиссер Петер Штайн, недавно покоривший публику разнообразием и прелестью человеческих лиц и отношений в «Трех сестрах», в «Вишневом саде» не проявил никакого интереса к этим лицам <...> Только человека забыли, а так все замечательно»²⁰.

Но Штайн по-разному прочитывал разные пьесы Чехова; «Вишневый сад» был для него другой пьесой, иной, чем «Три сестры», и он не слишком заботился о «лицах». «Главное для

Чехова – человек и природа, человек и Космос. И это для него, как мне кажется, гораздо важнее того, что связывает людей, – словно спорил он с Крымовой. – Тем самым уже в начале века Чехов уловил то состояние, которое характерно для всего нашего столетия – разобщенность людей, их отчужденность». И более того: «<...> в «Вишневом саде» есть что-то опасное, авантюрное, почти беккетовское, оно потихоньку скапливается и постепенно приобретает характер безумия»²¹. Таким знаком опасности, небытовым, ирреальным, был последний акцент спектакля: огромная ветка дерева, сломанная или подрубленная, с треском врывается через окно в дом, зачеркивая затянувшуюся историю, обрывая ход «старой жизни».

Далее линия чеховских спектаклей Штайна, не обрываясь, перестала (для России, по крайней мере) быть событийной.

На Чеховском фестивале 1996 года был показан «Дядя Ваня», поставленный Штайном в Италии, – спектакль камерный, внешне скромный, психологически разработанный скрупулезно, но лишенный магии «Трех сестер», а оттого и принятый без особого энтузиазма.

Горькая участь ждала «Чайку» Штайна. Пьеса долго оставалась вне сферы его внимания, и он не скрывал своей нелюбви к ней: «"Чайка" во многом замыкается на проблемах богемы, это меня раздражает»²². Тем не менее, Штайн дважды поставил «Чайку»: в Эдинбурге – с английскими и в Риге – с русскими актерами. Русская версия показана была в Москве, вызвав разочарование критики холодностью своей и бесстильностью. Как видно, Штайн, органичный

¹⁹ Должанский Р. Сестры больше не хотят в Москву. «Три сестры» // берлинском театре «Шаубюне» // Коммерсантъ, № 198 (3774), 27.10.2007.

²⁰ Крымова Н. Чехов на мировом рынке / Имена, кн.3. С. 154.

²¹ Оливковая роца Петера Штайна. С. 38.

²² Там же.

Pro настоящее



и честный художник, не мог решить должным образом то, к чему не чувствовал тяготения.

Жизнь Штайна менялась, он стал свободным художником; менялось и время, диктуя ему иные сюжеты, но чеховиану свою он продолжал, словно выполняя взятый на себя обет²³.

Она пополнялась; в ней появилась опера по пьесе «Татьяна Репина», затем – моноспектакль по «Скучной истории», где он был и исполнителем, и режиссером. Моноспектакль этот возник осенью 2007 года, на пороге штайновского 70-летия, когда ему стали близки проблемы и настроения героя чеховской повести: «Я хорошо понимаю и его потребность в рефлексии прошлого, и чувство разочарования, которое он испытывает. Так бывает, когда заканчивается седьмой десяток лет жизни»²⁴.

Понимание Чехова Штайном также менялось, тяготея ко все большей универсальности и драматизму.

«То, что привлекает меня в Чехове, по сути, банально, – писал он в Год памяти Чехова, 2004-й. – Чехов – это автор, который определил историю европейского театра на весь XX век. Греческую трагедию, основу европейского театра, он распространил на современность, он писал о безнадежности и невыносимости человеческого существования, о том, что мы рождены для смерти, а жизнь не имеет никакого смысла. Поэтому люди у Чехова постоянно страдают, они страдают, поскольку знают наверняка, что жизнь – штука бессмысленная. Жизнь – это жизнь, это – как морковь. Однако, с другой стороны, жизнь без смысла невыносима.

Самое главное – выдержать этот парадоксальный контраст. Причем, чтобы отобразить этот контраст, Чехов отказывается от переноса конфликта в область мифов, он показывает банальность жизни своего времени в образах своих современников. А при этом парадоксальным образом возникает нечто такое, что придает человеческому существованию смысл»²⁵.

Эта концепция, столь современная по сути и столь сложная для воплощения, не претворилась в новых спектаклях. Вершиной чеховианы Штайна осталось ее начало; дальше шло постепенное и естественное снижение.

