



МОЙ ЧЕХОВ

В этом номере мы попросили рассказать о своем Чехове разных режиссеров и критиков и даже задавали им наводящие вопросы:

1. Последние для вас знаковые постановки Чехова XX века. Перспективные или характерные чеховские спектакли последнего десятилетия. Куда плывем?

2. Ваше отношение к идее «моратория на Чехова». Кто от кого должен отдыхать? Он от нас или мы от него? Можно ли утверждать, что наш зритель Чеховым перекормлен? Можно ли представить себе наш театр вовсе без Чехова? Нужен ли кардинальный пересмотр нашего отношения к чеховским героям? Возможны ли сейчас поиски нового языка, «нового тона» по отношению к Чехову? Как нам продолжать чеховские режиссерские традиции советского театра и в чем искать новизны, опровергая прежние чеховские прочтения?

3. Международный Чеховский фестиваль-2010. Можно ли считать Чехова этого года репрезентативным? Каковы, на ваш взгляд, современные режиссерские тенденции по отношению к Чехову? Наиболее интересные (плохие, хорошие, перспективные) спектакли по Чехову?

Отвечать на все и сразу было необязательно. Мы оставили каждому право выбирать. Самыми «дисциплинированными» оказались критики, ответив именно на вопросы. Режиссеры (и это тоже естественно) предпочли жанр эссе: «Мой Чехов. 150 лет спустя». Однако и то, и другое, на наш взгляд, интересно. Собственно, предлагаем задуматься над ответами и наших читателей. Тема «Чехов и мы» далеко не исчерпана.

ПЕРЕЖИВАЯ МИНУТЫ ТЕАТРАЛЬНОГО СЧАСТЬЯ

1. «Чайка» Л. Бонди, «Три сестры» К. Марталера, «Вишневый сад» Э. Някрошюса и М. Эка (при всех оговорках по поводу последнего), «Дядя Ваня» Р. Туминаса, «Три сестры» Л. Додина. Куда плывем? Плывем в разные стороны. Общее, может быть, только то, что верить в то, что когда-нибудь «мы узнаем, зачем живем, зачем страдаем», все дружно перестали. Одни научились извлекать из этого мазохистское удовольствие и доверяют только чебутыкинской тарарабумбии, другие – как Туминас и Додин – ищут катарсис в стоической твердости финалов. В том, как произносят сестры у Додина свое «надо жить», главное слово – «надо».

Веруй–не веруй, а крест неси. Соня у Туминаса сопровождает слова последнего монолога отчаянным взмахом детского кулачка (что бы там ни было, как бы жестока ни была жизнь, мы все равно, вопреки всему на свете, увидим это самое небо в алмазах). Ни неба, ни алмазов никому не обещано, но жить и верить надо.

Отдельно, как всегда, стоит Женовач с «Записными книжками». Ему вовсе не нужен стоический надрыв, жизнь для его героев – не тяжкая ноша, «надо жить» у него звучало бы со спокойной уверенностью. И небо в алмазах нам, без сомнения, покажут. Надо только уметь ждать и любить.

2. «Мораторий на Чехова» – конечно, театральная шутка.

Вполне, однако, возможно, что после юбилейной гонки наступит более или менее долгая пауза. Но не по тому, что зритель перекормлен, а, скорее, по причине исчерпанности театральных идей, какого-то бега на месте. Передышка тут не помешает.

3. Чеховский фестиваль был более, чем всегда, пестр и разнонаправлен. Скажу только об одном, что мне кажется характерным, – не только для интерпретаций Чехова, но и вообще для современного театра и, шире, для современной культурной ситуации. У нас на глазах происходит радикальное падение роли слова на сцене, что, понятно, связано с кризисом культуры, организованной вокруг слова

как последовательного носителя рационалистического мышления. Театр слова с очевидностью сменяется театром телесности. Режиссеры драмы ставят полубалетные пластические композиции, хореографы обращаются к драматическому театру. Чеховские спектакли фестиваля с ясностью отразили этот поворот (см. спектакли Д. Финци Паска, Дзё Канамори, М. Эка, Ж. Наджа, Н. Дуато). Балеты по пьесам и рассказам Чехова ставили и раньше, но сегодня рождается особый пластический жанр, к собственно балету не относящийся.

В противоположность русской традиции постановок Шекспира, в которой было много выдающихся спектаклей, но, пожалуй, ни одного такого, который мог бы полагаться образцом и безупречным эталоном, в нашей театральной истории Чехова, в сознании нашей режиссуры (по крайней мере, той, что принадлежит к старшему поколению), сохранился недостижимый идеал, совершенства которого не могли поставить под сомнение годы и перемены театральных идей. Ясно, что речь идет о «Трех сестрах» Вл. Немировича-Данченко в Художественном театре. К счастью, я, как и все мои ровесники, застал великий спектакль в те годы, когда он еще не начал расшатываться и медленно умирать, когда играл еще почти весь первый состав (кроме Н. Хмелева, умершего в 1945 году), от К. Еланской-Ольги и А. Тарасовой-Маши

до В. Попова-Ферапонта. Но даже и в более поздние времена, когда одни актеры старели и начинали слишком щадить себя на сцене, другие навсегда уходили, а те, кто являлся им на смену, оказывались глухи к музыке спектакля, даже и тогда, особенно в последнем акте, вдруг прорывалось что-то от того, чем был когда-то этот спектакль 1940 года. Со сцены вдруг начинало веять невообразимо чистым воздухом, и потрясенный зал, переживая минуты театрального счастья, единодушно и блаженно замирал. Спектакль отпечатался в душе весь, от начала и до конца, до последних мелочей, в совокупности составлявших смысл и строй его гармонии. О нем много, очень много сказано и написано, но как важно было бы собрать тех, не столь уже многочисленных зрителей, кто видел спектакль Немировича, чтобы вместе попытаться воскресить его в памяти – миг за мигом, сцену за сценой. Пусть те, кто родился слишком поздно, почувствуют, чем способен быть театр в его вершинных свершениях.

Позволю себе обратиться к сугубо личному воспоминанию, вероятно, не очень-то достойному быть вынесенным на всеобщее обозрение, но все же мне очень дорогому. У меня к этой пьесе – особое отношение. Я же мхатовский человек, из мхатовской семьи, я жил в мхатовском доме на углу улицы Горького и Проезда МХАТа (теперь – Тверской и Камергерского). Окна нашей

комнаты в тесной коммуналке выходили во двор, который соседствовал с двором МХАТа. Тогда спектакли начинались в семь тридцать, а не в семь, как сейчас, и я знал, в какие дни идут «Три сестры», и знал, что они кончатся без пятнадцати одиннадцать. И в этот час выходил на балкон, чтобы еще и еще раз послушать финальный марш. Чтобы у публики было ощущение удаляющегося полка, постепенно уходящей музыки, Немирович придумал выводить оркестр во двор театра. И вот я выходил слушать этот самый прощальный, тоскливый и светлый марш. Впечатление, сохранившееся на всю жизнь.

Однако, может быть, то, что с юности осталось в нашей памяти как высочайшее театральное (и не только театральное) переживание, теперь мешает нам по справедливости оценить сегодняшние эксперименты с теми же «Тремя сестрами»? Поэтомому я готов признать себя замшелым консерватором, и сам не очень доверяю крайне негативным, граничащим с отвращением чувствам, которые вызвали у меня, например, «Три сестры» Марталера, с энтузиазмом встреченные молодыми коллегами. Куда спокойнее относясь к авангардным переосмыслениям «моего» Шекспира, я почему-то крайне болезненно реагирую на опыты радикальных интерпретаций Чехова и, более всего, «Трех сестер». Боюсь что, когда дело касается Чехова, я плохой судья.

