

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

ЧЕХОВСКИЙ СЕЗОН: ПРОЦЕССЫ, ПРОБЛЕМЫ...

Весь московский сезон 2009/2010 годов, с начала и до конца, был посвящен Чехову. Загодя, с осени, стали появляться премьеры; шли до лета; не поместившись и в межсезонье, перехлестнули на другой сезон, другую осень, как и фестивали, конференции, «круглые столы», разного рода акции, вечера, встречи... Если взглянуть вокруг, вне Москвы, – та же картина, будь то северная столица, российская провинция или зарубежье.

Всего слишком много для одного сюжета. Стоит сосредоточиться на театре – не только в силу чеховой принадлежности журнала, но потому также, что театр по-прежнему правил бал, как полпред Чехова в мире. Не все с этим согласны; филологи по-прежнему хранят честь мундира, но музейщики уже давно дрогнули, впустив театр к себе, оживляя и насыщая им мемориал и даже выставки свои театрализуя. Так, юбилейная выставка, сделанная в основном усилиями РГАЛИ, была с театральным акцентом, представляя «биографию писателя как пьесу, где Чехов выступит ее главным героем», и называлась с известным вызовом: «Чехов. Неоконченная пьеса». Крупнейшая по масштабу выставка Бахрушинского музея тоже носила название амбициозное – «Театрально-художественный проект “Чехов”» – и представляла собой документальный рассказ и показ, путешествие по местам и вехам чеховской жизни в театральном заряженном пространстве. И так далее...

В изобилии чеховского сезона и года было однако событие главное, в силу не только своего масштаба, протяженности и насыщенности, но и значимости своей для театра, культуры, жизни. Это, Международный театральный фестиваль имени А.П.Чехова, в театральном просторечии – Чеховский, проходивший в три этапа, с конца января по начало октября сего года. О нем и вспомним, иногда позволяя себе выход за пределы его, апарт, в том случае, если апарт был как-то связан с ним, созвучен ему, предварял его или продолжал.

Апарт первый пришелся на 26 января, незадолго до юбилея, как своего рода эпитафия к нему. В МХТ им. А.П. Чехова прошел вечер «Наш Чехов», поставленный Евгением Писаревым в жанре эпистолярной драмы. Актеры читали письма Чехова, его близких и «художественников» с не частой теперь «интеллигентностью тона» (знаменитая формула Чехова для раннего МХТ), с должной дистанцией между собой и ролью – и с чувством личной причастности к давней истории автора и театра, ставшей уже легендой. Это чувство то ли сообщалось публике, то ли шло от нее, но, так или иначе, соединяло сцену и зал, рождало ту забытую атмосферу, то настроение, что стали символом ушедшей в небытие золотой поры чеховского театра.

МХТ вспомнил о своем праве на Чехова, подтвердив это

дважды – в тот вечер и затем весной, собрав к себе людей, занятых творчеством Чехова, практиков сцены и ученых, и наградив их медалями «за значительный личный вклад в развитие искусства». Но право это – знак времени! – вовсе не было монопольным. МХТ отказался от монополии, включив в свой вечер фрагменты из чеховских спектаклей других театров, БДТ и Ленкома, Таганки и «Современника». Фрагменты эти сопровождался явлением живых участников; Олег Басилашвили, Инна Чурикова, Алла Демидова, Алиса Фрейндлих словно сходили с экрана на сцену, что-то проигрывая, вспоминая, создавая – пусть пунктиром, избранными страницами – картину чеховского театра без малого за полвека.

В этой широте обзора, в открытости Чехову и миру Чехова МХТ был не одинок. Тем же вечером 26 января начались Дни Чехова в Москве, анонс (или преддверие) Чеховского фестиваля, более десятка спектаклей, которые затем будут повторены в его законное время, летом.

Внеочередной IX фестиваль имени Чехова шел, как обычно, два с лишним месяца, венчая московский сезон. (Внеочередным он стал из-за Чехова – нельзя же было пропустить юбилей человека, давшего фестивалю имя.) Соблюдались фирменные традиции: обширная география театров (от Латинской Америки до Японии, от Швеции до Испании); отказ от иерархии жанров – все годятся, от высокой драмы до цирка; ставка на звездные имена – и открытие новых; на спектакли широкой значимости и славы – и на рискованные эксперименты.

