

Катажина ОСИНЬСКА

ГРУЗ НАСЛЕДСТВА

У известного слависта Катажины Осиньской, прекрасно знающей русский театр и много о нем пишущей, недавно вышли друг за другом две книги, с чем мы ее и поздравляем. Одна из них, «Jewgienij Wachtangow – co zostaje po artyście teatru?» («Евгений Вахтангов. Что остается после художника?») – результат многолетних изысканий автора, крайне увлеченного историей студийного движения в России и фигурой Вахтангова, в частности. Первая часть книги – это, по существу, портрет художника, написанный автором книги с говорящим названием «Следы Вахтангова» автор выступает в роли составителя и модератора: здесь собраны статьи русских исследователей и славистов других стран на сходную тему, это рефлексия по поводу международной конференции под тем же названием, организованной Центром Гротовского во Вроцлаве.

Другая книга К. Осиньской – «Teatr rosylski XX wieku wobec tradycji» («Русский театр XX века по отношению традиции»). Это большая и основательная монография по истории русского театра от начала XX века до наших дней, от Вс. Мейерхольда до А. Васильева, от знаменитых студий Художественного театра до студий П. Фоменко и С. Женовача. «Старое как источник нового» называется последняя глава этой книги, которая обозначает и задачу автора – описать и осознать вековой контекст развития русского театра XX века. «Вопросы театра» публикуют одну из глав книги – «Ciężar dziedzictwa, czyli Jak wystawić Czechowa w Rosji?».

Список русских режиссеров, которые никогда не ставили Чехова (я имею в виду его многоактные пьесы, а не водевили), немного короче списка тех, кто к Чехову в своем творчестве обращался. Если среди самых известных постановщиков Чехова мы найдем имена К. Станиславского, Вл. Немировича-Данченко, Г. Товстоногова, А. Эфроса, О. Ефремова, А. Шапира, Г. Волчек, М. Захарова, С. Арцибашева, К. Гинкаса (хотя он ставит, главным образом, чеховские рассказы) и Л. Додина, то к другой группе нам придется причислить режиссеров, не менее известных: Вс. Мейерхольда, Евг. Вахтангова, А. Таирова, Н. Охлопкова, Н. Горчакова, Ал. Попова, А. Гончарова, В. Плучека... Из современных режиссеров у Ю. Любимова, П. Фоменко или В. Фокина тоже имеются в

арсенале постановки автора «Трех сестер», но Чехов для них – лишь одна из страниц в творчестве.

А. Васильев обращался к пьесам Чехова, чтобы использовать их в качестве материала для профессиональной работы с актерами, участниками своих мастер-классов и лабораторий. Отвечая в 1995 году на вопрос автора статьи об основах тренинга в «Школе драматического искусства», он подчеркнул: несмотря на то, что его интересует непсихологическое искусство (ученики его в это время занимались «вербальными действиями» на материале «Диалогов» Платона), он пришел к выводу, что актеры, которые не владеют мастерством психологического театра, не в состоянии оживить игру; все сразу «выглядит бесплодным». «Сейчас я провожу стаж с

французами, – говорил Васильев, – и начал работу с «Дяди Вани», поскольку без этого этапа ничего не могу им объяснить. Раньше я сразу начинал с Платона, но потом понял: то, что позже я скажу им о Платоне, станет более понятным и ясным, если сначала они узнают Чехова»¹.

На вопрос, верно ли, что Чехова следует прочитывать на реалистически-психологической территории, Васильев ответил: «Не совсем так, но существует традиция, и я должен с ней считаться. <...> Я считаю, это хорошо, что пьесы Чехова продолжили свою жизнь в этом столетии [в XX веке]. И хорошо, что в следующем веке они появятся на сцене нескоро. Чехов заканчивает свое существование. В будущем веке ему предстоит отдохнуть. Не знаю, как долго это продлится: десять лет, двадцать? Знаю, что произведения Чехова, «Вишневый сад», «Три сестры», ждут нового сценического языка и поэтому должны отдохнуть. За пьесы Чехова должно взяться новое поколение актеров и режиссеров, поколение, ничего не знающее о бытовании тех традиций, с которыми связывают постановки Чехова в сегодняшнем театре. Это очень важно»².

Вопреки прогнозам Васильева, Чехов не сошел с русской сцены. Однако названная Васильевым проблема сценического языка – на фоне застывшей по отношению к Чехову традиции – остается в России актуальной. Она волнует творцов и критиков еще со времен Чехова – уже больше ста лет. Сомнения рождали даже чеховские спектакли в Художественном театре. В статье «Натуралистический театр и театр настроения» (1907) Мейерхольд упрекал натуралистический театр в том, что он отбивает у зрителя

«способность дорисовывать и грезить», тогда как «многих влечет в театр именно эта Тайна и желание ее разгадать»³. Вспоминая «Чайку» в МХТ⁴, Мейерхольд приводил в пример ее первый акт, где зрители спектакля Треплева вдруг «исчезали в черном пятне чащи, куда-то; <...> а при возобновлении «Чайки» все углы сцены были обнажены: построена была беседка с настоящим куполом и с настоящими колоннами, и был на сцене овраг, и было ясно видно, как люди уходят в этот овраг»⁵. Такая иллюстративность, по мнению Мейерхольда, сковывала воображение зрителя.

Иная проблема, на которую обращал внимание Мейерхольд, состояла в излишней привязанности режиссеров чеховских спектаклей к иллюстративной детали. Например, в «Вишневый сад», в реалистические декорации была введена сцена со множеством разнообразного реквизита, «со всякими подробностями и штучками», в результате чего нарушена гармония целого. Мейерхольд в это же самое время рассматривал произведение Чехова как пьесу символично-мистическую: «В драме Чехова «Вишневый сад», как в драмах Метерлинка, есть герой, невидимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается. Когда опускался занавес Московского Художественного театра <...> присутствие такого героя не ощущалось. В памяти оставались типы. Для Чехова люди «Вишневого сада» средство, а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона «Вишневого сада» осталась невыявленной»⁶.

Цитируя в этой связи запись из своего дневника (про разговор Чехова с художественниками

¹ Odpowiedź Stanisławskiemu. Z A. Wasiljewem rozmawia K. Osinńska // Teatr. Warszawa, 1995, № 5. S. 5. A. [Ответ Станиславскому. Беседа К. Осиньской с А. Васильевым.]

² Ibidem.

³ Мейерхольд В.Э. Натуралистический театр и театр настроения // К истории и технике театра // В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2-х частях. Часть первая. 1891–1917. М., 1968. С. 116.

⁴ Напомним, что ее премьера состоялась 17 декабря 1898 года, режиссерами были и К. Станиславский, и В. Немирович-Данченко. Мейерхольд анализирует в статье изменения, происшедшие в спектакле после возобновления 1905 года и сравнивает его с первым вариантом, где он играл Треплева.

⁵ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 116.

⁶ Там же. С. 119.

Pro настоящее

ЭМ

о портрете Крамского и «реальном» носе), Мейерхольд писал: «Стремление во что бы то ни стало показать все, боязнь Тайны, недосказанности превращает театр в иллюстрирование слов автора»⁷. Мейерхольд же, рассматривая Чехова сквозь призму символизма, ощутил у драматурга «новый тон», из которого натуралистический театр однако «не сумел в интересах дальнейшего своего роста извлечь для себя выгоду»⁸.

Забывший ныне драматург и критик Осип Дымов необходимость реформы театра связывал именно со спецификой драматургии Чехова: «Чтобы поставить грандиозную чеховскую тетралогия, – писал он, – нужен особый театр, новый, непохожий на все остальные»⁹. Мхатовские постановки он считал излишне «обытовленными» («Когда в комнатах раздается треск, осыпается штукатурка, скрипит мебель – это значит, что из этих стен уходит жизнь»¹⁰). Что интересно, Дымов, пожалуй, первым еще при жизни Чехова попытался осознать своеобразие этой драматургии с помощью впечатлений, которые произвел на него японский театр. Когда он смотрел спектакли гастролировавшего в России в 1902 году японского театра с актрисой Сада Якко¹¹, у него возникло ощущение, что сценическое действие за закрытым занавесом продолжалось и во время антракта, «вдали от глаз зрителей, и только случайно поднявшийся занавес обнаружил <...> часть этого скрытого, прячущегося действия». Японский театр, согласно Дымову, указывал на «неуловимое существование, протекающее между значимыми по европейским меркам эпизодами жизни человека». А потом, почти как у Чехова, выяснялось: то, что неуловимо и вроде бы

не имеет значения, «интереснее и полнее, чем уловленное», названное и происходившее на первом плане.