На Западе этому нашли несложное объяснение: «Петера Штайна можно назвать последним режиссером психологического театра. С этим связана его невиданная популярность в 1970-е годы, и с этим же связано сравнительное охлаждение интереса к нему в Германии в наши дни»²⁶.

Владимир Колязин: Тут немцы имеют в виду еще и конец психологического театра как таковой, за которым последовал, по терминологии Х-Т. Лемана, постдраматический театр – театр, отбрасывающий текст или занимающий по отношению к нему совершенно иную позицию.

Здесь речи нет о самой режиссуре Штайна – лишь о ее популярности. Но главный тезис («последний режиссер психологического театра») легко может быть оспорен примерами такого театра, где Штайн отнюдь не был последним, не замыкал ряд – в том числе, и в театре Чехова.

Эстафету от него как бы приняли другие, продолжив этот «чеховский пунктир» с мхатовским оттенком, и донесли до наших дней.

²³ Чеховские спектакли Петера Штайна
1984 – «Три сестры», «Шaubюне», Берлин.
1992 – «Вишневы сад», там же.
1996 – «Дядя Ваня», Teatro di Roma; Teatro Stabile di Parma, Италия. Мировая премьера в Москве, на Международном фестивале фестивале им. Чехова.
2003 – «Чайка», Эдинбург; Театр русской драмы, Рига.
2004 – «Татьяна Репина», опера, Милан, Ла Скала.
2007 – «Скучная история», театр Haus der Berliner Festspiele, Берлин.

²⁴ Петер Штайн зачитает в Берлине «Скучную историю»
// www.newsway.ru. 12.09.2007.

²⁵ Штайн П. Люди у Чехова страдают, потому что знают о бессмысленности жизни // [Sueddeutsche Zeitung. NEWSru.com](http://Sueddeutsche.Zeitung.NEWSru.com) // www.newyork.ru/arc/story.thursday.Yul.15.2004.

²⁶ Невский С. Штайн вернется из России в Германию / Культура и стиль / [Deutsche Welle](http://Deutsche.Welle) 11.05.2005 // www.dw-world.de/dw/article.

Чехов в начале тысячелетия

Когда театр теряет способность рассказывать истории, в центре которых человек, он перестанет быть театром.

Люк Бонди

2

Бонди, режиссер драмы и оперы наравне, с французскими и немецкими театральными корнями, в размахе своих интересов широк, как и Штайн. Он ставил Шекспира и Мольера, Расина и Мариво, Ибсена, Беккета, Ионеско, Бото Штрауса, не придерживаясь, как немецкие коллеги его, какого-то единого стиля. В диалоге с Жоржем Баню кредо его в этом плане высказано точно и откровенно:

«– Ты защищаешь эклектизм и предполагаемую эклектизмом волю к разнообразию. <...>

– <...> Данности действительного великого режиссера предполагают в нем дар хамелеона, – индивидуальность притом не пропадает. Он должен обладать властью входить во вселенную писателя и растить возникающий перед публикой мир из мира написанного <...>. Всегда интересно менять жанр, менять стиль»²⁷.

В число необходимых режиссерских навыков Бонди включает при этом «умение разглядеть пьесу», «создавать атмосферу», «возбудить продуктивность актеров», «рассказать историю». Цель при этом ясная и одна – «правда и грация».

Казалось бы, общие места, но не всякий режиссер сегодня признает первичной пьесу и согласен «рассказать историю», не говоря уж о «грации». Это слово Чехова²⁸, означавшее для него меру и такт, атрибут его собственной, не замутненной толкованиями театральной эстетики, вполне применимо к «Чайке» – первому (и пока

единственному) чеховскому спектаклю Бонди.

На фоне опыта двух других героев нашей «триады», один из которых (Штайн) более двадцати лет создает свою чеховиану, а другой (Ноймайер) к Чехову давно и медленно приближался, спектакль Бонди мог бы показаться случайным, не будь он продуман и выстроен с таким уверенным мастерством. Здесь был не азарт неопита, открывающего для себя неведомый мир, но путешествие знатока в мир, известный ему, искоженный, понятый, куда нас вводили, не торопясь, без настойчивых резких движений, – но так, что оттуда было не вырваться.