Все это уже привычно, воспринимается, как непереносимое. Однако нового на этот раз было не меньше.

Главное – фестиваль сплошь был чеховским. Таких обязательств он изначально на себя и не брал, – принял имя Чехова как символ театра XX века, но не обещал всякий раз заполнять его пьесами свою афишу. В первое время случались насыщенные Чеховым фестивали; чем дальше, тем меньше; теперь автор-символ словно решил взять реванш.

Далее: изменилась структура.

Фестиваль, где главное – сам театр, а разговорные жанры не в чести (обсуждения спектаклей нет, есть только пресс-конференции, декларации о намерениях), начался после форума, Международной театральной конференции «Слово о Чехове», прошедшей 28 января в Доме Пашкова. Здесь все было важно:

– интеллектуальный посыл фестивалю, сочетание в его пространстве слова и дела, мысли и действия, столь важное в современной чеховиане;

– представительство разных стран и профессий: люди театра, ученые, чиновники, у каждого из которых был или свой чеховский опыт, или свое отношение к Чехову, а чаще – то и другое;

– свободное личное высказывание, пусть странное или спорное, при этом – не столько о театре Чехова, сколько о нем самом, о тайне его притяжения, не разгаданной до сих пор.

Позже, уже по окончании фестиваля, как бы окольцовывая его, еще одна встреча состоится в новом сезоне. «Круглый стол» «Чехов и современный театр» пройдет в

Pro настоящее

ЭМ



1. Памятник А.П. Чехову на берегу Азовского моря, Таганрог

2-3. Дом, где родился А.П. Чехов, Таганрог



4-5. Таганрогский драматический театр им. А.П. Чехова, инициатор Международного театрального фестиваля «На родине А.П. Чехова»

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ



1-3. Дом-музей А.П. Чехова в Ялте

4. Мемориальная доска на фронте Ялтинского театра



5. Фасад Ялтинского театра, где проходит Международный фестиваль «Театр. Чехов. Ялта»
Фото П. Кудряшова

Pro настоящее

начале октября в Ялте, живой, непосредственный обмен мнениями, неформальные итоги и фестиваля, и чеховского сезона.

Новое появилось в афише:

– наряду с готовыми, выбранными из мирового репертуара, спектаклями, делались проекты по заказу фестиваля, где значился и он сам, и какой-либо конкретный театр;

– присутствие на равных зарубежных и московских спектаклей (до того московская афиша существовала отдельно от мировой, шла за ней, была как бы ее фоном).

Жаль, что не вошел сюда театр российской провинции и то из постсоветского пространства, где есть свой и особенный Чехов. Ведь в целом фестиваль стал свободнее, демократичнее, разнообразнее в формах. Отсюда и новый ход его, с прологом, окружением и продолжением – Днями Чехова не только в Москве.

Итак, фестиваль отшумел, завершился, ему на смену уже спешит другой; быстротекущее время театра грозит смыть его следы. И, пока не забылось, не смылось его послевкусие (последствие, скорее), надо бы понять и закрепить для себя то важное, что проявилось в нем, в этой массе спектаклей, разноязычных и разнородных, но связанных своим истоком (Чехов) и своим временем.

В новом веке (в «нулевые» годы) не утихает тревога: продолжает ли Чехов – такой, каким был, – питать искусство или нужны особые условия и усилия, дабы сохранить его для себя? Вопрос, на который фестиваль однозначного ответа не дал. Ответ должен быть гибким: важно и то, и другое,

и Чехов, как он есть, и вариации на его темы. С одной стороны, 13 чеховских текстов (пьесы и проза) на 23 фестивальных спектакля. С другой – вольность интерпретаций, вмешательство в тексты, свободное творчество «по мотивам», вторжение иных искусств в мир драмы и прозы Чехова. Тут уж ничего не поделаешь – это реальность театра, полноправная, взявшая себе права с боя, параллель к основе, к традиции. И пока они обе рядом, сильны и соперничают друг с другом, театр Чехова богатеет и остается живым, что не снимает его проблем.