Алексей БАРТОШЕВИЧ

ВОКРУГ «ЧАЙКИ»

Третий том многотомника Л.А. Додина «Путешествие без конца. Чехов» (СПб.: Балтийские сезоны, 2010), выход которого приурочен к 150-летию А.П. Чехова, содержит записи репетиций спектаклей Малого драматического театра – Театра Европы, поставленных по пьесам великого русского писателя. В репертуаре МДТ – почти все драматургическое наследие Чехова: «Вишневый сад» (1994), «Пьеса без названия» (1997), «Чайка» (2001), «Дядя Ваня» (2003), «Три сестры» (2010). Репетиции каждой из пьес не только раскрывают творческую лабораторию режиссера, но и перерастают в анализ творчества Чехова в целом.

Записи сделаны и откомментированы филологом Анной Огибиной. В предисловии она отмечает: «Работа над чеховской “Чайкой” началась со сценографии. Алексей Порай-Кошиц установил на сцене театра декорацию спектакля “Возвращенные страницы” (он был поставлен в 1988 году по произведениям ранее запрещенных русских прозаиков и поэтов). Его перестали играть в 1991 году. Декорация осталась. Она напоминала то ли открытую эстраду, то ли храмовый притвор – помост и над ней белая полусфера. Для “Чайки” с купола сняли белую обшивку, и остался металлический каркас, на котором по ходу действия спектакля повисали разрозненные листы текстов. Появилось озеро. Помост стал сценой дачного театра, берегом озера, где Тригорин удит

рыбу, кабинетом Треплева в финале. Таким образом, идея театра как храма и исповеди из давнего спектакля пришла в чеховскую “Чайку”.… Здесь приведены записи первых репетиций над “Чайкой” в деревне Будогощь. Чтение и анализ пьесы состоялись с 22 по 30 мая 2000 года».

Предлагаем небольшой фрагмент из этой записи. В репетиции участвуют актеры театра Татьяна Шестакова, Аркадий Коваль и Олег Дмитриев.

Д о д и н. Назревает что-то очень серьезное. Взорвалось, сорвалось что-то очень серьезное, потому что расчеты Треплева на это представление у озера были очень серьезные. И если бы случился успех, кто при этом бы победил – еще вопрос. Пока не возник Тригорин, единственное, что есть у Нины – это Треплев. Да, Константин – приживал, да, он не может на ней жениться, потому что жить ему не на что, но он, по крайней мере, не так скучен, как ее отец, он не пошляк, он поэт, он художник, он – сын известной актрисы. Он являет для нее какой-то особый мир, который ее притягивает. В нем много рутины, но при этом он совсем не рутинный. На кон поставлено многое, недаром Треплева бьет дрожь... Все-таки очень интересно, какой же он авангард предлагает. Это же не буквально такой, какой предлагает Чехов. Чехов имеет в виду определенный декадентский период, который нам не очень понятен, так же, как и сегодняшнему зрителю. Сколько я ни смотрел «Чаек», всегда треплевский

спектакль идет в красивой беседке, в красивом свете, в красивом платье красивая девушка довольно грамотно говорит текст, довольно благородный... Почему у Чехова зрители в большинстве своем возмущены и подвергают все это такому явному неприятию, да еще и смеются, мне непонятно, потому что все, что происходит в спектакле Треплева, не противно. Правда, запаха серы, о котором говорит Аркадина, я никогда не слышал в многочисленных «Чайках», которые видел на своем веку, поэтому не знаю, что это такое. Хочу, чтобы мы здесь попробовали, что такое, когда на сцене пахнет серой, тогда, может, наконец, узнаю. Многого нам надо потихоньку раскопать и понять для себя. Ведь одно дело, если Маша – дочка Дорна, как было у Чехова в первых вариантах, потом ему сказали, что цензура этого точно не пропустит, и он это сам убрал. Но, тем не менее, все это в пьесе фактически осталось. Первое действие кончается словами Дорна: «Ну что же я могу сделать, дитя мое?». По сути, это признание отцовства, а если это признание в отцовстве, то какова же значимость события?! И какова мера взволнованности Дорна от треплевской пьесы? Значит, надо понять, что же его так в этой пьесе взволновало, об этом он говорит, но его слова нам важно расшифровать.

<...> Сейчас надо подумывать, что за спектакль сочинил Треплев и как он готовит Нину к этому спектаклю, может быть, накладывает ей грим... И вообще, что такое, кроме ритмизированной речи, эта пьеса,

которая, кстати, пьеса неоконченная, в ней подразумевался конфликт с дьяволом, это же все-таки не монолог, а монопьеса. Ее всегда исполняют, как монолог, – долго, длинно, и понятно, что дальше ничего не будет. В том-то и дело, что спектакль прервали в самом зародыше и там, где собственно начался сюжет.

Ш е с т а к о в а. Она должна его победить.

Д о д и н. Победить или проиграть – это большой вопрос.

К о в а л ь. Хотелось бы – победить.

Д о д и н. Это вопрос Треплева, и как они себе эту мировую душу представляют. В виде молоденькой девушки, старой женщины, молодой девушки со старой душой и так далее. Можно гримировать актрису, тем более, если актриса – еще и любимая девушка. Как они хотят ее одеть? Это все, мне кажется, важно. Чтобы стало понятно, что ставится на кон, и каков ее внутренний заряд, чтобы начать: «Люди, львы, орлы и куропатки...» И что это должно вызывать у тех, кто смотрит и слушает – сочувствие, юмор, еще что-то? Не с точки зрения Треплева, а с нашей точки зрения. Я не понимаю, почему зрители обычно в этом месте смеются, ведь всегда Нину играет красиво одетая, интеллигентная актриса, главная актриса театра, например – Анастасия Вертинская. Вот несколько вопросов, которые возникают из нашего многотрудного дня, но думаю, что вообще их гораздо больше. Ну, мы постепенно будем их себе задавать. Все ведь

интересно. Какая все-таки интересная история! Вот Шамраев, вроде такой-сякой, он знает, что Маша – не его дочь, знает, что жена живет с Дорном, а его не переносит, и ни одного ребенка с ним не прижила. Есть в пьесе одно место, когда он успокаивает Полину. И ничего, кроме этого дома, у него на самом деле нет. Хотя он заявляет, что готов оставить это место, уходить ему куда, куда везти семью. Так что есть много интересных серьезных вещей, которые никак не ликвидируют юмор, но дают большой запас и возможность энергии. Когда Петя (*Семак*. – **А.О.**) пробовал Тригорина, то он верно начал, и Таня (*Шестакова*. – **А.О.**) это заметила. Как только появилась Нина, он ее очень серьезно взял в объект. И это заметила Аркадина. А дальше тихо съехала. А если это так, то... не значит, что ах, какой отрицательный Тригорин! Я же ни про кого из сидящих здесь не говорю, что он отрицательный. Все средней нормальности, как говорит Дорн: «Средний актер стал гораздо выше», хотя я думаю, что наоборот...

Я вот думаю, что мы пока недооцениваем значения этого волепроявления Константина. Есть два варианта. Ну, готовится какой-то дачный спектаклик. И другое: Аркадина чувствует, что это не просто – шутку сын написал и решил предъявить, а это какое-то его самоутверждение личности. У нее возникает озабоченность, потому что она не знает, как со всем этим быть. И тут еще университет, который он, скорее всего, бросил...

Д м и т р и е в. Он впервые выступает, как автор.

К о в а л ь. Дебют.

Д о д и н. Разные дебюты бывают. Поступил человек в театр и, естественно, играет дебют. А человек, на котором вроде бы уже поставлен крест, как он считает, и про которого знают, что он так считает, предъявляет свои претензии. И как помочь ему, как из этого вытащить, а с другой стороны, нужно, чтобы он не мешал жить. Он ведь, действительно, как Гамлет, несколько отодвинут в сторону, ревнует мать, не может найти места в жизни. И не исключено, что из университета он ушел, поскольку мать сошлась с Тригориним.

Д м и т р и е в. Смерть отца...