Бонди поставил спектакль тонкий, точный и беспощадный. Он не был привязан к быту, к эпохе Чехова, но и не абстрактен вовсе. Смешанные реалии разных времен (вроде холодильника в доме Сорина и Аркадиной) придавали ему оттенок всеобщности. Место действия его было везде, где есть жилой, но неуютный, холодный дом; время – всегда, когда не везет людям в жизни, в творчестве и в любви, и одиночество преследует их, как фатум. То, что всем понятно и близко любому, – вечные человеческие истории.

«Лица», каждое со своим нравом и четко выписанной судьбой, существовали в ансамбле, соединенном незримо и прочно, и были в спектакле равны: Аркадина, обольстительная, волевая, актриса до мозга костей, – и Нина, доверчивая, беззащитная, как бабочка, летящая



Л. Бонди

²⁷ Бонди Л. Доделявает память // Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Выпуск 2. М., 2001. С. 35. [Из беседы с Жоржем Баню.]

²⁸ Из письма А.П. Чехова к О.Л. Книппер: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т.е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестиком, а грацией» / Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1974–1980. Письма. Т. 9. С. 7.

Pro настоящее

на огонь; самоуверенный, притом снедаемый тайной душевной болью Тригорин, – и Треплев, ранимый, как новый Вертер, с неразгаданным, но явным талантом. Самый яркий и сильный акцент спектакля был отдан ему – алое полотнище-парус над подмостками домашней сцены во время треплевского спектакля, тревожный контраст окружающей полутьме.

Эту «Чайку» показали в странную пору нашего чеховского театра. Ее не назовешь кризисом или спадом активности – премьер было много, на одну только Театральную Олимпиаду слетелось целых пять «Чаяк»: петербургская, три московских – и австрийская,

которой и суждено было стать здесь «моментом истины», отеснив и вяло традиционные, и круто авангардные спектакли.

«Момент истины», вектор движения, перспектива в Театре Чехова всегда определяется – тем, как ставятся, как звучат в новое время чеховские большие пьесы. Тогда же их решения казались то повторением пройденного, то отказом от пройденного; перспектива не прояснялась, и даже мощный цикл чеховской прозы у К. Гинкаса не мог ее дать.

В Театре Чехова скапливалась усталость, и в недалеком будущем раздастся первое предупреждение: «Довольно Чехова!»²⁹. В такой

²⁹ Джон Фридман. Довольно Чехова!
// Чеховский вестник. М., 2002.
№ 11.

Сцена из спектакля
«Чайка».

Режиссер Л. Бонди



Чехов в начале тысячелетия

ситуации спектакль, в котором было и новое, и родное, пробуждал воспоминания и надежды.

Длинный, неторопливый спектакль, без привычных ныне эффектов, допингов для поддержания интереса, шел без перевода – и с напряженным, не спадающим интересом зрителей. Ему внимали; всматривались в каждое лицо, в каждую деталь сцены; вслушивались в звучание незнакомого большинству языка. Погружались в стихию чего-то нематериального, потаенного, властно влекущего за собой, – того, что во времена Станиславского называлось вторым планом, «подводным течением», подтекстом.

При всем том Бонди адептом Станиславского не был, хотя и использовал то, что было открыто или сформулировано им (верность автору, ансамбль, упор на внутреннюю жизнь героев и пр.), но что принадлежит не только ему.

«К положенному системой разбору пьесы Бонди отнесся не как к методологической обязательке, но как к способу отшлифовать механизм спектакля. Режиссер скрупулезно “разобрал” пьесу на интонации, взгляды, жесты, капризы и обиды, страхи и отчаяния, а потом собрал ее обратно так расчетливо и жестко, что “Чайка” зажила по-настоящему, взлетела мощно и при этом легко, – считал Р. Должанский. – Собственно говоря, в венском спектакле режиссер лишний раз продемонстрировал важную театральную истину: только то театральное “учение”, которое можно превратить в рабочую технологию, способно по-настоящему выжить на сцене. Впрочем, если кто-то надеется, что Люк Бонди – смиренный жрец культа

Станиславского, то он глубоко ошибается. Бонди совершенно не является поклонником идеи театра-дома, он готов работать в разных театрах и быстро находить общий язык с незнакомыми актерами. <...> Спектакли Бонди не похожи друг на друга. Этот прагматичный европейский супер-профессионал всегда находит надежную эстетическую технологию, способную превратить его самые смелые фантазии в прочные театральные конструкции»³⁰.