Одну из проблем можно обозначить, как **антисловесность** (выражение А. Бартошевича).

Властная тенденция, идущая извне, от общих процессов культуры, связана с судьбой текста, литературы, слова как такового. Причиной ее называют недоверие к слову, девальвацию слова, хотя, наверное, она глубже. Но, так или иначе, идет замена, вытеснение слова – пластикой, настоящее испытание для писателя. Однако Чехов (это поняли и испробовали давно) оказался пригоден для разных искусств; все дело в том, что в нем они передать способны. Не иллюстрировать – это давно уж не в моде, – но дать некий образ того, что уловлено у него. Сочинители таких образов опираются и на то, что у Чехова не все дано в слове, но многое скрыто в подтексте, в «подводном течении», растворено в атмосфере. Их как бы вооружил Станиславский, объяснивший тайну чеховских спектаклей: «Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во

К 150-летию А.П. Чехова



Их Чехова мы смотрели на Международных Чеховских фестивалях в Москве:

Франк Касторф
Жозеф Надж
Матс Эк
Андрей Щербан



Питер Брук
Петер Штайн
Важди Муавад
Херардо Вера

Даниэле Финци Паска
Даниэле Веронезе
Люк Бонди

Лин Хвай-мин
Дзё Канамори
Гильермо Кальдерон
Начо Дуато

Кристиан Люпа
Акоп Казанчян
Деклан Доннеллан
Эймунтас Някрошюс

Pro настоящее

взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства»¹.

В репертуаре фестиваля – немало того, что именуют порой пластическим спектаклем, хотя в основе его – балет, но и балет не всегда обычный. Он может быть обрамлен словами; может входить составной частью в иной сложный жанр.

Собственно, «чистый» балет был один – тайваньский «Шепот цветов», поэтический и философский парафраз на темы «Вишневого сада». В других случаях пластика не чуралась литературы – но не на равных, привлекая слово как подсобное средство, оттенок, оставляя первенство за собой. В финале японского балета «Безымянный сад. Черный монах» на стене появлялись стихи; француз Жозеф Надж включил в свой спектакль «Шерри-бренди» стихи Мандельштама; испанец Начо Дуато для «Бесконечного сада» сделал аккомпанементом фразы из записных книжек Чехова и даже названия его произведений, бескрасочно, просто прочитанные за кадром. Даже в полномасштабном драматическом спектакле – шведском «Вишневом саду» Матса Эка – обаяние было в танцевальных интермедиях Шарлотты, ставшей здесь балериной, а едва ли не самой сильной сценой оказалась прощание Вари с Лопухиным, сыгранное в танце, без слов.

Антисловесность, при всем своем вызове слову, проблема, скорее, творческая, где все зависит в конечном счете от того, как это сделано. Как правило, дар хореографа и мастерство труппы, создавая отточенность формы, вносили в балет красоту соотношений и построений, и целое было авторским, завершенным, хотя по концепции

своей порой весьма спорным, далеко от Чехова отстоящим.

И здесь возникает проблема вторая, не только балетам принадлежащая.

Начо Дуато на пресс-конференции предупредил, что «Бесконечный сад» у него – балет темный, тяжелый. Странно было услышать это от автора поэтической фантазии «Na floresta», идущей в Москве; да и новый балет его был не слишком тяжелым, хотя и сумрачным.

У Наджа сумрак сгустился до апокалипсиса, до состояния кошмарного сна, где всплывали видения нашей истории в ее жутких больших моментах, нанизанных на нить, ведущую от Сахалина к Гулагу.

Японцы представили, если можно так сказать, жестокий балет. «Я стремлюсь поставить чеховское страдание, – признается хореограф Дзё Канамори. – Мы все живем в Палате № 6, и у нас у всех внутри – Черный монах»².

Настроения постановщиков не случайны. Это – отзвуки того восприятия Чехова, что постепенно распространяется в мире. Нельзя его считать доминантой – Чехов все-таки разный, но есть и сквозная, нарастающая тенденция.

Назовем ее так: **мизантропия** Чехова.