Упрек Художественному театру в перегруженности его постановок большим количеством деталей был одним из постоянных аргументов в дискуссиях, проходивших в начале XX века, о формах театра будущего. В борьбе за так называемый условный театр критиковался «натуралистический метод»¹². Не вдаваясь в подробности этого исторического спора, заметим, что такие его участники, как В. Брюсов и Мейерхольд, прекрасно отдавали себе отчет в схематичности подобного радикального деления театра, а как раз примером примирения этих крайних тенденций им служили (независимо от разного рода упреков) чеховские спектакли МХТ. Мейерхольд даже подчеркивал, что благодаря Чехову Художественному театру «удалось под одной крышей с Натуралистическим театром приютить и Театр настроения», тайна которого скрывалась в ритме его языка; подчеркивал, что ритм этот открыли актеры Художественного театра, именно они «через влюбленность» в драматурга ощутили эту «чеховскую музыку»¹³.

Не следует, тем не менее, забывать, что спектакли Художественного театра пользовались огромным признанием, а постановки Чехова в МХТ так быстро стали каноническими, что творчество Чехова начали постигать через эти постановки. Канон интерпретации, утвердившийся на сцене Художественного театра, стал со временем наследием русской культуры, понимаемым как образец. С тех пор не одно десятилетие в русском театре не

⁷ Там же. С. 120. «У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос "реальный", а картина – то испорчена».

⁸ Там же. С. 122.

⁹ Дымов О. Полслова о японской драме и о Чехове // Биржевые ведомости, 1902, № 69, 12 марта. Цит. по: Мария Михайлова. Анна Каренина эпохи modern // Современная драматургия, 2004, №3. С. 196.

¹⁰ Там же.

¹¹ В 1902 году в Россию приехал театр Отохиро Каваками и его жены Сада Якко; выступления театра, который представлял так называемую Новую Школу (шмппа), отличную от классических стилей Театров Но и Кабуки, произвели огромное впечатление на публику США и Европы; визит японской труппы в Россию оказался событием, повлекшим за собой серьезные последствия; под этим впечатлением японским театром заинтересовался и Мейерхольд.

¹² В меньшинстве оказались в тот период критики, которые, как И. Анненский, именно на Чехова возлагали ответственность за форму чеховских спектаклей в Художественном театре. Этот известный поэт упрекал драматурга не больше, ни меньше как в «чеховщине»; этим словом он обозначил определенный стереотип русскости, среднестатистической «образ души» русского интеллигента. Анненский считал, что именно такая, а не другая интерпретация Чехова в Художественном театре была навязана текстом, что «чеховщина» существует и в самом Чехове. См.: Анненский И.Ф. Драма настроения // Анненский И.Ф. Книга отражений. М., 1979. С. 82–92.

¹³ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 122.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

столько ставили самого Чехова, сколько повторяли мхатовские решения чеховских произведений, допуская в них лишь небольшие коррективы. Поэтому художники иного, чем Художественный театр, эстетического направления, этим драматургом не интересовались. По этой причине и не был создан в первые десятилетия XX века ни один качественно иной стиль в интерпретации чеховских пьес. Ни Мейерхольд¹⁴, ни Вахтангов, ни Таиров¹⁵, ни – в более поздние годы – МХАТ Второй с М. Чеховым во главе, признанный одним из лучших русских театров, – не ставили «больших» пьес Чехова.

Мейерхольд, с молодости очарованный драматургом, еще со времен, когда сыграл Треплева в «Чайке» (1898) поддерживавший с ним письменные и личные контакты¹⁶, в статье «Русские драматурги», вошедшей в сборник «О театре»¹⁷, причислил Чехова к явлениям уходящей эпохи. Подобная классификация при этом вовсе не означала недооценку новаторства создателя «Чайки». Выводя Чехова из традиции Тургенева, которому Мейерхольд приписывал внедрение новых элементов в русскую бытовую драму, а именно музыкальности, режиссер подчеркивал, что Чехов достиг в этой области вершин мастерства. Открытие Чехова Станиславским являлось, согласно Мейерхольду, важным этапом в формировании нового чувства театральности, однако это был только этап, который театр оставил уже позади. По его мнению, недостаток театральности в драмах Чехова как раз и подтверждает, что они оказались (вопреки прочим своим достоинствам) явлением времени, в котором родились: «Театр Чехова не смог скованного им звена

прикрепить к цепи великой триады (Гоголь, Пушкин, Лермонтов), ибо металл чеховского звена оказался годным лишь на одно десятилетие. Тургенев и Чехов не сумели прикрепить свои пьесы к репертуару, выросшему из недр подлинной театральности»¹⁸.

Иная причина утраты Чеховым актуальности, по Мейерхольду, – это уход в прошлое тех времен, когда пьесы были написаны. Режиссер видел в Чехове драматурга, отражавшего атмосферу 90-х годов XIX века – времен усилившегося общественного расщепления, ощущения бессилия, разочарования, вызванного политикой реформ последнего периода правления Александра III и продолжением ограничительных указов после вступления на престол Николая II. Помещая пьесы Чехова в исторический контекст, Мейерхольд писал: «И не удивительно поэтому, что Театр Чехова умирает вместе с той общественной апатией, которую уносит с собой в могилу 1905 год»¹⁹.

Наконец, чеховский Театр настроения подвергся, по мнению Мейерхольда, банализации в связи с появлением целого ряда подражателей, к которым он причислял и Горького. Режиссер обвинял этих драматургов в нарушении присутствующей Чехову гармонии между литературой и театральностью в пользу усиления литературности.

Гений Мейерхольда выражался среди прочего в том, что он обладал абсолютным слухом на современность. Он был идеальным медиумом для времени, в котором жил, а поскольку жил он в бурные времена, то его искусство постоянно менялось. В период, к которому относятся процитированные выше строки, он был увлечен идеей

¹⁴ Не считая спектаклей, осуществленных в Херсоне Труппой русских драматических артистов под руководством А. Кошерева и В. Мейерхольда в сезоне 1902/1903 годов. К открытию очередного сезона этой Труппы Мейерхольд поставил «Три сестры» (1902, 22 сентября); уже через четыре дня состоялась премьера «Дяди Вани», сразу после этого – «Чайка» и, наконец, «Иванов». Премьеры назначались каждые несколько дней; Мейерхольд вместе с Кошеревым поставили в первый сезон, по самым грубым подсчетам, больше ста спектаклей, перенеся в Херсон почти весь репертуар МХТ и дополнив его другими названиями. Свои чеховские спектакли того периода (за некоторым исключением) Мейерхольд считал вторичными, повторяющими открытия Станиславского. Ни один из них он не упомянул в списке своих достижений, опубликованном в сборнике статей «О театре». Там названы лишь спектакли, поставленные им после 1905 года.

¹⁵ А. Таиров поставил в более поздние годы (1941) «Чайку»; спектакль этот был признан художественной неудачей режиссера.

¹⁶ См.: Полоцкая Э.А. Чехов и Мейерхольд. / Публ. Н.И. Гитович // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 417–448.

¹⁷ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 181–188.

¹⁸ Там же. С. 185.

¹⁹ Там же.

Pro настоящее

ЭМ

рождения искусства из искусства, а не из действительности, поэтому обращался к наследию старых театральных эпох, использовал формы театра прошлого, такие, как придворный театр Мольера или *commedia dell'arte*. Чехов не умещался в театральное видение Мейерхольда, поскольку в его пьесах центром внимания оказывалась человеческая натура. Эта деликатная сфера не поддавалась театрализации, как ее понимал Мейерхольд. Кроме того, поскольку революция подменила амбивалентность, существующую в мире Чехова, простыми и однозначными решениями, Мейерхольд верно почувствовал, что очень скоро зритель будет уже не способен идентифицировать себя с миром «Чайки» или «Трех сестер».