Владимир Колязин: Не соглашусь с Должанским. Бонди в моем представлении совершенно не прагматик. Надо почитать, например, его «лаудацио» в честь присуждения ему Мюллерхаймской премии, увидеть и другие спектакли, чтобы почувствовать его шекспировскую всеобъемлемость, органичный лиризм; в его спектаклях есть что-то по-боттичелиевски божественное, легкое, вдохновенное.

Несколько раньше, еще до московских гастролей «Чайки» Бонди, критик противопоставлял его Штайну: «На смену роскошному, по-западнوبرлински “объективистскому” штайновскому иллюзионизму 70–80-х годов, покоившемуся на изучении режиссерских партитур Станиславского и восприятию Чехова как некоего театрального и философского абсолюта пришли венские спектакли Петера Цадека (“Вишневый сад”) и Люка Бонди, не отрицающие универсальности русского классика, но возвращающие ему реальные измерения.

“Актерский” Чехов у Бонди получился пронизательным и безжалостным. Значит, ничуть не старомодным и сбросившим усталость векового утешителя»³¹.

И вновь, как в случае Штайна, были иные мнения.

³⁰ Должанский Р. Люк Бонди остановился на Станиславском // www.baltic-star-hotel.ru

³¹ Должанский Р. Уставшая «Чайка» ожила в Вене // *Коммерсант*, 08.07.2000.

Pro настоящее

Владимир Колязин: Самое интересное, что ни Штайн, ни Бонди, у него работавший, не чувствовали этого противостояния, – оно мнимое. Одно вытекало из другого, хотя потом, конечно, Бонди Штайна обогнал, а критики помогли вырыть «эстетическую пропасть» между ними.

«Чайка» Бонди была очевидно родственна штайновским “Трем сестрам” и “Вишневному саду”, но еще нежнее и мягче их, соответственно знаменитому “австрийскому шарму”, – писала В. Максимова. – Но нам она напоминала – наше. Великий Художественный театр, которого из младшего и среднего поколения не видел никто, только самые старшие из ныне живущих.

Тот Художественный театр, который подобно Атлантиде опустился на дно мирового океана и существует ныне лишь в глубинах памяти национального сознания, как утраченный рай, не проходящая ностальгическая боль. <...>

Австрийская “Чайка” – это не мхатовский повтор и не уподобление великим образцам <...>, но – следование мхатовской линии»³².

Разночтения эти идут не только от критиков, которые судят как бы извне и изнутри процесса, с позиций дня текущего или с оглядкой назад, от Запада или от «национального сознания», русской почвы. В самом процессе есть некая двойственность – или двуединство, что должно подтвердиться и третьим, последним примером.

Мой балет – реакция хореографа, который находится под впечатлением пьесы.

Джон Ноймайер

3

Тревожно нынешнее затишье нашего чеховского театра – словно Чехов отступил от нас (или мы от него), и правы скептики – истерзали мы его пьесы, и надо бы сделать паузу, погодить. Стоит оглядеться однако, как тревога немало уляжется.

Взглянуть дальше Москвы – в Россию и в зарубежье; шире пьес – в театр чеховской прозы; за пределы драматической сцены, – всюду жизнь. Неровная, с резкими всплесками новизны, которые тем и ценны – неожиданностью своей. Так развивается живой процесс, ход которого трудно предугадать. Можно ли было догадаться, к примеру, что такой всплеск готовится нам в балете?

Союз Чехова с балетом не нов. Здесь ставили и прозу его, и пьесы, а уж «Чайка» с ее музыкальной структурой, плохо спрятым романтизмом и внутренними борениями, словно создана для хореографии.

Ее и ставят здесь с давних пор, в разном объеме, с разной мерой иллюстративности и свободы, средствами «чистой» классики и современного танца.

Во Франции конца 1960-х шел балет-квартет четырех героев (Аркадина и Тригорин, Треплев и Нина); в Большом театре, в 1980 году, – спектакль Майи Плисецкой, вбивавший в себя не только сюжет и образы пьесы, но и историю ее премьерного провала.

³² Максимова В. С приветом от Художественного театра, или Где наш Чехов? // Русский журнал. 21.08.2001//old.russ.ru/culture/podmostki.