Д о д и н. У матери возникла связь с Тригориним, и он лишается поддержки, мать не может ввести его в свой круг жизни, он как бы из него выдворен. Вот тут, на даче, его вроде пригревают. То есть, его заявление о существовании, его самоутверждение, его спектакль – это определенное коммунике. И для Нины это тоже так. Нина искренне полна им, как единственным интересным человеком, находящимся рядом с ней. Это человек, которому она интересна и который единственный способен помочь ей утвердиться в жизни. Этот спектакль – единственная и последняя возможность что-то совершить, после чего, как им кажется, они оба начнут какую-то другую жизнь. Если верить нецензурированному варианту пьесы Чехова, Треплев боится, что балетрису может понравиться

Заречная. Если у него есть это в сознании с самого начала, то он мстительнее, чем кажется. И любит мать больше, чем кажется, если говорить совсем уж по-фрейдистски.

Ш е с т а к о в а. «Почему между нами стоит этот человек?». Эти слова из первоначального варианта надо вернуть.

Д о д и н. Он хотел бы, чтобы мать осталась с ним. Я сейчас говорю не о чем-то противоестественном, а о той особой большой любви, которая соединяет его с матерью. (*За Треплева*.) «Почему между нами стоит этот человек?» (В спектакле, в третьем действии, эта фраза вошла в текст Треплева вместо: «Только зачем, зачем ты поддаешься влиянию этого человека?».) Он теперь смеется надо мной и над тобой – развивает Нину и знает, что он абсолютный гений... (*Шестакова вступает с ним в диалог за Аркадину*.) Вы постепенно стали правильно говорить. Ведь речь идет о чем-то более важном, чем на первый взгляд, – это не просто семейная сцена. Сам факт, который начинает историю в сознании Треплева, – это, если прибегать к литературным аналогиям, «мышеловка», в которую все они, к несчастью, попались, включая его самого. Мы сейчас говорим о том, что внутри. Ему удается взять всех за шкуру и привести на оконечность парка, где стоит эта полуразрушенная сцена, дожидаться восхода луны и выслушать пьесу о борьбе души с дьяволом. И чем эта

пьеса кончается, мы не знаем. Вполне возможно, что победа принадлежит дьяволу. Или она о той непрерывной борьбе, что должна вести душа, чтобы себя сохранить, не сдать перед силой зла. И кто здесь кого персонифицирует в его писательском сознании? Все души умерли, может быть, это мечта о том, чтобы ничего не осталось, только мы с тобой. Иногда, скажем, Гамсун раздражает нас тем, что мы у него слышим, он многих раздражает довольно внятным смыслом, а не формой. И в спектакле Кости есть свой смысл, который они подсознательно чувствуют, осознают. О чем они думают? О чем думает Маша? Любовь – любовью, но любовь включает в себя целый круг размышлений и о том, и о другом, и о третьем. И чем больше человек любит, тем больше он понимает, чувствует и видит, и узнает того, кого любит. И если говорить о Медведенко, то его тоже тянет в этот омут, потому что он все-таки немножко другой, чем Аркадина, Тригорин, Треплев. И для него Маша – наиболее доступная часть недоступной глыбы этого архипелага. Он понимает, что его крошечная зарплата отсекает его от этого мира, в нем стремления к самоутверждению не меньше, чем в Константине. В любви к Маше он пытается самоутвердиться, поскольку другого – социального, творческого – самоутверждения он лишен. По сути, это все является исходным обстоятельством истории.

<...> Одно дело сказать: «Мать тебя обожает, она хорошо к тебе относится». И другое дело (*за Сорина*): мать тебя любит, она тебя обожает, просто у нее это не так проявляется. Просто у нее это почти подсознательное чувство, она может даже не обращать на тебя внимания, но ты все время в ее сердце... Почему-то Костю это задевает. (*За Треплева*.) «Любит – не любит, любит – не любит». Можно считать, что это он гадает о Нине, а можно считать, что он задет словами Сорина («Успокойся, мать тебя обожает»).

<...> Казалось бы, самым естественным было бы (*за Треплева*): «Любит – не любит, любит – не любит». Видишь, Заречная меня не любит... По нормальной логике вроде бы это просится. И вдруг он отвечает буквально на слова дяди и говорит о матери, а не о Заречной. Здесь должен быть монолог Константина о любви к Заречной, а вместо этого идет монолог о любви к матери и о том, почему мать его не может любить, о том, что мешает матери любить его. Это очень интересно. Может быть, поэтому он кинется к Заречной, как к спасению. Может быть, я не прав.

<...> У Треплева там большой монолог, но он непростой. Самое простое – он нервничает по поводу того, что нет Заречной, и ругает мать. И вдруг оказывается, что пока нет Заречной, что-то очень важное происходит. В одном случае – все это не так уж и важно, в другом – очень даже

важно. Это надо понять, потому что так и так можно, и вообще это все можно соединить. Про Медведенко есть интересная вещь в письме Чехова, где он пишет о седом в тридцать лет учителе, это один из явных прототипов Медведенко. Даже не от боли, а просто от сложности жизни он рано поседел.

<...> Очень хорошо помню слова в книге Эфроса, который пишет: поди, поставь «Чайку» современную. Где ты найдешь артиста, который может сказать, что его точит гвоздь самолюбия? Где ты найдешь артиста, который хотя бы понимал, что такое раскаленный гвоздь, торчащий в его голове? В его голове ни одного гвоздя нет. И вообще ничего за что-то цепляющего. А для Треплева – это часть его самолюбия, его честолюбия. В двадцать пять лет он может или украсить жизнь своей матери, или убить ее жизнь. (За Треплева.) Мои двадцать пять лет ее жизнь убивают, потому что ничтожные двадцать пять лет жизни... <...> Все время есть признание в любви к ней. Одно дело, если я иронизирую, а другое (за Треплева, с восхищением): когда меня нет, ей только тридцать два года, она так юна! А когда я появляюсь, ей становится сорок три. Это несправедливо...

<...> Я понял: «моя мать меня не любит», особенно в первых пробах, потом вы уже немножко занервничали. Одно дело (небрежно) – да не любит она меня. И другое дело (озадаченно) – она испытывает ко мне отвращение... Все не

так просто с Треплевим, здесь есть какое-то замещение.

<...> Тоже надо понять: или это манифест, что вы вчера неплохо делали, или, вспоминая отношения Мейерхольда со Станиславским и слова Мейерхольда о нем: «Если бы Станиславский понимал, что такое настоящее искусство, он мог бы стать лучшим трагическим артистом». Мне кажется, что тут опять есть неординарный смысл. (Артисты обсуждают отношения Аркадиной к пьесе сына.) Вы не понимаете, что такое принципиальное отношение. Когда мне приносят пьесу и я вижу, что она бездарная, то она бездарная. Меня нельзя переубедить, я ее ставить не буду, а дальше ее могут ставить, где угодно. Пожалуйста. Я знаю, что она не только бездарная, но еще и безнравственная. Человек, который считает подругому, этого не может понять. (За Треплева.) Она не знает, что все, что она играет и в чем участвует, так ничтожно, а ведь могла бы играть в лучшем театре мира... Мне кажется, что у него не просто отрицание матери, а есть мысли о ней, обо всей ситуации вообще, о жизни, о Тригорине...

Лев ДОДИН

МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТО НЕ ЧЕХОВ ПЛОХ, А МЫ?