Интерес Мейерхольда и Вахтангова после революции привлекли, что характерно, чеховские юмористические пьески, сценические шутки, в общем, жанры, требующие острой сценической формы. В записях к спектаклю «33 обморока» (1935), куда вошли одноактные пьесы «Юбилей», «Медведь» и «Предложение», Мейерхольд отмечал: «Чехов “Вишневого сада”, “Трех сестер” совсем не близок нам сегодня»²⁰. И действительно: неидеологичный и «нетеатральный» Чехов не вписывался в театральную и насквозь идеологизированную эпоху. Мейерхольду в эти годы близок иной Чехов, автор малых сценических форм, создатель несравненных портретов «маленьких людей» с их пороками и недостатками; такого Чехова можно было сделать «крепким соратником <...> в борьбе с пережитками <...> мещанства во всем его многообразии»²¹.

В отличие от Мейерхольда Вахтангов стремился к преодолению противоположностей, к стиранию границ между тем, что в искусстве «искусственно», и тем, что вытекает из желания воплотить действительность. Поэтому (иначе, чем Мейерхольд) Вахтангов поместил Чехова в один ряд с Островским, Гоголем, Пушкиным и предусматривал место для «Чайки» в своем театре. Хотя он и ценил должным образом Станиславского за то, что тот отыскивал театральные средства, с помощью которых создается настроение чеховских спектаклей²², своего Чехова он представлял себе иначе: «Я хочу поставить “Чайку”. Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить “Пир во время чумы” и “Свадьбу” Чехова в один спектакль. <...> У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется, – это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски. А вот лирика бывала пошлостью»²³.

Вахтангов не реализовал свою идею трагической «Чайки». Вместо этого он поставил спектакль «Свадьба», в котором возник преувеличенно эксцентричный, «нестественный» трагикомичный образ мира. Воспитанник Студии Вахтангова Рубен Симонов подтвердил, что комический аспект чеховской драматургии, заметный и в его многоактных пьесах, в первые годы революции выходил, судя по восприятию зрителя, на первый план: «Чехов как никакой другой драматург особенно интересовал молодой театр, рождавшийся под большим влиянием МХТ. Но и актеры и режиссеры почувствовали, что зрительный зал по-новому

²⁰ Мейерхольд В.Э. Часть вторая. С. 310.

²¹ Там же.

²² См.: Вахтангов Евз. Материалы и статьи. М., 1959. С. 208.

²³ Там же. С. 188.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

реагирует на Чехова. Если раньше пьесы Чехова слушались в напряженной тишине, если зрители и зрительницы часто доставали носовые платки и вытирали слезы, то теперь во время чеховских спектаклей все чаще раздавался смех. Веселая реакция зала словно выделяла и подчеркивала комедийные сцены в чеховских пьесах»²⁴.

Авангард отвернулся от драматурга. Революционный театр отнесся к автору «Дяди Вани» открыто враждебно. В прологе «Мистерии-буфф» Маяковский высмеивал тетю Маню, а о дядях Ванях писал как о реликтах прошлого. С точки зрения авангарда, Чехов выглядел старомодным, слишком психологичным и бытовым; его не ценили. Он не вписывался в новые времена, которые славили общий порыв, общий труд, оптимистический взгляд в будущее, которые осуждали слабости личности, а таковыми считались душевный разлад, сомнения провинциальных интеллигентов. Чехов после революции утратил свою актуальность; лишенные определенности его произведения не звучали в унисон с революционным порывом, с предписанием «делать дело», с духом массовых зрелищ. Те самые черты чеховской драматургии, которые критиковались еще при его жизни, особенно в народнических кругах²⁵, – недостаток решительной оценки прогрессивности персонажей (согласие с формулой «нет ни ангелов, ни негодяев»), недостаток определенного идеологического послания – привели к тому, что Чехов в театре послереволюционной России превратился в маргинального автора.

Ныне покойный критик и историк театра К. Рудницкий в 1965 году опубликовал эссе, в котором проанализировал прочтения Чехова русским театром времен социализма вплоть до начала 1960-х годов²⁶. Анализируя место чеховской драматургии в советском театре, Рудницкий припомнил интересные факты. Например, обратил внимание на то, что не только представители широко понимаемого авангарда, такие, как Мейерхольд, Таиров или Вахтангов, не ставили больших пьес Чехова. После 1917 года Чехов на какое-то время пропал с афиши даже Художественного театра. Создатели Художественного театра тоже почувствовали, что Чехов уже не отвечает духу времени. В 1921 году «Вишневый сад» и «Три сестры» игрались исключительно на гастролях, за границей, и Станиславский писал Немировичу-Данченко из Берлина: «Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузливо. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть...»²⁷.

В контексте революционной эпохи пьесы Чехова казались напоенными пессимизмом, чувством безнадежности; писателя называли «певцом сумерек». В 1920-е годы его пьесы почти совсем исчезли с советской сцены. В списках произведений, рекомендуемых к постановке, Главрепертком в 1929 году пометил пьесы «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка», «Иванов» буквой «Б», что на языке чиновников по делам культуры означало «произведение, которое хотя и обладает формальными достоинствами, но с точки зрения общественной значимости не имеет никакой цены». Только возле «Вишневого

сада» Рудницкий К. Указ. соч. С. 136.

²⁴ Симонов Р. С. Вахтанговым. М., 1959. С. 12.

²⁵ Упреки демократически настроенной критики (Глеб Успенский, Николай Михайловский и др.) посыпались на Чехова сразу после публикации пьесы «Иванов»; писателя обвиняли в предательстве идеалов 60-х годов XIX века, в симпатиях к главному герою, человеку, который ведет жизнь, лишнюю всякого смысла, и, таким образом, подтверждает бесплодность демократических устремлений и только усиливает общественную апатию. См. также: Śliwowski R. Antoni Czechow. W., 1986. S. 137–138.

²⁶ См.: Рудницкий К. Время, Чехов и режиссеры // Вопросы театра, 1965, С. 135–159. Впервые статья была опубликована в русском журнале «Театр», по-польски – в сокращенном варианте в журнале «Dialog» (1963, №6. С. 86–95) под названием «Czechow i reżyserzy» [«Чехов и режиссеры»], перевод Е. Кензга.

²⁷ Цит. по: Рудницкий К. Указ. соч. С. 136.

Pro настоящее

сада» была проставлена буква «А», поскольку достоинством этой пьесы – с точки зрения советской публики – считался показ краха старого порядка в образах его типичных представителей, Раневской и Гаева.

В 1930-е годы «Вишневый сад» был единственной пьесой Чехова, которую играли в театре и которую, как пишет Рудницкий, поместили в одну компанию с «сатириками», т.е. Грибоедовым, Гоголем, Сухово-Кобылиным. Такая классификация драматурга имела бы смысл в отношении его коротких пьес; Мейерхольд метко охарактеризовал суть комизма чеховских водевилей: «Чеховская техника комического и работа над словарем продолжают традицию Гоголя: Чехов часто играет алогичными словосочетаниями, смешными именами. “Шутки” его отнюдь не так беспредметны, как это может показаться на первый взгляд. За его веселостью так же, как и у Гоголя, всегда скрыто нечто большее, чем простой каламбур»²⁸. Комедийность «Чайки» или «Вишневого сада», напротив, не укладывалась в рамки известных жанров и традиций, хотя драматург и использовал некоторые их элементы («Временами это даже фарс», – писал о «Вишневом саде» сам автор). Бичевание кнутом сатиры героев последней пьесы Чехова, привнесение в нее разоблачительного тона разрушало пьесу, в которой (если опустить все другие открытия драматурга в области ритма и интонации) центр тяжести был перенесен с интриги внешней на внутренний конфликт человека с самим собой.