Д. Ноймайер

Чехов в начале тысячелетия

Молодой белорусский хореограф Павел Адамчиков в начале нового века поставил в Минске «пластический спектакль» «Больше, чем дождь...» – вариации на темы «Чайки», вырвав ее из эпохи, перенес в современность (иные мелодии и ритмы, иная пластика), но сохранив чеховскую «природу чувств» и узнаваемость героев.

Борис Эйфман³³ в Санкт-Петербурге дал последний по времени вариант «Чайки» в балетном ее ряду – вновь сокращенный до квартета, экспрессивный и вольный, нескрываемо личностный, где страстность постановщика в выборе проблем и коллизий (любви и творчества, прежде всего) заполняла и двигала спектакль. И, поскольку в танце «разговоры о литературе» не передать, профессии героев были заменены на балетные.

У новой московской «Чайки» была, таким образом, предыстория и был свой контекст; был спектр разных решений, которые можно развивать или отталкиваться от них. Однако опыт Ноймайера стоит здесь особняком и требует иных объяснений.

Джон Ноймайер, американец по рождению, учившийся балету в Англии и Дании, ставший балетмейстером в Германии, с начала 1970-х руководит Гамбургским балетом, проводя знаменитые фестивали, работая и на других сценах мира. В активе его – около 130 балетов на музыку Баха и Генделя, Моцарта, Малера, Шостаковича, на сюжеты мифологии и классики, от Гомера до Шекспира, главного его автора: недаром самый известный балет Ноймайера, балет-долгожитель, – «Сон в летнюю ночь». К Чехову (как и к Станиславскому) тяга у него возникла давно, традиционным

американским путем – в студии Ли Страсберга, но реализована была только в начале нового века, в гамбургской «Чайке» 2002 года.

По образованию и склонностям своим Ноймайер един в двух лицах, хореограф и бакалавр искусств, и вольный полет воображения соединяется у него с научным педантизмом и точностью самоанализа, после которого работа критика становится затруднительной. Его называют «классиком современного модернизма», но модернизм этот зиждется на мощном культурном слое, где фантазиям не угрожает беспочвенность, а в строгих решениях чувствуется свобода.

В России с Ноймайером знакомы с начала 1980-х – по гастролям его труппы, его постановкам в Мариинском и Большом театрах; завершает этот ряд «Чайка» – версия гамбургского спектакля, с коррективами по части места, времени, труппы.

Такого, кажется, еще не было: балет по полноте своего содержания сопоставим с чеховской пьесой, насыщенной, как роман. «Вышла повесть» – эта чеховская формула «Чайки»³⁴ применима и к «Чайке» Ноймайера. По ней можно изучать поэтику чеховской драмы в ее бессловесном пластическом варианте, при этом – с соблюдением собственных авторских прав, с развитием, разветвлением сюжета.

Мало того, что действие перенесено в балетную среду, где Треплев и Тригорин – хореографы, Аркадина и Нина – балерины; это ожидаемый, естественный ход. Но здесь расширено само пространство балета. Мы видим и то, что предписано Чеховым, и то, что могло бы быть, – от внесценической судьбы Нины до свадьбы Маши и Медведенко.

³³ Балет Эйфмана был поставлен до московской премьеры Ноймайера, но после его гамбургской «Чайки» и ее петербургских гастролей.

³⁴ Чехов А.П. Указ. соч. Письма. Т. 6. С. 100.

Pro настоящее

«Я должен любить всех героев», – обзывает себя Ноймайер³⁵, словно следуя той формуле, что Немирович-Данченко некогда дал для «Чайки» («драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы»³⁶). Он и выводит всех действующих лиц на сцену, давая каждому не только реплику, эпизод, но и характер, и свою особенную историю. И они узнаваемы: Аркадина, с ее каботинством и шармом, – и Маша, больная своей любовью; импозантный нарцисс Тригорин – и спортивный, подтянутый Дорн; наконец, неперемьенные для Чехова недотепы, Сорин и Медведенко.

Среди всех, впрочем, у Ноймайера есть главные и есть особенно любимые лица. Главных четверо – люди искусства; любимых же среди них двое – Треплев и Нина, последний романтический герой русской драмы и девочка-чайка, устремленная в свой полет.

С их дуэта начинается спектакль в поэтичном и светлом прологе; их линии жизни идут до конца с нарастающим драматизмом.