Мне кажется, когда работаешь, все-таки про зрителей надо думать. А зритель сегодня, как это ни странно критикам, на Чехова идет. И слава Богу! У нас на «Вишневом саде» – полный зал, и в «Современнике» на Чехове – полный зал, и в МХТ, на

спектакле Шапиро. Мы были с «Садом» за границей, и, куда бы ни приезжали, нам говорили: «Как вы вовремя приехали. Как нам это нужно, как мы вздохнули свободно». Для нас самих это было удивительно. Но я видел этого зрителя, он «внимал истории». Для него это была совершенно живая и современная история. Такого зрителя я вижу и в Москве. В МХТ на дорогих местах сидят богатые люди, респектабельные, тридцатилетние, хорошие ребята. И они поражены, когда вдруг выясняется, что эта «древность» совпадает с их жизнью. Возможно, они пришли из-за Ренаты Литвиновой посмотреть – модно. А потом, что называется, втянулись. И на них этот сюжет действует. Это видно, он их возбуждает. Они живо обсуждают перипетии пьесы, героев, их отношения... А театр существует только для этого. Ни для чего больше. Волновать.

Пьес Чехова ведь не читал никто. Даже маленькие, из которых мы сделали свой спектакль «Чехов-gala». Из зрителей любого поколения – не читал. Пьесы вообще трудно читать нормальному человеку. Слева – кто, справа – что, не сразу разберешь, кто кому сват, брат. Пьесы ведь для чего существуют? Не для того, чтобы их читали. А все-таки для того, чтобы смотрели. И так было всегда. Просто раньше мы не обращали внимания, что зритель не знает текста. Может, он был более зажат в выражении своих эмоций?..

Я понимаю, когда критика, в 25-й раз придя на «Три сестры»



Сцена из спектакля «Вишневый сад», реж. А. Бородин. РАМТ

или «Дядю Ваню», говорит: «Боже! Опять!» Но я смеюсь: «Не надо приходить, если так тяжело». Хотя это ведь условие профессии. А Шекспиров мы сколько смотрели, а Островских? Но зритель, вот в чем штука, приходит на пьесу один раз и один раз слышит: «Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь». И ахает, и жалеет Епиходова, а может, и себя. С удивлением понимает, что, как и чеховские герои, что-то хочет изменить в своей жизни и, скажем, не получается, или чувствует невозможность ничего изменить, или желание сопротивляться. Жизнь, может быть, приобретает для него другой смысл, вообще – смысл. Может, потом он прочтет что-нибудь из прозы Чехова (это проще). И хорошо.

Мне кажется, детей в школе совершенно напрасно заставляют читать «Вишневый

сад» так рано. Эта пьеса у Чехова – самая трудная и в их возрасте неинтересная. Вот никто и не читает. Как и «Евгения Онегина», кстати. В 7 или 8 классе это понять невозможно. Лучше посмотреть. И окажется, что эти ребята живут так же, скажем, как Петя Трофимов, или думают, как Аня, или страдают, как Варя... А может, лучше начать с чеховских водевилей. Чехова, конечно, всерьез начинаешь понимать с возрастом, с опытом. Понимать, что жизнь чеховских людей протекает в пространстве проходящего – уходящего – времени. И все они вместе объединены перед лицом этого времени... И все мы находимся в том же пространстве. Я только-только начинаю его понимать, соотношусь с ним. Конечно, острота восприятия жизни приходит с годами. Просто он был гений, и все понял раньше. Для него, наверное, острота жизненных

ощущений определялась еще и болезнью, знанием, что осталось совсем немного. Ведь он ушел в 44 года, мы забываем об этом. Может быть, поэтому у него в пьесах все всегда происходит на пике. Исходное событие любой пьесы – это край. И перед нами эта жизнь на краю и это неизбывное ощущение конечности всего...

Мое первое, самое сильное театральное впечатление от Чехова – мтаховские «Три сестры». Конечно, я застал МХАТ уже не в лучшем виде. Я тогда закончил 10 класс, и мама повела меня на «Три сестры» Немировича, после возобновления Раевского. Это было волшебство. Я уже мечтал о театре и воспринял все это невероятно взволнованно. А «Три сестры» Эфроса, первые? Это уже гораздо позже, но это был удар под дых. Навсегда запомнил, как Круглый–Тузенбах кружил и кружил по сцене. А «Три сестры» Штайна? Я не

понимал, из чего это состоит, как это сделано. И было немножко неудобно: почему это немцы лучше нас понимают, как ставить Чехова, да? Мы потом с Юрой Ереминым взяли видеозапись спектакля и очень внимательно ее еще раз смотрели. Оказалось, это балет абсолютный, воздух идет...

Мне кажется, поразительная сила Чехова – в отсутствии тенденциозности, указующего перста. Если только это начинают использовать, как «оружие в борьбе», все рушится. Тогда герои выходят мелкие, несимпатичные, неинтересные. Я реалист, часто повторял он, законченный реалист. Но его реализм совершенно неуловим, летуч. Чехова нельзя раскладывать на понятия, плохое-хорошее, впрямую соотносить его собственную жизнь с пьесами. Гиблое дело, всегда выходит неубедительно. Мы же не соотносим его с кем-то из действующих лиц? Он Петя или он Лопухин? Треплев или Тригорин? Это все разные планеты, которые вращаются друг возле друга, в пространстве и времени. Чеховское чутье (я называю это деликатностью) как раз и состоит в этом протесте против насилия (любого!), в том, чтобы никто никому ничего не навязывал. Мне кажется, это самое главное в его пьесах. Его герои могут обмениваться мнениями, разговаривать, спорить, но никто не требует, чтобы другой человек вел себя так, как он. Это удивительное дело. И очень важное, мне кажется, сегодня. Каждый живет свою отдельную частную жизнь – наконец мы

это поняли. И важно себя сохранить. Никто не хочет (и никто не должен) подделываться под кого-то. И так у Чехова. И это в современного зрителя «попадает»: он в такой же ситуации.

Почему Чехов писал пьесы, а не романы? Ему не идеи, не проповедь, не обличение были важны, а вот это многоголосие. Он, как никто, умел схватить мгновение, задержать эту неуловимость, это ощущение жизни на краю: вот сейчас есть, а через секунду исчезнет. Он видел жизнь глубоко, но схватывал обязательно в движении: как она летит, как улетает. «А жизнь, знай себе, проходит», – говорит Лопухин... А театр – живой театр – чем еще должен заниматься, как не этим? Поймать мгновение, этот воздух поймать. Люди все равно живут, кто-то строит дачи, кто-то в путь собирается, все вместе крутится, бежит, летит вперед. Нам кажется, что мы навсегда, что мы-то как раз и будем... как раз и начнем... Мы якобы движемся куда-то, но задача все же – что-то на пути в себе открывать. Иначе как-то бессмысленно. Мне кажется, это то, что сегодня особенно нужно. Иначе, в кого мы все превратимся? В кого наши дети превратятся?.. В наше время надо поберечь человеческий облик и в творчестве тоже остаться людьми.

Мне кажется, нас опять уничтожает тенденциозность, насаждение чего-то одного.

Я же не против ничего. Пусть рядом будет и то, и другое, и разное, пусть

обязательно будет. Но не надо ни на чем настаивать, проясняя комсомольский задор. Мне Завадский, мой учитель, как-то сказал: «Меня попросили за границей поставить “Вишневый сад”. Я прочел, и что-то мне не понравилось». Пауза. «И тогда я подумал: может быть, это не Чехов плох, а я?» И прочел второй раз, и поехал в эту свою границу ставить. Это один из его уроков, который я запомнил.

Сейчас просто возобладал тенденциозный взгляд на Чехова. А он структура замкнутая, самодостаточная. Он от наших перепалок не становится ни хуже, ни лучше. Но с первого раза, с наскока его не поймешь. Без подробного разбора пьесы не обойдешься. «Талант – это подробности» – тургеневская фраза. А современный театр часто к подробностям равнодушен. Поэтому ему не нужен Чехов. Но мне кажется, что как раз через Чехова мы и могли бы вернуть психологическому театру его мастерство и даже его влияние – если работать подробно.