В «Вишневом саде», поставленном в 1934 году в Студии под руководством Р. Симонова, А. Лобанов

высмеивал либеральное красноречие Пети Трофимова, чудачества Гаева, духовное банкротство Раневской. Единственными героями, которые могли рассчитывать на одобрение зала, были Лопухин как человек дела, представитель прогресса и нового класса, и Аня, которая была слишком молода, чтобы нести ответственность за упадок старой интеллигенции и дворянства. Если Чехова в это время все-таки ставили, то так, как будто он был Горьким: в постановках его пьес использовался классовый принцип в оценке персонажей; представители старого порядка подавались, без сомнения, критично. А Чехов тем временем сопротивлялся этому негативному прочтению. «Почти всегда у него находились веские аргументы в защиту тех, кого режиссеры старались высмеять»²⁹. Отсюда – независимо от репертуарной политики государства (хотя и ее не следует сбрасывать со счетов) – Чехов не вызывал заинтересованности у художников, которые придерживались мнения, что театр, если он хочет быть живым, должен так или иначе вступать в отношения с современной действительностью. К пьесам Чехова не обращались ни режиссеры, делавшие агитационный театр, ни художники, имевшие собственную эстетическую программу (как Таиров), полемичную по отношению к доминирующему направлению, ни художники, объединившиеся вокруг МХАТа Второго. Дух нового времени проявлялся в четких формах, зрелищной эстетике, остро представленном конфликте. А это не есть черты театра Чехова. До конца 1930-х годов

²⁸ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. Часть вторая. С. 311.

²⁹ Рудницкий К. Указ. соч. С. 139.

К 150-летию А.П. Чехова

ни один из заметных режиссеров так к его пьесам и не обратился.

Эту ситуацию изменил только спектакль «Три сестры» Немировича-Данченко, поставленный на сцене МХАТа перед самой войной (1940). По мнению критики, этот спектакль имел в истории русского театра XX века переломное значение³⁰ и занимает в ней особое место. История восприятия этой постановки могла бы стать отправным пунктом в разговоре о рождении театральных легенд. По мнению авторов старшего поколения, которые видели «Три сестры» в детстве или юности, Немирович-Данченко создал спектакль «о тоске по лучшей жизни» (так определил «зерно» своего спектакля и сам режиссер), идеализируя чеховских героев, он придал спектаклю оптимистичное звучание – искреннего желания перемен, веры в лучшее будущее. Создав спектакль с позитивным посылом, режиссер реализовал глубокую зрительскую потребность: «Спектакль, действительно, вызывал ощущение сильнейшего эмоционального подъема. Волна страстного стремления к лучшей жизни высоко поднимала сестер Прозоровых, Тузенбаха, Вершинина. <...> Они становились родными до боли»³¹, – писал Рудницкий. По его мнению, спектакль Немировича был воспринят одинаково полемично как по отношению к ранним мхатовским спектаклям, в которых создавался образ сумерек эпохи, так и по отношению к прочтениям Чехова в сатирическом ключе. Персонажи пьесы, интеллигенты «с их насыщенной, содержательной духовной жизнью имели все шансы завоевать сердца зрителей. Интеллигентность сама по себе уже почти гарантировала любовь»³².

М. Туровская, пытаясь спустя много лет воскресить впечатления от этого спектакля, увидела в нем «собираемый образ» чеховских спектаклей раннего МХТ: «Полнота этого спектакля всегда была для меня загадкой, хотя я старательно изучала экземпляры пьесы, критику о нем, не говоря уж о стенограммах репетиций Вл.И. Немировича-Данченко, и знала, что его лейтмотивом должна быть “тоска по лучшей жизни”. И только сейчас, оглядываясь назад, я догадываюсь о том, что, может быть, осталось не зафиксированным ни в каких архивах (вопреки тому, что мы привыкли доверять архивам больше, чем самим себе): для самого Владимира Ивановича эта “тоска” была чем-то гораздо более конкретным. Это была тоска по самому несбыточному – по молодости, по молодости Художественного театра, по первым встречам с Чеховым, тоска по прежним постановкам чеховских спектаклей»³³. Из сказанного Туровской следует, что «Три сестры» 1940 года стали своего рода метаспектаклем. А сам режиссер идеализировал не столько прошлое, описанное Чеховым, сколько театр времен своей молодости. Так или иначе, но при таком понимании «лучшая жизнь» являлась жизнью прошедшей. Слова Туровской, написанные в 1978 году, подтверждают перемену, которая произошла в осмыслении спектакля Немировича. Если до 1960-х годов (текст Рудницкого был написан в 1963-м³⁴), его воспринимали как выражение надежды и стремления к новой жизни, то с течением времени выяснилось, что тайна его успеха заключалась в том, что спектакль воссоздавал на сцене атмосферу времени, бесповоротно

³⁰ Об этом спектакле пишут или упоминают все авторы, занимающиеся проблемами постановок Чехова в российском театре; особенно много места посвятила этому спектаклю И. Соловьева, исследователь творчества Вл.И. Немировича-Данченко. См. также: И. Соловьева. Художественный театр. Жизнь идеи. М., 2007.

³¹ Рудницкий К. Указ. соч. С. 140.

³² Там же. С. 139–140.

³³ Туровская Майя. Памяти текущего мгновения. Очерки, портреты, заметки. М., 1987. С. 46.

³⁴ См. также: Строева М. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко над пьесами А.П. Чехова. М., 1955.

Pro настоящее

ЭМ

ушедшего, будил в зрителях тоску по утраченному миру.

Без сомнения, спектакль давал возможность обеих трактовок, и на этом держалась стойкость этой легенды. Однако многое свидетельствует о том, что и Немирович-Данченко не избежал односторонности в оценке чеховских героев. В противоположность сестрам Прозоровым, Вершинину или Тузенбаху, Наташа, Андрей Прозоров и даже Кулыгин были показаны враждебно. Соленого, правда, не удалось классифицировать так однозначно: актер Борис Ливанов создал персонаж, полный противоречий, и именно поэтому, как пишет Рудницкий, эта фигура притягивала внимание критиков и зрителей. Чтобы усилить победное звучание спектакля, Немирович-Данченко позволил себе некоторые, правда, почти незаметные перемены в тексте. Режиссер вычеркнул реплику Чебутыкина «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Все равно! Все равно!», которую тот произносил после монолога Ольги («Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить»); а самого Чебутыкина вообще увел за кулисы. Эта небольшая, но очень значимая перемена в тексте придала последней сцене просветленное оптимистическое звучание. Как написала М. Строева, Немирович-Данченко таким образом «раскрыл жизнеутверждающее, страстное и мужественное начало чеховской драматургии»³⁵.

Слова героев Чехова о том, что через сто-двести лет все изменится, жизнь станет лучше, будет более справедливой, могли трактоваться как «искренние» и «правдивые», а в результате даже наивно считаться позицией автора,

коль скоро воспринимались они на уровне индивидуального дискурса. Тем временем эта «правдивость» должна исчезнуть, если трактовать это высказывание как часть общего, всеобъемлющего, глобализирующего дискурса, с его тенденцией к «стиранию индивидуальных особенностей различных дискурсов путем придания ансамблю (*имеется в виду авторский стиль – К.О.*) единого ритма, лексики, авторского звучания»³⁶. Иначе воспринимается реплика Ольги «Музыка звучит так весело, бодро, и хочется жить!», – если трактовать ее как личную исповедь, и совершенно иначе, если поместить ее в одном контексте с повторяемой Чебутыкиным фразой «Тара...ра... бумбия». Добавим, что должно было пройти четверть века, чтобы «Тара...ра... бумбия» Чебутыкина снова получила в России право на звучание.

Рудницкий в своем тексте предположил, что интерпретация Немировича-Данченко опиралась не столько на более глубокое, чем прежде, прочтение Чехова, сколько на очень острое и точное ощущение того, что ждал от него зритель в 1940 году, а зритель ждал поддержания в нем надежды и оптимизма. Актуализация Чехова последовательно Немировича-Данченко привела уже к полному искажению смысла его произведений. Если, например, Немирович в своей интерпретации «Трех сестер» опирался на то, что это пьеса о «тоске по лучшей жизни», а так можно было прочесть этот текст, то следующие за ним режиссеры перенесли акцент на «борьбу за лучшую жизнь». Подобная смена акцента привела к тому, что Чехова начали ставить в энтузиастическом духе, так что Ирину можно было считать героиней социалистического

³⁵ Там же. С. 302–303.

³⁶ См.: Пави Патрис. *Словарь театра. М., 2003. С. 111.*

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

труда. Чехова снова перестали отличать от Горького. Когда в 1947 году в Художественном театре поставили «Дядю Ваню» (режиссеры М. Кедров, Н. Литовцева, И. Судаков), один из самых пронизательных критиков той эпохи Ю. Юзовский заметил, что актер Б. Добронравов играет, скорее, Егора Булычова, чем дядю Ваню³⁷.