Казалось бы, это человеческое множество не обязательно для балета, и не проще ли выбрать кваттет? Но здесь ищут не простоты, а близости к Чехову, и находят ее – во внимании к каждой персоне; в «уникальной симфонии настроений»³⁷, которая влечет хореографа; в полифонии действия, идущего на разных планах: герои ловят рыбу, играют в карты, объясняются в дуэтах, делают балетные экзерсисы.

В балете однако нет бытовой прикрепленности, заземленности; при легких и редких приметах места и времени главное происходит «внутри» и как бы транслируется через танец. «Хотя я изменяю историю и придумываю ситуации, которых нет у Чехова, балет в этом смысле все же очень близок к

³⁵ *Время Свободы. Свобода в полдень. Беседа с Джоном Ноймайером // Радиостанция «Свобода». 08.03.2007 // www.svobodanews.ru.*

³⁶ *Немирович-Данченко Вл.И. Указ. соч. М., 2003. Т. 1. С. 166.*

³⁷ *Ноймайер Д. Много лет думал о «Трех сестрах», а поставил «Чайку». Беседа с Еленой Федоренко // Культура. 15-21.03.2007. С. 16.*

Сцена из балета
«Чайка».

Режиссер Д. Ноймайер



Чехов в начале тысячелетия

Чехову, так как он обыгрывает взаимоотношение внутреннего и внешнего мира»³⁸.

При этом сама чеховская история для Ноймайера отмечена всеобщностью, универсализмом, с центральной и вечной темой – любовь и искусство.

«“Чайка” Чехова не просто повествует о любви и театре, она и есть любовь и театр»³⁹, – формулирует он эту тему, дробя ее на вопросы:

«Что значит быть влюбленным?

Что значит быть художником?

Что значит быть художником, который влюблен?

Что значит быть человеком, который любит быть художником?»⁴⁰.

Единых ответов нет – все варианты, что мы и видим на примере главных героев, у каждого из которых – свой дар любви и своя судьба.

Собственно, даром этим наделяются двое – Треплев и Нина; Аркадина из страха одиночества и потери союзника по театру этот дар имитирует, играет; Тригорин же его по сути лишен. Здесь уже проходит разделительная линия в отношении Ноймайера к ним, до поры мало заметная, скрытая.

Она станет явной, когда возникнет проблема творчества и окажется, что самые близкие люди близки ему во всем – и в таланте любви, и в том, каков их путь в искусстве. И, не отказываясь от принципа («Я должен любить всех героев»), он уточнит: «<...> главная героиня для меня – Нина. Потому что именно ее образ развивается в течение спектакля – от спонтанности, наивности, невинности, через весь жизненный опыт становится она взрослой и сильной женщиной»⁴¹.

При этом каждый художник представлен в меру своих умений и своих данных. Рядом с безупречной классической школой Аркадиной – дилетантская неумелость Нины, которой дает уроки настоящий «профи» Тригорин, и дилетантский же прорыв Треплева. Ряд распадется позднее, когда уже не к личным умениям, но к тому или иному типу искусства Ноймайер выкажет свое отношение.

Бакалавр-хореограф задался целью представить «мир танца, каким он был в начале двадцатого века»⁴². Здесь и рутинный академизм казенной сцены – царство Аркадиной и Тригорина; и эффектный танец в кабаре, где служит Нина; и «пластический экспрессионистский» балет Треплева; и, наконец, современный «драматически-эмоциональный» танцевальный язык – язык самого Ноймайера. «С этими четыремя уровнями или главами из истории хореографии, – резюмирует он, – моя “Чайка” превращается в исследование самого танцевального искусства»⁴³. Исследование, впрочем, в виде не вставного трактата, а танцевальных стихий и стилей, сюжетно оправданных, соответствующих героям.

Владимир Колязин: Мне в ноймайеровской постановке видится реализация еще одной очень важной вещи – вагнеровской идеи «гезамткунстверка» («совокупного художественного произведения», – этот эстетический термин введен Вагнером для определения искусства будущего). Тут – вся азбука стилей, все виды искусств, включая и скульптуру, и игру с ней через балет.

«Я хочу визуализировать внутреннее, душевное и эмоциональное состояние героя»⁴⁴ – этот принцип применяется к каждому; оттого у каждой «главы» есть своя особая подсветка. И ясно,

³⁸ Ноймайер Д. Рассказ хореографа // Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. «Чайка» [программка спектакля]. М., 2007. С. 18.