Фестиваль начал немец Франк Касторф спектаклем «В Москву! В Москву!», поглотившим и «Три сестры», и заодно рассказ «Мужики». Спектаклем, воинственно резким, как вызов; атакой на наше представление о Чехове, его пьесе и его людях, на самих этих людей, показанных здесь с издевкой, с яростным неприятием. Эта порода людей чужда Касторфу, и он с его мощной жестокой волей сумел

¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954–1961. Т. 1. С. 220.

² Канамори, Дзё // Буклет IX Международного фестиваля им. А.П. Чехова. С. 46.

К 150-летию А.П. Чехова

сообщить свою неприязнь и актерам, и залу. Никто не вызывает симпатий – ни истеричные сестры с хриплыми крикливыми голосами, ни их мужчины, будь то потрепанный жизнью Вершинин или фатоватый Кулыгин.

«Любовь не интимна, женщины не поэтичны...»³ – этот чеховский упрек драматургу-коллеге для Касторфа мог бы стать поощрением. Он так видит, так хочет – и делает все с немецким упорством, идейно, концептуально. Он винит Прозоровых и К° не только в расслабленности житейской, но выдвигает против них аргумент сильнейший, социальный. Мол, вы тут философствуете впустую, а там – в двух шагах, рядом – народ бедствует и страдает.

И Касторф вводит в спектакль эту самую жизнь народа, вставляя в «Трех сестер» сцены из «Мужиков». Трудно объяснить его выбор. Вряд ли такие поверхностные мотивы, как стремление тех и других героев в Москву или наличие в пьесе и в повести пожара, могли стать поводом для сопоставлений. Если он хотел дать контраст, выставить «Мужиков» укором для жителей прозоровского мирка, то просчитался: мирка здесь и нет. Все открыто, продувается, просматривается насквозь, и действие «Трех сестер» запросто перекидывается с барской веранды в мужицкий недостроенный дом. Нет и войны миров, верха и низа, черной и белой кости. И не только потому, что этого нет у Чехова.

Чехов знал о голоде не понаслышке, помогал голодающим, о жизни низов знал много тяжелой правды, писал обо всем. Но в пьесах его – иная среда, иная стихия, эти параллели не пересекаются. А

Касторф, как видно, задумал пересечение. Иначе он не смешал бы эти стихии; не заставил бы одних и тех же актеров играть и мужиков, и интеллигентов, да еще и одними и теми же красками, с той же издевкой и отчуждением.

В фестивальной критике мелькнула догадка, будто Касторф вовсе не хотел столкновения, а напротив, лепил некий совокупный портрет, где герои неразличимы. Словно подхватил у Чехова выражение «Интеллигенты они или мужики».

У Чехова однако – иной контекст: «Я верую в отдельных личностей, интеллигенты они или мужики...» (8, 101). А тут – какая может быть вера? Все плохи, все у них скверно, жизнь непоправимо дурна, оттого и красное знамя – как перспектива этой скучной истории.

Чего все-таки Касторф хотел? Бог весть. Жаль, что незаурядная его сила вылилась в грубый плакат; что он так опустил одних, да и к другим, уже опущенным жизнью, мало явил сочувствия.

То, что Касторф невзлюбил чеховских дам и господ, – его дело; насильно мил не будешь. Но он опирается на Чехова, защищается Чеховым, нападает на театральную традицию толковать его пьесы как драмы: «Перед нами целая картина душевных движений, и, как говорил сам Чехов, комедия. <...> Чехов – автор комедий, именно это в нем и интересно»⁴.

Да нет, не говорил этого Чехов. «Три сестры» названы просто и однозначно – «драма», и авторская саморецензия такова: «Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная... и настроение, как говорят, мрачной мрачного» (9, 139).

Автор был лишен сентиментов, героев своих выставлял

³ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1985. Письма. Т. 8. С. 17. (Далее в тексте указывается том и страница).

⁴ Касторф, Франк. Концепция спектакля «В Москву! В Москву!» // Программа спектакля «В Москву! В Москву!».