Концепция героического Чехова привела к тому, что режиссерские сценические решения почти совсем разошлись с текстами пьес. Открытием Чехова, которое дало драматургии XX века новые перспективы, стало понимание того, что явления жизни выходят за рамки причинно-следственных связей. Все черты чеховской драматургии, признанные его своеобразием, – нехватка ярко выраженного действия и кульминации, равноценность разных сюжетных нитей, неоднозначная мотивация поступков героев, паузы, обозначающие трудности взаимопонимания и являющиеся знаком скрытых драм чеховских героев, – были результатом отрицания причинной обусловленности. В том, как Чехов смотрит на человека, он близок поздним открытиям К.-Г. Юнга. Это ведь Юнг отменил принцип детерминизма в применении к человеческой психике. «Психологический факт, – писал он, – никогда не может быть исчерпывающе объяснен только из одной своей причинности, ибо в качестве живого феномена он всегда неразрывно связан с непрерывностью жизненного процесса». Чехов показывал своих героев в «нормальной» обыденной жизни во всей их сложности и непоследовательности, потому что понимал: человек руководствуется в своих поступках привычными логическими обоснованиями, истоки его страхов и тревог лежат глубже,

и долгое время могут оставаться непонятными даже для него самого. Чехов не дал ответа на вопрос, где искать ту «общую идею», которая утишила бы человеческий страх перед смертью.

Трактовка Чехова в духе «борьбы за лучшую жизнь» в целом не ушла в прошлое с концом сталинизма. Рудницкий отмечает, что освоенная режиссерами интерпретация Чехова в патетическо-героическом ключе сказывается и в «спектаклях, рождающихся в наши времена», дает о себе знать и в некоторых новых интерпретациях Чехова. Тут Рудницкий приводит в качестве примера мхатовскую «Чайку» 1960 года (режиссеры В. Станицын и И. Раевский), в которой «целеустремленная борьба режиссуры <...> против объективности чеховской характеристики человека, за тенденциозность оценки каждого, завершилась деформацией почти всех образов пьесы»³⁸.

Критик заканчивает свое эссе выводом о том, что только 1960-е годы позволили наконец театру по-новому, взвешенно и объективно интерпретировать произведения Чехова, «которым при давали раньше то лирическую размягченность, то обостренную иронию, то прямолинейную программность». Однако автор этих в большой степени точных наблюдений сам, на наш взгляд, не избежал пафоса когда указывал на чеховское «умение извлечь высокую поэзию из обыденного, повседневного тона и хода жизни», когда писал о его вере в человека, «всевидающей и неиссякающей, трезвой и твердой, свободной от вымыслов и иллюзий, но тем не менее глубокой, сокровенной, прочной»³⁹.

³⁷ Юзовский Ю. *О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 326.*

³⁸ Рудницкий. *Указ. соч. С. 145 (разрядка автора. – К.О.).*

³⁹ Рудницкий К. *Указ. соч. С. 159.*

Pro настоящее

ЭМ

Чехов-драматург не создавал ни позитивных, ни негативных утопий – и в этом пункте он тоже разошелся с театром времен революции и сталинской эпохи. Если его и ставили, то тенденциозно, приспособлявая его произведения к господствующей идеологии. Поскольку Чехов с трудом поддавался таким манипуляциям, к нему не обращались зрелые режиссеры, осведомленные о таком состоянии дел. Между временами раннего МХТ и началом 1960-х годов не возникло – за исключением спектакля Немировича-Данченко – ни одного достойного чеховского спектакля.

К тому, что было сформулировано Рудницким, нужно однако добавить, что Чехов не сыграл существенной роли и в формировании самого серьезного театра хрущевской «оттепели» – основанного в 1956 году «Современника». В первые годы своего существования театр ставил, главным образом, современную советскую драматургию. Трудно поэтому признать середину 1950-х годов временем серьезного перелома в области русской культуры. Но, без сомнения, это было начало эволюционного пути, первые плоды которого появятся только в 1970-е годы. В середине 1950-х годов, охладев к прежней идеализации современности с ее поступательным развитием, индустриализацией, достижениями пятилеток, общество сосредоточилось на возвращении к мифу о революции в его романтической версии (начав строить на нем новую советскую идентичность), а в области культуры – на восстановлении себя своеобразного культа некоторых элементов отечественного наследия прошлого времен первых двух десятилетий XX века. Однако до сего дня этот период во всех

наиболее известных учебниках по истории театра трактуется как этап пограничный⁴⁰. Это связано с пониманием истории (с большой буквы) как синонима общенародного добра, что исключает иные толкования. При этом культура в таком генеральном понимании становится ценностью высоко идеологизированной⁴¹. Социолог Б. Дубин обращает внимание на тот факт, что особое («повышенное») значение культуры в ситуации запоздалой традиционалистской модернизации объясняется политизацией («идеологизированностью») самого понятия «культура». По мнению Дубина, «обычно подобное функциональное упрощение и сверхнагрузка идей культуры (как и истории) характерны лишь для определенных фаз социальной жизни обществ Нового времени – периодов формирования национального государства. Но в России прагматика (практика) «политического использования» вошла в саму семантику соответствующих понятий, она воспроизводится в смысловой конституции представлений о культуре. Под культурой при этом понимается определенная политическая ее проекция – легенда власти, включая позднейшие поправки и дополнения к ней»⁴². В такой ситуации история – а также культура – может быть только одна, общая для всех.

Дубин называет механизм, который доказывает, что в России дело не доходит до глубоких переоценок Истории в целом и, в частности, истории культуры. В основе этой проблемы лежит отношение к классике. Классические произведения трактуются как фундамент, выступают в форме канона, становятся образцом, который охраняют от рационалистического подхода. Одновременно с этим не хватает

⁴⁰ См., например: *История советского драматического театра: В 6 т. Т.6: 1953–1967 / Под ред. А.Н. Анастасьева. М., 1971. С.6. Автор или авторы никем не подписанного предисловия связывают перелом в культуре с новой тенденцией в политической и экономической жизни; причем, главной чертой этой тенденции считают «развитие творческой инициативы людей». В последнем исследовании по истории театра, где период с середины 1950-х годов вплоть до 1990-х оговорен достаточно бегло (он занимает 78 страниц в 730-страничном учебнике), датой перелома считается 5 марта 1953 года, день смерти Сталина. Одновременно подчеркивается, что началом перемен стал XX съезд КПСС (февраль 1956-го), и отмечается, что определенные намеки на новый курс появились вскоре после смерти Сталина. Например, редакционная статья газеты «Правда» (1953, 23 ноября) призвала художников смелее использовать разные жанры и стили, поскольку, как там было написано, самым большим несчастьем искусства является унификация и погоня за одним образцом. См.: *История русского драматического театра от истоков до конца XX века / Под ред. Н.С. Пивоваровой. М., 2005. С. 677. (Автором раздела «Театр 1950–1990-х годов» является А. Смоляков.)**

⁴¹ См.: Дубин Б.В. *Интеллектуальные группы и символические формы. Очерки социологии современной культуры. М., 2004.*

⁴² Там же С. 105.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

иных точек зрения, нежели официально признанная. А значит, у интеллигенции, не имеющей равноправных партнеров для дискуссии и обмена мнениями, нет мотивации для формирования самостоятельного взгляда на историю, отличного от общепринятого. По мнению Дубина, интеллигенция позволяет себе лишь корректировать общепринятый образ истории⁴³. То же можно сказать и об отношении русских театральных режиссеров к классике после 1956 года, добавив, что даже небольшие коррективы с их стороны были встречены властью критически.

Советский театр рубежа 1950–1960-х годов повернулся лицом к Гоголю, Грибоедову, Сухово-Кобылину, а во второй половине 1960-х годов – и к Чехову. Началом этого поворота можно считать две постановки «Трех сестер», спектакль Товстоногова 1965 года и Эфроса – 1967-го⁴⁴. Режиссеры отнеслись к этим произведениям как к зеркалу, поставленному перед современной Россией. С помощью классики они указали на те механизмы, которые руководили этой страной всегда. Поскольку «скорректированные» режиссерские решения классики, в которых режиссеры увидели ситуации и конфликты, характеризующие современность, спорили с канонами классической постановки, одобренным властью позднего периода правления Хрущева, власть уже во второй половине 1960-х годов инициировала в прессе кампанию против «искажений русской классики в театре». Жертвой этой дискуссии пали, среди прочего, «Три сестры» Эфроса: спектакль был снят после нескольких представлений. Выдавливание из репертуара

этой и других постановок русской классики – в том числе, «Смерти Тарелкина» П. Фоменко в Театре им. Вл. Маяковского (1966) и «Доходного места» М. Захарова в Театре Сатиры (1967) – означало в общественном сознании конец «оттепели». Эти закрытые цензурой спектакли остались в памяти современников как образы утраченных надежд и разочарований поколения шестидесятников.