Театр, на мой взгляд, всегда должен быть со временем в конфликте. Мы ставили «Ловушку» Ю. Щекочихина, и были в конфликте со временем. Когда у нас рынок под окном гудел, мы репетировали Расина. Я знал, что это нужно – произнести слова «порядок», «долг», «честь». Сейчас миссия театра (уж простите за высокопарность) в том, чтобы просто сохранить достоинство, остаться собой. Собственно, и

во времена нашей молодости это было самое главное. В общем, все зависит от взгляда на смысл своей деятельности. Когда я ставил «Вишневый сад» – при всей камерности этого спектакля, который ни на что не претендует, – меня вело чувство долга. Ну не знаю, почему. Я чувствовал, что я должен это поставить. Никому ничего не должен, а себе должен... «Художественный и общедоступный» – вот формула. Сегодня это два взаимоисключающих понятия. Но они должны соединиться. Смысл своего театра, по крайней мере, я вижу только в этом.

Алексей БОРОДИН

ЧЕХОВ – ЭТО Я, МЫ, ОН, ОНИ

К концу XX века Чехов стал драматургом, мало чем отличающимся от Шекспира. Почему он самый популярный автор не только для России, но и для Запада? Потому что его пьесы дают универсальную модель мира и человеческих отношений. Сюжет здесь не играет доминирующей роли. На первый план выходят полифония, многоголосие, подтекст, взаимоотношения персонажей... Уже не важно, что действие происходит в конце XIX – начале XX века. Важно, что они имеют отношение к рубежу эпох, перелому, кризисному состоянию, которое каждое десятилетие экстраполирует на свои исторические и личные потрясения. Именно поэтому пьесы Чехова охотно присваиваются режиссерским театром. Чаще всего спектакли по Чехову – это

спектакли того или иного режиссера. Актерские соло ничего в этом театре не решают. Только ансамбль. А участие Чулпан Хаматовой, Ренаты Литвиновой или Сергея Дрейдена, звезд первой величины, сами по себе ничего не решают. Постигание Чехова оборачивается постижением себя и своего времени. А здесь требуются коллективные усилия.

Конец XX века, на мой взгляд, отмечен постановками режиссеров-философов: Эймунтаса Някрошюса (литовские «Дядя Ваня» и «Три сестры»), московский «Вишневый сад», итальянская «Чайка»), Льва Додина («Вишневый сад», «Пьеса без названия») и чеха Петра Лейбла («Чайка», «Дядя Ваня» в Театре «На Забрадли»). Для Додина Чехов на два десятилетия стал постоянным спутником и собеседником. Вчитываясь в тексты, проникая в толщу смысла, режиссер обнаруживает, как Чехов перекликается с его собственным мироощущением. Его спектакли упрекают в мрачности и депрессивности, но именно размышлениями о жизни и смерти, о конечности и скоротечности человеческого бытия сильна его сценическая чеховиана. Драматичнейшим представляется ему конфликт, присутствующий во всех пьесах Чехова, – отчаянное стремление к счастью и недостижимость идеала. Поставленный им спектакль по Шекспиру – «Бесплодные усилия любви» – (хронологически он оказался между «Дядей Ваней» и «Тремя сестрами») отнюдь не

случайно на ту же тему и в той же тональности.

В начале нового тысячелетия на сценической судьбе пьес Чехова сказывается кризис режиссерской мысли. Когда театру нечего сказать, Чехов ему не поможет. Более того, союз с Чеховым в подобных случаях разоблачает несостоятельность сегодняшнего театра. Из двух вариантов – диалог с Чеховым или оппонирование – чаще избирается второй путь. В роли оппонента может быть как сам автор пьесы (см. спектакли А. Жолдака), так и его интерпретаторы. Универсальность чеховской модели провоцирует на диапазон его использования. Действие может перемещаться во времени и пространстве, текст – разбиваться на цитаты, рассыпаться на номера, гэги, реплики и отзвуки. Расчленение целого на элементы – не самая плодотворная, хотя и популярная тенденция. Режиссеры полагают, что надо «взорвать традицию». При этом демонтаж пьесы успешно осуществляется, а обратная сборка – нет. Так и остается спектакль ворохом слов, мыслей, идей, метафор. Порой все же удается соединить разбросанные постмодернистским взрывом элементы (хотя и не без потерь) в некое свое целое. Скажем, Сергей Пускепалис, автор ярославских «Трех сестер», поставил спектакль в очевидном споре с традицией советского МХАТа. Режиссеру претит умиление перед героями, особенно перед блестящими



Сцена из спектакля «Вишневый сад», реж. М. Захаров. Ленком

военными. В этом ему видятся стародавние грезы. У девочек в раннем детстве смешались картины военных парадов и сцен из балета «Щелкунчик», оттого они в каждом военном видят принца на белом коне, а когда обнаруживают несоответствие с реальностью, сильно огорчаются. Так что драматизм существования Прозоровых в чуждом им мире ощущается в спектакле довольно сильно. Как, впрочем, и драма окружающих, которым тоже нелегко ладить с детьми бывшего генерала, угнетавшего детей воспитанием. Недаром центральной сценой в спектакле становится третий акт, ночная сцена, где мы видим трех сестер и их брата почти такими же, какими были они в детстве, живя в Москве и чувствуя на себе строгий взгляд отца и нежный – матери.

Собственно, с Чеховым произошло та же история: каждому из его почитателей он в

какой-то момент пригрелся как идеал, а теперь, наталкиваясь на суррогат, на подмену, мы не узнаем в нем автора любимых строк, возмущаемся и скорбим. И неизвестно, что больше гневит: попытки «бережного» традиционализма (которые оборачиваются безбожной старомодностью), свойственные многим провинциальным сценам, или решительная ревизия Чехова, когда от пьесы остается обглоданный скелет или она, напротив, дополняется отсебятиной. Уж сколько видено версий, где на сцену выводятся толпой внесценические персонажи, вроде Протопопова, жены Вершинина или родителей Сарры. В Московском Ленкоме («Вишневый сад») и в петербургском Небольшом драматическом театре («Три сестры») артистам позволено (чтобы не сказать, предписано) переосмысливать классический текст своими словами. Довольно близко к канве, но далеко от

смысла, как в плохом обратном переводе с английского.

Можно было бы заподозрить в дурном влиянии Теннесси Уильямса, который написал «Записные книжки Тригорина» – чисто американскую пьесу, где расставлены все точки над «i» и выхолощена специфика стиля Чехова. Но Уильямс адаптировал русского драматурга для своей публики, не терпящей недосказанности. Широкой американской аудитории Чехов, в общем-то, противопоставлен. Впрочем, Уильямс ни при чем: едва ли современного российского режиссера можно упрекнуть в излишней начитанности. Как, впрочем, и публику: не только на Чехова, но и на всю мировую классику хватит зрителей, пьес никогда не читавших и с сюжетом «Чайки», «Гамлета» и «Горя от ума» не знакомых.

Так что идея «моратория на Чехова» близка разве что критикам, перекормленным

всевозможными адаптациями. Хотя от режиссеров тоже иной раз слышишь раздражение по поводу излишнего тяготения коллег к чеховской драматургии. Устал не Чехов, устал театр, у которого далеко не всегда хватает сил дотянуться до пьес и прозы автора, столь же манящего, сколь и загадочного. Загадок еще хватит на многие поколения. Было бы желание их разгадывать. В этом смысле чрезвычайно обнадеживающим представляется, например, опыт Бориса Эйфмана, поставившего балет «Чайка». Ухо знатока тут отдыхает от знакомого до боли текста, а душа радуется тому, как близко к чеховским смыслам подошел хореограф. Его спектакль – о муках творчества, о разных временах жизни, о том, как в одном человеке Треплев борется с Тригориним.

Елена АЛЕКСЕЕВА

БЕЗ «ПРЕЛОЙ ПОЛИТИКИ», ИЛИ МИЛЛИОН ИДЕЙ, ПРОБЛЕМ И МОТИВАЦИЙ

1. Мне не нравится слово «знаковые». А что такое «перспективный» спектакль? Тот, который вдохновит стаю эпитонов? Фу, какая гадость. И очень трудно вспомнить, что было с 1990-го по 2000-й, а что – с 2000-го по 2010-й. Я не стану рыться в бумагах и интернетах, а назову то, что всплыло в памяти сразу, без принуждения. Вышло несколько спектаклей. Не «знаковых», но для меня важных.