Pro настоящее

недотепами; на все – на жизнь и смерть, на других, на себя – смотрел с бесподобной своей иронией и нам позволял то же. Но ирония иронии рознь. У Чехова нет отторжения людей, подобных Тузенбаху или дяде Ване. Он посмеется, подосадует и вас пригласит к тому же. А потом в финале выдаст нечто такое, что всю эту досаду смахнет волной человечности – немодное слово, как и понятие; атавизм. Но это – территория Чехова, где он непобедим, стоит ревнителям отрицания дрогнуть, потерять бдительность и отступить – войти в эту, опасную для них зону.

К чести Касторфа, и он дрогнул к финалу. И сестры заговорили просто, открыто, разоруженно, будто сбросили маски. Но поздно – им уже доверия не было.

У Касторфа есть опоры; он не одинок хотя бы в политизации Чехова. В культурный спектакль Эка вторгаются атрибуты иного времени и вообще иного толка, с Чеховым явно несовместимые («Вы читали Солженицына?» вместо «Вы читали Бокля?»; Фирс, умирающий с именем Сталина на устах). В остро трагичном спектакле Наджа Чехов иногда выглядит пришельцем, которого вспомнили по случаю юбилея, хотя дело совсем не в нем. На пародийном уровне (хотя и всерьез) в чилийском спектакле «Нева» с внутритеатральным сюжетом, где в центре – творческий кризис овдовевшей Ольги Книппер, навязчивым фоном проходит тема 1905 года и упоминание о «батюшке Гапоне».

Все это кажется модой, как и навязчивый эротизм – физиологизм, скорее – той же «Невы», отмеченный и в наших спектаклях, от разных вариантов популярного

сейчас «Дяди Вани» до «Братьев Ч.» Елены Греминой в постановке Александра Галибина, где распад личности дурных братьев Чеховых на фоне положительного Антона представлен почти в гротескных формах.

Мода, конечно, когда-нибудь да пройдет, но пока она свободно распространяется, захватывая все новые территории, рождаясь за пределами чеховского театра, как любой широкий процесс. В театре и кино, в науке и журналистике, в повседневности угнездилось особое отношение к людям, кто бы они ни были – классики прошлого, или нынешние бессчетные «звезды», или просто случайные встречные. Отношение, априорно недоброе, с установкой на отрицание, на поиски низменного начала, извлечение и преувеличение его, на какую-то разгульную демонстрацию. Коснулось это и героев Чехова, и самого Чехова, которого порой привлекают в союзники.

С обычной своей четкостью сформулировала это Марина Давыдова, не лишенная при этом симпатии к искусству ясному, теплому, каков театр Сергея Женовача: «Излучающие свет спектакли Женовача с их обаятельным простодушием не вязались в моем сознании с общей чеховской мизантропией. Он ведь на самом деле очень жесткий писатель, ясно видящий всю гнусность жизни и человеческой природы и выносящий им трезвый, почти медицинский приговор»⁵.

И еще: «Гуманизм Чехова очень специфичен. Я бы даже сказала, мизантропичен. Он ведь брезгливо относится к человеку. Гораздо более брезгливо, чем Достоевский, Тургенев, Толстой. Так же, как он

⁵ Давыдова М. Полюбите жизнь черненькой // Известия, 2010, 3 июня.

К 150-летию А.П. Чехова

по капле выдавливал из себя раба, он едва ли не во всех своих героях этого раба прозревал. В его прозе и пьесах нет сентиментальности и сострадательности, которую порой туда пытаются вчитать, ибо Чехов не готов снизойти до человека в его слабостях. Он предъявляет человеку высокие требования. И человеком считает лишь того, кто хотя бы осознает высоту этих требований. <...>Этот исковерканный бытом, отцом, семейными неурядицами, болезнью гений твердо знал: надо очень не любить в себе и в других раба, чтобы суметь увидеть в них и в себе человека»⁶. (Характерно, что этот пассаж возник в связи с «Братьями Ч.», где братья дурные показаны именно так – брезгливо.)

Итак, концепция обоснована и развернута; слово сказано – мизантроп. Кажется, его в списке эпитетов, применяемых к Чехову, еще не было. Мысль о его холодности к людям сквозила уже у Горького, но в такой словесной упаковке – «брезгливость» – пока не встречалась. Сбылось пророчество Вершинина: «...пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести-триста лет, и на нашу теперешнюю жизнь... будут смотреть и со страхом, и с насмешкой, все нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным». Дождались, уже смотрят. И двухсот лет не прошло.