С усилением эрозии утопических основ советской системы, с постепенным исчерпыванием коллективистского взгляда на мир Чехов отвоевывал свое место в русском театре. Отвоевывал постепенно. А. Смелянский, говоря о поколении режиссеров, дебютировавших в 1950–1960-х годах, подчеркивал, что поначалу они в своих поисках Чехова обходили стороной. Главной причиной этого критик считал влияние авторитета мхатовских постановок: «<...> традиция истолкования Чехова, сложившаяся в недрах Художественного театра, была настолько незыблемой, творческий авторитет ее настолько силен и непререкаем, что ни один из режиссеров нового поколения вплоть до середины 1960-х годов не отважился с этой традицией состязаться»⁴⁵.

Образ идеального чеховского спектакля сформировался на основе впечатления от первых постановок Станиславского и Немировича-Данченко, а также от спектакля Немировича 1940 года. Чеховские спектакли Художественного театра игрались в течение многих лет (меньше всего шла «Чайка», только до 1905 года, ее сыграли 63 раза; но каждую следующую премьеру играли больше и дольше; рекордом с этой точки зрения стал «Вишневый

⁴³ Там же.

⁴⁴ К «Трем сестрам» в Театре на Малой Бронной А. Эфрос вернулся в 1982 году. Кроме того, напомним, что в 1966 году в Театре им. Ленинского комсомола он поставил «Чайку», а в 1975-м в Театре на Таганке – «Вишневый сад» (возобновлен в 1985-м). А. Эфрос ставил Чехова и за границей: в Японии, Финляндии. См.: Фридрих Ю. *Анатолий Эфрос – поэт театра // Театр Антона Чехова. М., 1993; Никольская С.Т. Живой театр А. Эфроса. М., 1995; Театр Анатолия Эфроса. Воспоминания. Статьи / Сост. М. Зайонц. М., 2000. См. также записи самого режиссера – 4 тома. (М., 1993).*

⁴⁵ Смелянский А. *Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М., 1981. С. 267.*

Pro настоящее	ЭМ
<p>сад», который играли с перерывами до 1950 года, не раз возобновляя, и сыграли свыше 1200 раз), они сохранялись в памяти людей как клише. С течением времени исчерпывался их потенциал, заключенный, среди прочего, в актерской игре (актеры старели, О. Книппер-Чехова, например, играла Раневскую до старости). Но в памяти оставались впечатления от реалистических декораций и реквизита (Станиславский, как известно, в подборе реквизита уделял большое внимание деталям; вошло в историю сохранившееся в его записях перечисление разнообразных предметов, которые должны быть на сцене⁴⁶), знаменитых звуковых эффектов, костюмов эпохи Чехова, а также актерской игры, и все это в конце концов стало стереотипом. В сталинскую эпоху МХАТ считался единственным истинным образцом реалистического искусства. Отсюда – долго державшаяся в СССР и поддерживаемая консервативной частью критики апология этой традиции, понимаемой как нерушимое наследие, и, как результат, отрицание всех, даже скромных попыток инновационности, нового прочтения этой драматургии или новой ее трактовки. Любые попытки преодолеть это охраняемое консерваторами status quo именовались ни больше, ни меньше как покушением на святыню. В языке критиков закрепилось определение «Это не Чехов», которое использовали и в адрес Эфроса, когда снимали его спектакль, и по отношению к «Трем сестрам» Ю. Любимова (1981). За небольшую вольность в тексте критиковали даже верного традициям Станиславского Олега Ефремова⁴⁷.</p> <p>Действительно ли во второй половине 1960-х годов, как того хотелось русским критикам и театроведам, образец, сформированный в Художественном театре, утратил силу авторитета? Отметим, что слова Смелянского относятся к вопросу «истолкования» Чехова, но не к сценической его традиции. «Чтобы оживить традицию, нужно было, – пишет Смелянский, – преодолеть канон»⁴⁸. Добавим, канон истолкования. Стал актуальным вопрос – о чем ставить Чехова? Обойденной осталась проблема – как это делать?</p> <p>Полемика с традицией сменилась, прежде всего, иной, часто актуализированной интерпретацией чеховских пьес. С 1960-х годов стали появляться спектакли, подчеркивающие пессимистическое звучание его творчества. Добавим, что такое прочтение Чехова во второй половине XX века (не только в России, но и на Западе) отражало текущую ситуацию, в которой место позитивных утопий заняли утопии негативные. В новых интерпретациях стало преобладать мнение, что Чехов создал мир, в котором главными чувствами являются бессмысленность, одиночество, бесцельность человеческого существования. Согласие с такой оценкой требовало, чтобы вера в будущее, о котором говорят героини «Трех сестер», была осмеяна. Считалось, что писатель, заставив своих персонажей говорить о прогрессе и «философствовать» о человеческом счастье, которое наступит через сто или двести лет, вложил в эти слова ироническое звучание. Это был случай Ю. Любимова и его «Трех сестер» на Таганке. Реплики, которые голосом оратора на митинге произносила в финале его спектакля Ольга, рождали в зале смех. Такого рода интерпретацию, не признающую амбивалентной сущности чеховской драмы, можно считать</p>	<p>⁴⁶ В описании сценографии ко второму акту «Дяди Вани» Станиславский перечисляет около двухсот предметов. Среди них, на столе: «поднос, самовар, салфетка, большой поднос, чайник, сахарница, 6 чашек, 6 стаканов, 12 ложек, банка с вареньем, сдобный хлеб на блюде, нож. Кусок масла на тарелке. Крышка молока. Корзинка с хлебом и связка баранок. Коробка с пастилой, блюдечки для варенья, две газеты, 5 книжек <...>, писчая бумага, чернильница, перо, карандаш, 10 пузырьков, 5 коробок лекарства с рецептом, графин и стакан <...>», а дальше, на одном из стульев, – «плед с двумя горячими (!) бутылками». См.: Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. 1898–1930. «Дядя Ваня». 1899, Подг. а текста и посл. И.Н. Соловьевой. М., СПб., 1994. С. 33.</p> <p>⁴⁷ Свою постановку «Чайки» на сцене МХАТа (1980) Ефремов сразу начал со сцены приготовлений Трелева к спектаклю и его слов «Вот тебе и театр...», а не с диалога Медведенко и Маш: «Отчего вы всегда ходите в черном?» – «Это траур по моей жизни. Я несчастлива». Но даже такое вторжение режиссера в текст пьесы было встречено критическими замечаниями большинства рецензентов. См.: Рудницкий К. Театральные сюжеты. М., 1990. С. 102.</p> <p>⁴⁸ Смелянский А. Указ. соч. С.268.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	ЭМ
<p>другой стороной медали, обыкновенной сменой направления вектора. Любимов поставил «Три сестры», когда разочаровался в возможности исправить окружавший его застойный мир – в мае 1981 года, накануне своего отъезда за границу. Москва, по которой тосковали главные героини пьесы, в их представлении казалась недостижимой, а в представлении зрителя понималась как тюрьма. Любимов, продемонстрировав зрителям реальную Москву конца брежневской эпохи (во время спектакля одна из стен театра опускалась, и взгляду зрителей предстал реальный город), как бы хотел сказать: бежать некуда, остаются только мечты.</p> <p>В советских интерпретациях 1960–1970-х годов по-прежнему была еще сильна привязка к критической оценке героев и героинь «Трех сестер» или «Вишневого сада», вытекающая из общественных и исторических предпосылок. В конце 1970-х годов Смелянский оценил спектакли минувшего десятилетия как пример новой «тенденциозности»⁴⁹. Это означало, что чеховские персонажи, и когда их идеализировали (как представителей утраченной «лучшей» эпохи), и когда подчеркивали их пассивность, воспринимались как русские интеллигенты, потерпевшие поражение. Правда, уже не по своей воле, а в результате неумолимого хода истории. «<...> беспощадность театра к чеховским героям никак не удавалось совместить с совершенно очевидной авторской симпатией к ним. “Загадка” Чехова, ключом от которой владели “художественники”, вызывала порой глухое раздражение, отчаяние режиссуры, требовавшей от Чехова полной определенности позиции»⁵⁰.</p>	<p>Формула «жестокий Чехов», как написал в конце 1980-х годов Рудницкий, «возникла давно, после товстоноговских “Трех сестер” 1965 года, она сопровождала чеховские спектакли Эфроса, была подтверждена “Чайкой” Ефремова в “Современнике” и не миновала <...> двух “Ивановых”⁵¹. С интересом комментируя “жестокого Чехова”, “трагического Чехова”, критики, однако, начали поговаривать, что беспросветный Чехов утомителен, что пора, мол, вернуться к “более широкому и более свободному” взгляду на его пьесы»⁵².</p> <p>Примером односторонней интерпретации чеховских персонажей могут послужить две уже упоминавшиеся постановки «Иванова». У Ефремова Иванов, сыгранный И. Смоктуновским, представлял собой тип романтического и меланхолического интеллигента: «И. Смоктуновский играл человека, который с головой погрузился в былое и настоящего не видит. Его Иванов двигался сквозь спектакль нехотя, как сомнамбула. Ностальгическая грусть по ушедшей молодости владела им, не окрашиваясь ни желчностью, ни досадой. С самим собой этот Иванов не ссорился. Скорее, он все еще немного любовался собственной юностью, когда был пылким, верующим в добро, способным на смелые поступки. Пусть мечты не сбылись, и все равно теперь Иванов–Смоктуновский с ними не расставался. Он влачил за собой груз неоправданных, но красивых иллюзий, изжитых, но благородных идеалов»⁵³.</p> <p>Захаров сходу, одним только выбором актера на главную роль развязал полемику с традиционными представлениями об этом герое.</p>