³⁹ Там же. С. 16.

⁴⁰ Там же. С. 2.

⁴¹ *Время Свободы*. Указ. выпуск.

⁴² Крылова М. *Любовь и чайки* // Независимая газета. 11.09.2006.

⁴³ Ноймайер Д. Рассказ хореографа. С. 19.

⁴⁴ Там же. С. 17.

Pro настоящее

что хрупкая, ломаная пластика Нины и сюрреалистические видения Треплева в его «Танцах мечты» Ноймайеру дороже того эффектного и заштампованного мастерства, которое демонстрируют Аркадина и Тригорин в эпизоде «Смерть Чайки» на сцене Императорского театра. Недаром этот «балет в балете» решен в изысканно пародийном стиле и станцован с таким преувеличенным апломбом, который

сродни их актерской и человеческой природе

Отказ от сугубо формальных решений, поиски внутреннего оправдания всякого жеста и всякой детали, поэтика душевных движений, выраженных без слов, «симфония настроений» – все это невольно вызывает в памяти лучшую пору чеховского театра. Из уст самого Ноймайера возникает имя Станиславского: «Я верю, что

Сцена из балета
«Чайка»



Чехов в начале тысячелетия

принципы системы Станиславского можно применять и в балете»⁴⁵. И называет эти принципы: «спектакль как целое», «высокий уровень ансамбля», «искусство перевоплощения» и т.д. Он отдает себе отчет в том, что это – «идеальное представление о Художественном театре»⁴⁶, почерпнутое из книг, и, тем не менее, такой идеал принимает. Но точно ли вдохновитель Ноймайера – Станиславский?



Ведь здесь названы, по сути, общие свойства психологического театра, символом которого в мире нередко является Станиславский, но не исчерпывает его. К тому же, Ноймайер – разный, и в других своих сочинениях он отнюдь не следует Станиславскому.

Почему это произошло здесь? Не Чехов ли вдохновил его? Ведь не всякий режиссер, не говоря уж о хореографе, может сделать такое признание: «Для меня главный источник вдохновения, толчок для фантазии заключены в слове».⁴⁷

Сцена из балета
«Чайка»

⁴⁵ В кресле Станиславского Джон Ноймайер. Беседа с Ольгой Галаховой // Станиславский. М., март 2007. С. 11.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Ноймайер Д. Много лет думал о «Трех сестрах», а поставил «Чайку».

Pro настоящее



Я думаю, что немцы – единственные, кто может действительно почувствовать и правильно поставить Чехова.

4

Петер Штайн

Три спектакля, о которых шла речь, разные, но объединенные своей близостью к русской культуре, истокам чеховского театра, должны бы иметь и другие общие корни. Об одном из них говорил Петер Штайн, когда в год 100-летия МХАТа, выступая здесь с лекцией о Чехове, обронил опасную своей горделивой уверенностью мысль о приоритете немецкого театра.

Прежде всего, следовало бы исключить из этой сентенции слово «единственные» – разных подходов к Чехову скопилось несть числа, и многие из них претендуют на «правильность». Ведь Чехов, как мы убедились за целый век его существования на просторах мирового театра, многое позволяет, на многое отзываясь и никому не дается сполна.

Штайн говорил о «немцах» вообще, в целом, словно не зная о другом подходе к Чехову, который развивался в Германии то ли параллельно, то ли наперерез и с довольно давних времен. Позже он был явлен и увиден москвичами, к примеру, в постановке «Трех сестер» Кристофа Марталера; недавно пришли вести о «Трех сестрах» Фалька Рихтера в Шаубюне⁴⁸. Это – симптомы иного времени, иного мироощущения и восприятия Чехова; здесь Чехов как таковой вторичен, став поводом для высказывания на общие и злободневные темы.

Вместе с тем в каждом из трех спектаклей есть родовые черты немецкой режиссуры с той ее высокой точностью, что свойственна их театру в разных его направлениях. Точность эта порой заслоняет

собой иное; ее склонны преувеличивать, считать первичной, когда говорят о «холоде профессионализма» у Штайна, о прагматизме решений Бонди, о «рассудочности подхода» и педантизме Ноймайера⁴⁹. Но только эти свойства, без какой-то иной (и основной) составляющей не дали бы спектаклям их удивительного объема, не вызвали бы личного отношения к ним и не позволили бы с такой готовностью принять их в России.