Мой любимый чеховский спектакль – «Чайка» Свердловского ТЮЗа в постановке

Георгия Цхвиравы. Там ничего не изобретали поперек Чехова, но все было так живо, так нежно, так больно.

Еще – «Три сестры» Эймунтаса Някрошюса. В этой версии много раздражающего, такого, чего не могли себе позволить герои пьесы. Но главное неизменно, и тоже – живо, нежно и больно. Не от расчета, а от сердца и от души. У Цхвиравы – как Треплев (Валерий Смирнов) в финале нес Нину (Светлану Замараеву) в дом на руках – забыть нельзя. У Някрошюса – как Тузенбах (Владас Багдонас) тщательно ел перед дуэлью (тянул время, немец-педант), как нянька тащила Вершинина (Альгирдас Латенас) из дома Прозоровых, как они оба не хотели и не могли уйти. Можно описать, но толку – чуть, чувство не опишешь, для этого надо быть Поэтом. А я не поэт, но даже сейчас плачу, когда вспоминаю эти сцены.

Еще – «Чайка» Люка Бонди и венского Бургтеатра. И «Чайка» эстонского театра «Угала» в режиссуре Карин Райд. И ее «Вишневый сад» той же «Угалы», когда Лопухина играл Эльмо Нюганен, а Раневскую – Анна Рееманн. Никаких в этих спектаклях не было трюков-фокусов, но все персонажи – такие узнаваемые, такие родные.

«Палата номер шесть» у Михаила Бычкова в Воронеже с Олегом Мокшановым в главной роли – сильнейшая работа. Грандиозный «Черный монах» Камы Гинкаса в московском ТЮЗе с Сергеем Маковецким – Ковриным.

В лучших спектаклях сложно выстроены отношения людей, но истории рассказаны внятно. Как правило, хорошее чувство юмора при трезвом (и безрадостном) знании человеческой природы. Актеры играют не на пафосе, а на характерности.

За последнее десятилетие таких сильных чувств чеховские спектакли не вызывали. Запомнились «Донка» Финци Паски, «Три сестры» Фоменко, «Вишневый сад» Шапиро, «Чехов-GALA» Бородина. Но они как раз не очень типичные. Кстати, только что поняла, есть у Карин Райд, Георгия Цхвиравы, Михаила Бычкова, Адольфа Шапиро, Алексея Бородина, есть кое-что общее. Все они – ученики Марии Осиповны Кнебель. Видимо, мне близко то, чему она учила, и те, кто этому смог выучиться. А Гинкас закончил курс у Товстоногова. Школа!

2. Рассуждения об усталости чеховского текста теперь широко распространены. Так говорят даже люди, весьма свободные от моды, – тот же Женювач. Умствовать можно сколько угодно, факт остается фактом: когда видишь хороший спектакль, думаешь, что пьесы Чехова изумительны и бесконечны в своем объеме, когда видишь плохой, зеваешь и мечтаешь о том, чтобы тексты Чехова оставили нас в покое. Но разве драматург виноват в том, что бездарен режиссер? Все рассуждения об усталости текстов свидетельствуют только об усталости театральных критиков, вынужденных

в сотый раз смотреть «Чайку» или «Вишневый сад». Нормальный же зритель смотрит за свою жизнь один раз – «Чайку», один раз – «Вишневый сад», и знать ничего не знает про интерпретации. Так что не стоит обделять зрителей только потому, что сами перекормлены Чеховым. Сытый голодного не разумеет.

Поиски нового театрального языка естественны и необходимы, но вряд ли это такая умозрительная задача: а вот не поискать ли мне сегодня «тропы иной, приемов новых, сочетаний странных»? И нет никакого смысла в целеустремленном следовании традиции советского театра или традиции ее опровержения, в которой тоже давно уже нет никакой новизны. Помню, где-то в конце 1980-х я видела «Чайку» Владивостокского театра, невероятно авангардную, и в дальнейшем все отечественные разрушители традиции (знали они о той версии или нет) не придумали ничего нового. Кстати, когда свой первый чеховский спектакль поставил в Петропавловске-на-Камчатке Юрий Погребничко?

Спектакли надо ставить не для того, чтобы консервировать или разрушать сценические традиции, а для того, чтобы задавать себе, другим и Господу Богу какие-то вопросы, в данное время для многих людей жизненно важные. А там, где есть мысль, мастерство и талант, там рождается и необычная форма.

З. Можно ли считать Чехова этого года, представленного

на Международном Чеховском фестивале репрезентативным? Репрезентативным Чехова на фестивалях считать не могу, хоть на международном в этом году, хоть на любых других. Для этой самой репрезентативности нужна грамотная выборка. То есть, допустим, в мире идет N спектаклей по произведениям Чехова, мы произвольно приглашаем каждый десятый спектакль, вне зависимости от того, хорош он или плох, знаменит режиссер или нет, представляет он мощную театральную державу или страну без сценической традиции. Вот тогда и получим более или менее объективную картину.

В противном случае, многое узнаем про вкусы отборщиков, про их круг общения, про то, что они в своем кругу договорились считать модным, а что нет. Не более того. Экспертам международных театральных фестивалей, как правило, нравится театр не для людей. «Чеховцам» это было свойственно в наименьшей степени, но и на старуху бывает проруха. В таком нечеловеческом театре, действительно, проступают некоторые тенденции. Первая из них – насилие над Чеховым (теми же методами насилуют и других классических авторов). Самим насильникам, наверное, кажется, что они неравнодушны к общественным проблемам. Но я бы предпочла другую формулировку – «прелая политика». (См. Сашу Черного, «Желтый дом»; <http://www.itera.u/stixiya/authors/chernyj/semya-eralash-a.tml>.)

Чехова запихивают в собственные политические схемы. Фирс – старый сталинист, Лопухин – новый русский, Трофимов – революционный подрывной элемент, и так далее. «Политизированный» Чехов. Ничего нового в этом нет. Тридцать лет назад Роже Планшон привез в Москву политизированного Шекспира. Потом так стали ставить всех, кого ни попадя, начиная с древних греков.

Тенденция номер два вот уже лет семьдесят тянется из приемной старого венского шарлатана. Три сестры в отсутствии мужчин – истерички и неврасстенички. Соленый неравнодушен к Тузенбаху. Треплев мучает чаек – зооадист, стало быть. Аркадину может играть мужчина, а Сорина – женщина.

Тенденция номер три. Если текст отчаянно сопротивляется режиссерскому бреду, надо его сократить или просто переписать. Желательно слэнгом или вовсе матом.

Четвертая тенденция вытекает из первых трех. Все вышеперечисленное требует отсутствия подробных декораций, исторических костюмов, контекста «страны и эпохи», а также общей логики. Пьеса, изуродованная умозрительной концепцией, превращается в набор скетчей и разыгрывается, как дивертисмент. Номера (т. е. трюки) «инноваторы» активно воруют друг у друга. Смотришь и отмечаешь: вот этот номер заимствован у одного немецкого режиссера, второй – у другого французского, третий – вообще у

соотечественника. С мира по нитке – голому рубаха. Современные технологии обслуживают архаичный примитив – балаган на ярмарке.

Одни стараются угодить фестивальной тусовке, другие – массовой аудитории (как они ее себе, презируя, представляют). А настоящим режиссером я называю того, кто никому не угождает, никого не обслуживает. Действует по душевной необходимости – это разве тенденция?

Хорошие спектакли никогда не связаны с конъюнктурой. Эфрос, Товстоногов, Любимов, Гончаров, Някروشюс, Фоменко, Андрей Борисов... Каждый художник – сам себе тренд, каждый спектакль – тенденция. А общее то, что для настоящего художника главное, – человек. А для «трендентов» главное – самовыражение за счет автора, актеров и за наш с вами счет.