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Речь идет о спектакле О. Ефремова, который он поставил на сцене МХАТа в 1976 году, и о спектакле Захарова, выпущенного в том же году в Театре им. Ленинского комсомола.

⁵² Рудницкий К. Театральные сюжеты. С. 87.

⁵³ Рудницкий К. Театральные сюжеты. С. 82. См. также: Смелянский А. Указ. соч. С. 271–278.

Pro настоящее	ЭМ
<p>Выбор Евгения Леонова исключал взгляд на Иванова как на романтика, неврастеника, «провинциального Гамлета». Низкий, плотный, лысеющий, он казался обыкновенным, ничем не примечательным человеком, почти наверняка лишенным дворянских корней, может быть, даже недоучившимся и недостаточно интеллигентным. «Если герой Смоктуновского страдает от “невоплощения”, то герой Леонова страдает от того, что его все хотят “довоплотить”: пытаются сделать общественным деятелем, Гамлетом, умником, любовником, даже красавцем – а он этого не хочет, не может, он все это ненавидит»⁵⁴. Автор этих строк нащупал связь с традицией и в спектакле Ефремова, и в спектакле Захарова. Первый из них поставил спектакль, в котором сохранил память о старом Художественном театре, второй спектакль был явно полемичен по отношению к мхатовской традиции, однако и тут режиссер существовал в русле той же традиции, но только ее отрицая.</p> <p>Многие интерпретации Чехова 1970–1980-х годов (отмечу, что обобщающий характер нижеследующих замечаний не исчерпывает проблемы, как ставить Чехова в России⁵⁵) были отягощены подходом, описанным еще Мейерхольдом: режиссеры отбирали у зрителя возможность додумывать и дофантазировать, а также искали для развития персонажей однозначные психологические или социальные мотивировки. Можно подумать, что сами русские критики (как минимум те, кто наиболее активно участвует в современном театральном процессе) ощущают несостоятельность русского театра перед загадкой творчества автора «Трех сестер». Это походит</p>	<p>⁵⁴ Смелянский А. Указ. соч. С. 273.</p> <p>⁵⁵ За последние двадцать лет появилось много разных, отличающихся от прежних режиссерских предложений – как ставить Чехова. Авторами самых громких, а также наиболее спорных интерпретаций были, среди прочих, Юрий Погорелничко (спектакль по мотивам «Чайки» под названием «Отчего застрелился Константин?», Театр ОКОЛО, 1988); А. Жолдак («Опыт постановки “Чайки”», Театр наций, Москва, 2001). К традиции, хотя и полемически понятой, обращался С. Арцибашев («Три сестры», Театр на Покровке, 1991) или М. Захаров («Чайка», Ленком, 1994). Особого осмысления требуют чеховские спектакли Л. Додина в МДТ, а также интерпретации рассказов Чехова К. Гинкасом или, наконец, осуществленный вне пространства официальной культуры проект Б. Юхананова – семь регенераций «Вишневого сада». Если речь идет о самом молодом поколении режиссеров, работающих сегодня в России, то самым многообещающим интерпретатором Чехова считается М. Карбаускис, который ставил Чехова в Театре п/р О. Табакова. О Чехове на российских и советских сценах было написано множество текстов; об интерпретациях драматурга в театре последних двадцати лет писали, например: Б. Зингерман. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001; Связующая нить. Писатели и режиссеры. М., 2002 (см. также его тексты, опубликованные в сборниках статей); Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999; Междоветия времени. Уходящая натура: В 2 т. М., 2002; Гульченко В.В. Дальние собеседники. «Три сестры» в театре и кино // Чеховиана: «Три сестры». 100 лет. М., 2002; Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., 2005.</p> <p>⁵⁶ Chiaromonte N. Granice duszy. W-wa, 1996. S. 324.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	ЭМ
<p>определенной и единственной минуте, которую следует выразить»⁵⁷.</p> <p>Начиная с 1980-х годов, русские получили возможность сравнить собственные постановки Чехова с западными – Джорджо Стрелера, Питера Брука, Петера Штайна, что изменило оптику их взгляда на отечественную режиссерскую практику, в том числе, и на проблему верности автору. Рудницкий, сравнивая «Вишневы сад» Дж. Стрелера (Театр Пикколо, 1974) с родившимся чуть позже «Вишневым садом» А. Эфроса (Театр на Таганке, 1975), припомнил, что итальянский режиссер счел некоторые чеховские ремарки второго акта (в частности, упоминание «заброшенной часовенки» и «могильных плит») «символикой сомнительного вкуса». Отказавшись от этого кладбищенского реквизита и даже от знаменитого «звука лопнувшей струны», итальянский режиссер создал шедевр. «Готовность подвергнуть сомнению ту или иную реплику или ремарку драматурга означает, что руки у режиссера развязаны, что он стремится к сотворчеству с писателем»⁵⁸. А далее русский исследователь отмечает, что отброшенная Стрелером «сомнительная символика» целиком завладела А. Эфросом и его сценографом В. Левенталем, который насыпал на сцене надгробный холм с плитами и крестами, желая подчеркнуть оцепенение мира, показанного в пьесе. Парадоксально, но, оставаясь верным автору, режиссер дошел до констатации социологического характера – Чехов в своей пьесе показал мир людей, обреченных на гибель. Полемизируя с М. Строевой, Рудницкий отмечает, что Эфрос в своем спектакле по существу, не двинулся по руслу мхатовской традиции («ностальгической и</p>	<p>лирической»), но, тем не менее, ему не удалось (в отличие от Стрелера) уловить музыкальность и поэтичность пьесы. «Стрелер первым предложил для Чехова “белый театр”. Это было подлинное и прекрасное открытие: все персонажи в белых костюмах и белых платьях, на белом же фоне. Чистая белизна захватывала не только сцену, но и зрительный зал. В этой белизне Стрелер создал волнующую вибрацию жизни, все цвета радуги сквозили и мелькали в ее неостановимом движении. Эфрос перенял у Стрелера белые одежды и белизну декора, но остановил движение и умертвил цвет. На кладбище не живут. Чеховские люди у Эфроса и не жили, они бились в некрасивых предсмертных конвульсиях, в последних спазмах иссякающих чувств»⁵⁹.</p> <p>Принято считать, что спектакли О. Ефремова на сцене МХАТа – лучший пример следования традиции. Он поставил тут «Иванова» (1976), «Чайку» (1980), «Дядю Ваню» (1986) и «Три сестры» (1997). В обширном томе материалов, посвященных творчеству О. Ефремова (2007), опубликованы, среди прочего, записи репетиций двух спектаклей – «Иванова» (запись Г. Бродской, подготовлено к печати М. Полкановой) и «Трех сестер» (запись Т. Ждановой)⁶⁰. Записи первого спектакля заняли 250 страниц, второго – 450. Премьера «Трех сестер» состоялась 27 февраля 1997 года; репетиции спектакля, в которых принимали участие С. Любшин, В. Гвоздицкий, А. Мягков, Е. Майорова, В. Невинный и другие, продолжались (с перерывами) с июня 1995 года. Объем этого материала, количество сказанных слов, наконец, сама продолжительность</p>

⁵⁷ Там же. С. 325.