То, что Чехов – не мизантроп, к героям своим не брезглив и вне человечности его попросту нет; что «чеховское страдание» неотрывно от его иронии и чувства жизни, доказывать бесполезно. Это мнение словами не сокрушить; оно рождено нынешним умонастроением, особой оптикой зрения – и рухнет, надо думать, само собой, когда и

они изменятся. Так уже было не раз, и не только с Чеховым. «Резкие концепции» (выражение Олега Ефремова) появлялись и отмидали по воле времени, оно же давало им альтернативу, противовес – в том числе и наглядно, средствами самого искусства.

Был этот противовес и в фестивале – внутри спектаклей, между спектаклями.

«Шепот цветов» в двух частях рисовал как бы линию жизни: от расцвета, ликующих красок весны к мраку и холоду угасания, и обе части были здесь наравне.

Многоцветье чеховской палитры по-своему отозвалось в «Донке» швейцарца Даниэля Финци Паска, с ее прелестью и наивностью, нескрытой влюбленностью в Чехова, живыми картинами, «три сестры» на трапедии, игрой в рыбную ловлю à la Чехов, с клоунским конферансом – и драмой его ухода, с ее странной и грустной поэзией.

И в трагифарсе «Тарарабумбии», где Дмитрий Крымов сталкивал «жизнь и смерть, красоту и тлен, старость и молодость» в мощном карнавальном шествии чеховских персонажей (похоронном шествии, как выяснится под конец первой части), и где «у гробового входа» будет бурлить игра и не погаснет усмешка – как, впрочем, было у самого Чехова.

Все же в московских спектаклях, как правило, более объемное представление о Чехове, чем в западных. Поэтому так много иронии в разных версиях «Дяди Вани», будь то у ваханговцев или в Театре имени Моссовета при всей тоске и драме героев пьесы, и в ленкомовском «Вишневом саде» Марка Захарова с нависшим там ощущением конца жизни. И

⁶ Давыдова М. Чехова поставили на место // Известия, 2010, 2 июня.

Pro настоящее

старый профессор из «Скучной истории» («Тайные записки тайного советника» в версии Михаила Левитина в «Эрмитаже») так полон душевной энергии, возводящей его историю до трагедии. Но так скучен в отличие от него герой нового «Иванова» в МХТ, где нет ничего, кроме «абсолютного одиночества» (формула постановщика Юрия Бутусова) и непрерывного стремления к смерти – сплошная режиссерская мизантропия; это и у нас, в теории и на практике, есть.

Есть у нас и четкая, хотя ненамеренная альтернатива Чехову-мизантропу – в фестивале были и полюса.

Алексей Бородин, собрав воедино главные чеховские водевили, сочинил из них в Российском молодежном театре спектакль «Чехов-gala». Он ощутил эти шутки как единый мир, где у каждой истории — свое место, но они не мешают друг другу, соединяясь в общем пространстве сцены, поочередно здесь возникая. Герои одной истории, отыграв свой фрагмент, уступают место следующим, а то и остаются на сцене, занимаясь своими делами или представляя живой фон для других, для чего используется пунктиром идущая «Свадьба».словно огромная коммуналка, где соседи друг друга не замечают, но мы-то видим их разом и видим, насколько они похожи, какой это действительно общий мир и как узнаваем этот абсурд бытия. Эти сражения из-за ерунды, как в «Предложении», когда из мухи раздувают слона и бросаются в бой со всем жаром страсти, отведенным природой (правда, для иных целей). И то, что в театре

называют «диалог вне партнера», а в просторечии говорят про Фому и Ерему, — глухота или тупость, чем в «Юбилее» всех доводит до транса местная ведьма Мерчуткина. И схватка упрямец в «Медведе», от словесной перепалки разгоревшаяся до дуэли...