Те режиссеры, которых я люблю, уважают автора и умеют внимательно читать текст, работают с актерами и через них. Похожими их спектакли все равно не станут. Мировоззрение режиссера определит смысл и настроение, но ощущения, что от Чехова клочки пошли по закоулочкам, не будет, потому что в одном и том же тексте, если он великий, содержится миллион разных идей, проблем и мотиваций.

Марина ТИМАШЕВА

КОД

Для нас это имя есть КОД, на который реагируешь сразу, всем существом. Я заметил: такая же реакция у моих близких, друзей.

Почти у каждого российского театрального человека. При этом совершенно не нужны комментарии. «Чеховское» – даже вне Чехова – ощущаешь мгновенно. Но, когда этот код «расшифровывается» спектаклями, чаще всего переживаешь отчаянную досаду, а то и муку. В иных выстраивался поэтический – прежде всего, за счет мелодики текста – «поток жизни», который для зрителя неожиданно оборачивался СМЕРТНОЙ СКУКОЙ. Одна крайность. Другая – КОНЦЕПЦИЯ, которую декларировало – иногда довольно эксцентричное – актерское существование; тут возникала ИСКУССТВЕННОСТЬ, она отталкивала, корбила. Через год после ухода из жизни Г. А. Товстоногова в БДТ состоялся вечер, посвященный его памяти. На авансцену вышел О.В. Базилашвили и произнес: «ОТЕЦ УМЕР РОВНО ГОД НАЗАД». Установилась ТАКАЯ тишина, что, казалось, кто-то сейчас ВСКРИКНЕТ. Лучшего чеховского я никогда в жизни не видывал: идеальное совпадение драматургической реплики, актера и того, что чувствовал и переживал в этот момент зрительный зал.

Может быть, в этом чрезвычайном факте – неожиданный ключ к Театру Чехова? Для меня образцом спектакля по пьесе А.П. Чехова остается непревзойденный шедевр ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА «ВИШНЕВЫЙ САД». Он поставлен 35 лет назад. А совсем недавно – «ДОНКА» режиссера Даниэла Финци Паска. Воистину – невеста, из какого



Сцена из спектакля «Чайка», реж. Г. Тростянецкий. Театр им. Моссовета

сора возникло это поэтичнейшее создание, не ведая стыда перед сложносочиненнейшими, многослойнейшими, полифоничнейшими, кажется, бесконечно длящимися спектаклями по пьесам А. П. Чехова. Там упоминалась рубашка, которую сняла с мужа О.Л. Книппер-Чехова. Всю в оставшихся пятнах, постиранную, она положила ее в гардероб, где хранила 30 лет. Сам спектакль и был, по сути, полотном, состоявшим из этих пятен – живых следов живой жизни живого человека.

Его звали Антоном. Сейчас зовут Даниэла Финци Паска. Он клоун, акробат, полгода отсидевший в тюрьме за нежелание воевать, год возившийся с большими детьми, перепробовавший уйму всего. Может быть, ключ к Чеховскому Театру – как к никакому другому, – в расшифровке чеховского кода

через особенности пути, пройденного каждым из нас?

Геннадий ТРОСТЯНЕЦКИЙ

ОТВЕТ МАЛЬЧИКУ

Сидит на уроке мальчик и думает о том, что отец их бросил, мать заболела, в доме – ни копейки... А тут его вызывает учитель с каким-то вопросом. «Мне бы ваши проблемы, господин учитель!». Тем не менее, из любви к человеку, который прислал нам эти вопросы, отвечаем.

Передо мной три абзаца вопросов. Я их сужаю.

1. Куда мы плывем последнее десятилетие.

2. Перекормленный зритель.

3. Режиссерские тенденции 2010 года.

Можно сказать, не так вычитал. Но главный вопрос был – куда плывем.

Пытаюсь серьезно ответить на эти вопросы, но у меня сразу возникают встречные. А кто такие мы? И что такое «перекормленный зритель»? А кто такой вообще наш зритель? Это что – количество публики, которая ходит на спектакли? Или некие статистические данные? И третий вопрос – а кто режиссеры? И кто задает эти вопросы? Вот мои вопросы в ответ на ваши три. Думаю, на них нет пока коротких вразумительных ответов, если они (ответы) вообще возможны.

Зачем какой-то Чехов писал пьесы? Хотел бессмертия? В смысле, славы. Это его помрачение? Он был тщеславен? Хотел заработать денег? Или писал как дышал (по Окуджаве),

не стараясь никому угодить? Это я опять задаю вопросы. Кто знает? Может, более или менее, Рейфилд, который написал бесцеллер о жизни Чехова? Он добросовестно все зафиксировал, но у многих эта добросовестность вызывает протест. Я могу к ним присоединиться, но и к Рейфилду тоже могу. Хотя, безусловно, им что-то двигало. И вообще, зачем сочинять? Жизнь самим Творцом уже сочинена, говоря словами Льва Толстого. Но ко мне обращаются: «Нам интересна ваша точка зрения на проблемы чеховского театра XXI века». Я думаю, что проблемы нет. А если кому-то кажется, что есть, то это его проблема. Если бы я говорил с товарищем, мы могли бы обсудить, чем нам интересен Чехов. Но, думаю, тут бы и остановились. Тот, кто хочет подлинного контакта, пусть сформулирует свою проблему. Ему, я думаю, не удастся. Потому что это мистическая проблема. В анкете написано: «Наши вопросы условны». Но условных вопросов не бывает. Анкета спрашивает про знаковые постановки. А как я могу выделить их? Все, что было, – знаковое. Другое дело – плохое или хорошее. Но это уже личное отношение. Я, к сожалению, большей части спектаклей не видел.

Дальше – вопрос о заблуждающихся режиссерах. Это от слова «заблудиться» или «заблудиться»? Заблудиться в Чехове невозможно. Что получается? Нас вопросы эти отсылают в бесконечность (XXI век). Как можно заблудиться в бесконечности?! Когда мы

сужаем взгляд и пытаемся относиться ко всему серьезно, это нас никуда не приводит.

Новый язык? Французская Академия наук прекратила принимать гипотезы о происхождении языков. Очень давно.

Чеховские герои и отношение к ним? Мы не можем никак относиться к ним. По определению.

Режиссерские традиции советского театра. Продолжать их? Продолжать. Потому что нам очень интересно узнать, что это такое.

А насчет того, можно ли считать Чехова 2010 года репрезентативным, даем свой комментарий. Репрезентативной считается выборка, если по ней можно адекватно судить обо всем в полном объеме. Но на этот вопрос нельзя ответить, даже просмотрев все спектакли.

Юрий ПОГРЕБНИЧКО

НЕМНОГО ОБ АДЕКВАТНОСТИ

1. «Вишневым сад» Э. Някрошюса. «Дядя Ваня» Л. Персеева, «Дядя Ваня» Л. Додина, «Дядя Ваня» Р. Туминаса – все эти, нет слов, яркие спектакли, в сущности, являются заблуждениями, каждый в своем роде. Спектакль Э. Някрошюса грандиозен, но растянутая на шесть часов его ткань (а растянуть ее по букве автора можно максимум часа на четыре) образует дыры и прорехи. В них помещается особая образная фантазия этого режиссера, но сколь бы ни была она самодостаточна и даже сколь бы ни прорастала она из оригинала

по смыслу или настроениям, это все равно дыры и прорехи. Чехов даже в своих больших драматургических формах не терял краткости мышления и жесткой «диагностической» точности оценок.