⁵⁸ Рудницкий К. Театральные сюжеты. С. 95.

⁵⁹ Там же. С. 96.

⁶⁰ См.: Ефремов О. Пространство для одинокого человека. М., 2007.

Pro настоящее	ЭМ
<p>репетиций – все красноречиво свидетельствует о ефремовской робости перед пьесой, а также перед существующей сценической традицией. Большая часть высказываний Ефремова касается анализа пьесы, определения «предлагаемых обстоятельств», главного русла действия. Короче говоря, для Ефремова главным инструментом анализа чеховской драматургии является «система Станиславского». Ефремов отдает себе отчет, какой ловушкой может стать подробное рациональное объяснение мотивов поведения героев, поэтому в подходе к отдельным ролям он выходит за рамки жизненной обусловленности (откровенно говорит, что хотел бы избежать бытовизма⁶¹) и ищет «фундаментальное» в природе. Множество страниц репетиционных записей касается выяснения того, сколько времени прошло между актами пьесы, какое на дворе время года, как оно влияет на поведение персонажей и на их взаимоотношения (Ефремов наводит актеров на мысль, что коль скоро первый акт начинается весной, то надо понимать его как время надежд; во втором акте у нас зима, а значит, люди жмутся друг к другу, хотят контакта и т.д.⁶²). Кроме утверждения, что в Чехове важен элемент загадки, недосказанности, режиссер и актеры увязывают в мелочных отступлениях на тему каждого высказывания, каждого жеста, доходя в результате – до простых обобщений. Этот метод, опирающийся на досказывание того, что хотел сказать Чехов, является, как мне кажется, следствием привязанности к традиции раннего Станиславского, превратившейся в стереотип. Сам Ефремов, по его же словам,</p> <p>отвергает «осовременивание» чеховских пьес Любимовым или Някрошюсом, но сам склоняется к тому, чтобы идеализировать представленный Чеховым мир: «Мы не играем Вампилова, и не так, как играют сейчас Чехова. Надо, чтобы вы раскрыли, – говорит он актерам, – глубины прекрасные в каждом человеке. Тогда это будет спектакль о прекрасном процессе, который называется жизнь. Не о тоске по лучшей жизни, это в результате будет»⁶³.</p> <p>Такой способ постановки Чехова в России десятилетиями пользовался признанием у большинства зрителей, привыкших и приученных к «идеальному» образу Чехова в театре. Спектакли Ефремова во МХАТе имели огромный успех, чему способствовал звездный актерский состав; помимо названных выше актеров в них играли представители старшего поколения – А. Степанова, М. Прудкин, А. Попов, а также И. Смоктуновский, Е. Евстигнеев, А. Калягин, О. Борисов, А. Вертинская, Е. Васильева и др. Одновременно с этим подобные интерпретации наталкивались на критику некоторых других режиссеров. В 1990 году А. Васильев упрекнул российский психологический театр в недостатке легкости: «Эти блистательные пьесы, при постановке их на сцене, не обнаруживают свою легкость, как бы из-за того, что они написаны психологическим письмом, они очень тяжелы, даже перегружены, человеческая жизнь в них <...> выглядит чересчур натуральной, тяжелою, она как бы не имеет вдоха, у нее нет просвета. <...> Это невероятно, но сейчас две пьесы Антона Павловича Чехова привезли [в Россию] два западных театра.</p>	<p>⁶¹ Там же. С. 358.</p> <p>⁶² Там же. С. 350–354.</p> <p>⁶³ Там же. С. 385.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	ЭМ
<p>Это были самые лучшие постановки Чехова за последние не меньше чем двадцать лет. Это была постановка Штайна “Три сестры” и постановка Брука “Вишневый сад”. Эти два режиссера показали русской публике, современным зрителям, что такое Чехов на сцене, как к этому относиться, как его надо ставить. Это поразительно, но Запад показал России, как надо ставить Чехова. Дело не в том, что Чехов прекрасно рассказан Штайном или прекрасно рассказан Бруком. Дело в том, как это сделано. И вот это, как это сделано является самым важным, и тем именно, что мы утратили совсем»⁶⁴.</p> <p>Лев Додин – автор очень известных постановок Чехова в русском театре рубежа XX и XXI веков, от «Вишневого сада» (1994) и «Пьесы без названия» (1997)⁶⁵, где он показал мир, подвергшийся разрушению (намекая на ситуацию, в которой находилась Россия в то время), до «Дяди Вани» (2003), одной из самых верных по отношению к пьесе интерпретаций последних лет. Лев Додин во время встречи в Старом театре в Кракове⁶⁶ привел в пример известный спектакль Брука 1981 года, припомнив, как и Васильев за 15 лет до этого, его захватывающую легкость, почти нематериальность чеховских персонажей, двигавшихся в пустом пространстве сцены.</p> <p>Сам Брук в заметках о Чехове постулировал максимальную верность драматургу (что не означало отсутствия режиссерского решения), следование за Чеховым на уровне каждого слова, что там слова, каждого знака препинания, поскольку даже в пунктуации, по мнению Брука, ощущаются ритм и напряжение пьесы. Чехов «искал</p> <p>естественности и хотел, чтобы актеры и постановка были прозрачны, как сама жизнь»⁶⁷.</p> <p>С рефлексией Брука перекликается исповедь современного поэта-концептуалиста и перформера Дмитрия Пригова, который на вопрос, почему театру в России так редко удается сохранить деликатную субстанцию чеховских пьес, ответил, что русские интерпретации Чехова слишком дословны, слишком материальны. При этом, согласно Пригову, проблема состоит, прежде всего, в актерской игре. Персонажи Чехова осознают, что ходят по краю, поэтому актеры так, будто ступают по зыбкой поверхности, под которой распахнута бездна⁶⁸.</p> <p>Спустя сто лет, даже больше, которые прошли со времени первых чеховских спектаклей в Художественном театре, не утратил актуальности вопрос, как ставить Чехова, чтобы сохранить присущее его пьесам равновесие между сферой «незначительных» реалистических подробностей и сферой воображения и мысли, как соединить заботу о реалистических деталях с умением преодолеть эту обыденную Sachlichkeit⁶⁹ и добиться единственного в своем роде гармоничного соединения того, что конкретно и индивидуально, с тем, что всеобщее и вне времени.</p> <p>Перевод Натальи Казьминой</p>	<p>⁶⁴ Васильев А. Удина // Театральная жизнь, 1990, № 6. С. 19.</p> <p>⁶⁵ См.: Додин Л. Репетиции «Пьесы без названия». Балтийские сезоны. СПб., 2004.</p> <p>⁶⁶ Гастрольные показы спектакля МДТ в Польше прошли 22–23 декабря 2005 года (Театр Народовы, Варшава) и 26–27 декабря 2005 года (Старый театр, Краков). Встреча в рамках цикла «Гости Старого театра» состоялась 25 декабря 2005 года.</p> <p>⁶⁷ Питер Брук о Чехове. / Пер. М. Зониной // Литературное наследство. Т. 100: Чехов и мировая культура. Кн. 1. М., 1997. С. 118.</p> <p>⁶⁸ Ответ Д. Пригова цитируется автором по записям, сделанным после разговора с российским поэтом в Варшаве 13 ноября 2004 года. Д. Пригов посетил Варшаву в связи с открытием выставки «Варшава–Москва/ Москва–Варшава. 1900–2000».</p> <p>⁶⁹ Sachlichkeit (нем.) – новая вещественность.</p>