Один пример из прошлого может подтвердить эту мысль.

В 1979 году довелось видеть в Германии, в Дюссельдорфе, спектакль М. Грунера «Чайка». При тщательной выделке своей, необычных натуральных сценах (парк с настоящими березовыми стволами) и поразительной светотехнике, когда смена времени дня была физически ощутима (почти как у Штайна в «Трех сестрах»); при «медленном чтении» пьесы спектакль воспринимался, как зрелище и только, не затрагивая душевных струн. Люди и судьбы, показанные четко, но отчужденно, не волновали; верность Чехову была внешней, формальной, без той одухотворенности и лиризма, что и создавали объем спектаклей Штайна или Бонди.

Как будто немецкая традиция, но не та – в одностороннем, оскорбленном своем варианте. И Чехов не тот – сухой, плоскостной отпечаток. И мысли о «мхатовской линии», о Станиславском не возникало; на память почему-то приходили модные в ту пору настенные немецкие календари с яркими, но неживыми картинами природы.

⁴⁸ См.: Должанский Р. Сестры больше не ходят в Москву; Колязин В. Чехов в стиле «хайтек» // Независимая газета. 21.11.2006.

⁴⁹ Крылова М. Горь от ума // Независимая газета, 12.03.2007.

Чехов в начале тысячелетия

Владимир Колязин:

Когда у нас говорят о немецких постановках Чехова, то всегда возникает эта навязчивая тема холодности и рассудочности, то бишь недоступности Чехова немецкому духу. Когда же в Германии заходит речь о Чехове, тотчас возникают слова «теплота», «задушевность», «русская душа», – нечто, противостоящее гётевскому интеллектуализму.

В послевоенной Германии сложилась огромная режиссерская традиция чеховского театра. Штайновскому Чехову в послевоенном немецком театре предшествовали глубокие, тонкие, совершенно не бытовые, высокие образцы постижения всей палитры чеховских настроений. Чехов наступает на какую-то немецкую «ментальную мозоль» и на скрываемую со всяческой силой немецкую сентиментальность и романтичность. Чехов бесконечно и как-то магически влечет и будет увлекать немцев, потому что он облагораживает, смягчает немецкий дух, позволяя ему, с одной стороны, воспарять еще выше, а с другой, достичь такого синтеза романтики, лирики и прагматизма, на который не способен даже удивительно тонкий и сверхпоэтический театр Клейста.

Роль Станиславского как вдохновителя или предтечи наших трех режиссеров в их чеховских спектаклях остается проблемой. Несомненно близость к нему, высказана ли она или просто самоочевидна, как в случае Бонди. Но это – близость психологического театра, о чем уже шла речь, и режиссерского театра как такового, с его законом целостности спектакля, с тем соотношением человека и мира, что диктовало интерес и к внешней, и к внутренней жизни пьесы.

Возможно также, что к Станиславскому (или к тому, что связано с ним) они пришли через Чехова – путь, выбранный ими, сам к нему вел.

Метод Штайна, основанный на бесконечном доверии к Чехову и вчитывании во всякое его слово и всякую ремарку пьесы, давал эффект поэтического реализма, столь дорогого памяти россиян. Он в меньшей степени повторился у Бонди и с неожиданной полнотой – у Ноймайера, но свойствен всем трем.

Это говорит о многом.

О том, что внутренняя свобода художника далеко не всегда ведет к вседозволенности и произволу, и самые властные постановщики могут быть восприимчивы к авторской режиссуре, т.е. идущей от автора – в данном случае, Чехова.

О том, что художники разных поколений и даже разных искусств, движимые «волей к разнообразию», настроившись на волну автора, «действительно чувствуют» его и ставят если не «правильно», то исходя от него самого и – если он того хочет – в духе классической традиции.

А также – о личных склонностях постановщика, о его предрасположенности (эстетической и духовной) к тому, что ему дает Чехов и с чем согласны далеко не все его собратья по искусству, исследователи и критики.

В России же, несмотря на всю свободу нынешних поисков и трактовок, как видно, всегда готовы принять чеховский спектакль, близкий давней, начальной традиции его толкования, что коренится, как видно, в тайниках русской души.