Водевили часто komponуют в тех или иных вариантах. Из целостных, чем-то объединенных решений вспоминается пример Мейерхольда с его «33 обмороками». Вычислив количество обмороков и нанизав на них действие, Мейерхольд был исполнен обличительного пафоса и искал опору в авторе. Чехов малых пьес в середине 1930-х годов представлялся ему, как «неподражаемый портретист ничтожных людишек, изобразитель крохотных страстишек их, житейских мелочей и обывательщины...»⁷. Как видно, материал этому обличительному напору сопротивлялся, и мастер сам признал поражение: «Прозрачный и легкий юмор Чехова не выдержал нагрузки наших мудрствований, мы потерпели крах»⁸.

У Бородина – посылка другая: герои – не они, те, другие, из прежнего времени, а фактически мы, сегодняшние.

«Как пришла идея поставить одноактные пьесы Чехова? Я подумал: наша жизнь сегодня – скопище несуразиц, абсурда. В пьесах Чехова захотели сделать предложение; что получилось – известно. Захотели отпраздновать свадьбу, отметить юбилей – ничего не получилось. Хотели, чтобы было хорошо, а ничего не выходит. И вся жизнь наша примерно из этого и состоит. Мне кажется, что этот спектакль – гимн человеческой несуразности.

⁷ «33 обморока». Беседа с народным артистом республики Вс. Мейерхольдом // Правда, 1935, 25 марта.

⁸ Гладков А. Мейерхольд говорит // Новый мир, 1961, № 8. С. 228.

К 150-летию А.П. Чехова



Сцена из балета «Шепот цветов», реж. Л. Хвай-мин

Сцена из спектакля «Бесконечный сад», реж. Н. Дуато

Pro настоящее

ЭМ

Я надеюсь, нам удастся уйти от того, чтобы смотреть на героев пьес и думать, что они глупы и смешны, а мы умны и серьезны. Мы должны понимать, что мы абсолютно такие же. Если это удастся – значит, все получилось»⁹.

Природа смеха – то, что отличает спектакль Бородина от давнего мейерхольдовского. В собирательной истории недотеп без смеха не обойтись, но брезгливости и следа нет. Стóило, как видно, ощутить что-то чеховское в себе, чтобы рухнула граница между нами и персонажами. Вроде того, что некогда почувствовал Анатолий Эфрос в «Женитьбе» — и «ошинелил» ее, очеловечил ее героев, дал им право на душу, на драму, на наше сочувствие, не снимающее усмешки. Отсюда в РАМТе – «прозрачность и легкий юмор», о которых запоздало тосковал Мейерхольд; летучий темпо-ритм, музыкальность, которую Чехов некогда отнял у водевиля. Все это подано мягко, легко, без прессинга, допингов и всякой иной «крутизны», чего поначалу с опаской ждешь от самого слова «gala», как очередного шоу под прикрытием классики. Доверчиво подано – с доверием к автору, к зрителям и к себе; к тому, что ощущалось внутри.

Финал же – неожиданно драматичный, как драматичны финалы и в больших пьесах Чехова, названных комедиями. Начинается театр в театре, и бедняга, «муж своей жены» Нюхин читает собравшимся лекцию «О вреде табака».

«Вся эта компания людей, которая играла в спектакле, могла оказаться в каком-то общем собрании, где читают лекцию. В

последней части этого монолога есть серьезный крик, который не снимает иронии, но и не убивается ею»¹⁰.

Все так и было. Когда развернулась простая и всеобъемлющая установка Станислава Бенедиктова, открылся внутренний двор, а в проемах дверей сгрудились все герои, что-то случилось в спектакле. Изменилась его интонация; ирония отступила в подтекст, стала грустной и горьковатой, даже трудно уловимой, что жаль – финал не стал бы слабее после чеховской последней улыбки.

Фестиваль отшумел, сезон окончен, но тут произошло нечто, что не следует обходить, поместив хотя бы в постскрипtum. Хотя спектакля этого и в фестивале ждали, он не пошел, потом вообще из фестивальной обоймы вышел, стал существовать сам по себе – и начал новый театральный сезон: «Записные книжки» Чехова в Студии театрального искусства, в постановке Сергея Женовача.

И это – второй наш апарт.

Выбор был рискованным и отчаянным: «Записные книжки», кажется, вовсе не ставились на сцене. Можно сказать, что эти краткие наброски и афоризмы и не подходят для сцены. Но можно иначе: почти каждая запись – это сжатая, как пружина, спрессованная история; распрямить ее – получится мини-пьеса.

«Чехов – он разный, и мне кажется, что у него – драматургическое мышление. Проза очень драматургична. Пьесы очень много эксплуатировались на театре. Они немного устали. <...> мне хочется перечитать Чехова, вернуться к тому Чехову, которого не знают, тем более – “Записные книжки”. Они нас учат. Сказать

⁹ Бородин А. // Программа спектакля «Чехов-gala».

¹⁰ Там же.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ



Сцена из спектакля «Донка», реж. Д. Финци Паска

Сцена из спектакля «Вишневый сад», реж. М. Эк



В. Вдовиченков – Астров.
С. Маковецкий – Войничский.
«Дядя Ваня»,
реж. Р. Туминас

Сцены из спектакля
«Записные книжки»,
реж. С. Женовач

А. Вертков и М. Сехон.
«Записные книжки»

“современно” – ничего не сказать, может быть, даже – впереди нас. Там шутки есть, глупости – глупости в хорошем смысле, шалости. А есть пророческие вещи о России, о нашей жизни, о смысле жизни, о мужчинах и женщинах, о любви. То, что, может быть, не нашло себя в каких-то рассказах и пьесах. Но хочется, чтобы зазвучало, чтобы Чехов пришел к нам в полном объеме»¹¹.

Объем было найти нелегко. Он ведь не равен той массе сюжетов, что, хлынув из записных книжек, может затопить сцену, сделать спектакль неуправляемым – для него требовалась структура, и поиски ее, сочинение ее заняли целый год.

Снова, как и в «Чехов-gala», возник целый чеховский мир, многонаселенный, единый, собранный на сцене, на летней веранде, «где вся жизнь проходит – и свадьбы, и похороны, и рождения, юбилеи. Наше русское застолье. Это наша гордость и мука, чего только нет. Это – часть нашей жизни». Здесь все вместе, и все видны, и у каждого – свои реплики, свой нрав и своя участь в спектакле. Все – забавные, узнаваемые, в большинстве своем – недотепы. Реплики им подбирали по нраву, по амплуа, хотя многое существует у Чехова в записях суверенно, отдельно, требуя, быть может, какой-то особой подачи, вне связи с сюжетом и со средой.

Эта модель близка спектаклю Бородина, как и сам ход спектакля с его восхождением к финалу. «Хотелось, чтобы в конце прозвучал рассказ, не прикрытый ничем – режиссурой, художником; чтобы просто вышел человек и рассказал». И артист, ничем, кроме текста, не вооруженный, прочитал любимый чеховский рассказ «Студент».

И, хотя спектакль в премьерном его виде был длинноват и рыхловат, вдруг наступило успокоение.

Пусть идет наступление на слово, вытеснение слова, – но рядом ставят прозу, и массив «Записных книжек», и упиваются остроумием водевилей, а лучшим спектаклем, событием чеховского сезона в Москве был признан вахтанговский «Дядя Ваня» в постановке Римаса Туминаса, и пьеса эта победно прошла по театрам обеим столицам.

Пусть Чехов на новом его портрете глядит с плохо скрытой брезгливостью, – другой, привычный Чехов, жестокий, веселый и сприведливый, смотрит с ироничным своим прищуром на все попытки гримировать его под кого бы то ни было, будь то «певец скорби и печали», как прежде, или постный и скучный интеллигент, что бывает, или мизантроп, как сейчас.

Выбор ведь от нас зависит – не от него...

После фестиваля один из журналистов спросил: что нового довелось узнать о Чехове в этом году? Ответ родился сразу и неожиданно для себя: о самом Чехове – пожалуй, что ничего. Скорее – о нас, нашем времени, миропонимании, как все это через Чехова проявляется. Ведь он для нас – источник самопознания. Самопоказа, наконец, если речь идет о театре и о том, что было явлено в московском Чеховском фестивале.

В театре же, как в Греции из чеховской «Свадьбы», все есть.

¹¹ Здесь и далее – Из выступления С. Женовача перед прессой на прогоне спектакля «Записные книжки», 2010, 2 сентября. [Запись М. Романовой.]