С этой точки зрения спектакль Л. Персеева, напротив, сух, не отвлекается на фантазии и мелочи. Однако текст переписан современным языком, где герои не стесняются в выражениях, и, вероятно, такой путь не стоит (если не сказать, опасно) объявлять магистральным. Забавно при этом, что это варварское режиссерское вторжение не меняет чеховской расстановки сил, чеховских акцентов, чеховской философии. Забавно и то, что бельгийцы в спектакле не прикидываются русскими. Они играют Чехова про себя, про буржуазную Европу рубежа XIX–XX веков. Этот спектакль – яркий и убедительный пример того, что наш Антон Павлович – автор мира и «конвертируется» в иной менталитет, не теряя смыслового и эмоционального объема.

Еще два «Дяди Вани», один из которых осваивает Чехова приемами метафорического театра (Р. Туминас), а другой – приемами нашего, русского и психологического (Л. Додин), имеют одно важное общее свойство – курс на «понижение» и тем, и героев. Перед нами – опустившийся чеховский человек, притом, опустившийся до черты буквально медицинской, где кончается человеческое несчастье и начинается реальная болезнь. И там, и здесь

чего-то не хватает. Того ли, что «в человеке все должно быть прекрасно»? А, с другой стороны, чьи это слова? Доктора Астрова, ни дня не проведенного без бутылки? Вот вам и греза нетрезвого человека.

Стали ли дегероизация, вольная переписка текста, жесткая циничная «оптика» театра в применении к Чехову характерными чертами последнего десятилетия? Безусловно. Перспективны ли они? Сейчас этого не определишь. В случае с талантливой постановкой всегда есть отдельно взятое большое достижение. Но, когда оно прорастает потом в десятках эпигонских спектаклей, какая уж тут перспектива.

2. Что значит «мораторий на Чехова» и кто возьмет на себя право его вводить? Если тебе лет пятьдесят, и ты видел тысячу чеховских постановок, и имеешь свои предпочтения, то твои дети видели в пять раз меньше, а за ними идут внуки... и т.д.

У каждого поколения должен быть свой театр с его ритмом, языком, с его миром, с его «походкой». Почему наш сын или внук должен довольствоваться пусть даже шедевром, но созданным в иной временной реальности? Да, Чехов истаскан, истрепан, иной раз так и хочется крикнуть: «Не насилуйте, положите на полку, раз нечего сказать нового и вразумительного!». Но это пустое дело. Поиски нового языка и нового тона возможны в любые времена, в том числе, и в наши. Другое дело, чем они увенчиваются. Мы (притом, в глобальном,

мировом масштабе) переживаем сейчас время истощения идей, многократного пережевывания прежде найденных тем и приемов. Шекспир страдает от этого не менее Чехова, и не раз приходит на ум объявить мораторий на постановки, скажем, «Гамлета». Что касается опровержения идей советского театра, то лучше всех на эту тему высказался чеховский Тригорин – дескать, всем места хватит, зачем же толкаться. Ценнейшее из достижений советского театра в области чеховианы состояло в том, что на сцене возникал рефлексирующий интеллигент, причем, возникал всерьез, без глумления, ибо рефлексия советского интеллигента была едва ли не единственным его (интеллигента) богатством и гордым оправданием его существования. Нынче тема интеллигента вообще сошла на нет – и в общественном сознании, и в искусстве. Рассматривать рефлексии как род сопротивления пошлости, а тем более, общественным устоям, мы нынче не склонны. Остается ее высмеивать, настаивать на ее бесплодности. На самом-то деле, в сфере взаимоотношений человека и социума, в общественно-политической плоскости (а она у Чехова почти всегда присутствует, только не прямо, а опосредованно) можно было бы и сейчас найти поводы для серьезных, даже, не побоюсь этого слова, гражданских театральных высказываний. Но на этом поле ищет ныне не русский театр, а, скажем, немецкий, который, в отличие от нашего, имеет

вкус к исследованию на сцене общественных проблем. Как тут не вспомнить изумительную «Чайку» Л. Бонди, где были и космос вечных человеческих вопросов, и рефлексия, созвучная конкретной общественной ситуации. Но нынче на ее место заступает спектакль-монстр Ф. Касторфа «В Москву, В Москву!», по-своему талантливый, но уничтоживший Чехова своими прямыми политическими аллюзиями. Между тем, в нашем Отечестве чеховские спектакли, как правило, вообще глухи и молчаливы по поводу общественных материй. Они не опровергают опыт советских предшественников (чтобы опровергать, надо иметь адекватные «противнику» силу и убежденность), а просто игнорируют его, либо эпигонски повторяют зады.

3. На Чеховском фестивале наиболее интересен был тот самый Ф. Касторф, перспектив у которого не просматриваю. А все же и замысел в спектакле есть, и личное отношение к темам и героям, и масштаб зрелища. Общие же тенденции, если грубо, таковы. За рубежом Чехова изо всех сил впиливают в постсоветский социальный контекст, без этого никак не могут. У нас же готовы на что угодно, только бы не сопрягать чеховский материал с реалиями современной российской жизни. И то, и другое – уже штамп.

Наталья КАМИНСКАЯ

НАШ ЧЕХОВ

1. Последняя постановка Чехова, которая произвела на меня сильное впечатление, – это



«Дядя Ваня» Андрея Щербана в Александринском театре. В этом спектакле множество новых идей, которые раньше не возникали.

Куда плывем? Думаю, в сторону дальнейшего освоения этой великой драматургии и, с моей точки зрения, все развивается интересно и правильно.

2. Чеховские спектакли, как правило, идут при аншлагах, вот и на «Дядю Ваню» меня едва усадили, свободных мест не было, а у театра стояла толпа безнадежно жаждущих попасть. Нет, зритель Чеховым не перекармлился. И вообще, каждый русский интеллигент втайне, в глубине души считает Чехова сильнее даже позднего Толстого. А в русской литературе, как известно, нет мощнее вещи, чем «Смерть Ивана Ильича». Разумеется, после «Крейцеровой сонаты».

Представить себе современный театр без Чехова можно, но это были бы совершенно пустые представления. И мораторий тоже можно объявить, но

В. Реутов – Гуров,
А. Куликова – Анна Сергеевна.
«Дама с собачкой»,
реж. А. Праудин. БДТ

как его выдержать? Здесь директивные предложения бессмысленны, и все развивается естественным путем, независимо от нашей воли, где-то в пространстве тонких материй. Думаю, сегодня без Чехова трудно представить свою профессиональную жизнь, и это – результат естественных процессов, процессов неостановимых, порождающих новые идеи, и содержательные, и формальные. После большого Чехова с трудом привыкаешь к любой драматургии. Поэтому, наверное, больше двух сезонов этот мораторий соблудности было бы трудно. Но каждые два года в освоении Чехова появляется новый театральный язык, стиль, новое отношение к героям, новые идеи, новая тональность. Никак мы друг от друга устать не можем. Поэтому отдыхать от Чехова рано. Думаю, еще лет 200, а там посмотрим.

3. Продолжать ли нам чеховские режиссерские традиции советского театра или искать новизны в их опровержении?

Директивно трудно что-либо рекомендовать. Думаю, что все зависит от каждого конкретного случая, и любой зигзаг может дать сильный художественный результат.

А о «моем Чехове» говорить трудно, так как это явление простирается где-то за пределами личного, собственно моего. Это нечто большее. Я не знаю, как к этому отнестись. Ведь мы живем в Чехове, это пространство – часть нашей природы. Может быть «мой Стриндберг», «мой Леонид Андреев», но «мой Чехов» – это невозможно. Это НАШ ЧЕХОВ. Мы все были и пребываем в нашем Чехове.

Анатолий ПРАУДИН

НЕ ПРЕДМЕТ, А ПОВОД

20 лет я преподаю актерское мастерство в различных университетах и театральных школах Америки: Columbia University, NY University, Rusevelt University, Actors Center of Broadway, Stella Adler Conservatory, Portland University, и везде все эти двадцать лет мне «заказывают» Чехова. В первый мой приезд мне предложили для студентов проанализировать все пьесы нашего классика. Конечно, я начал с «Чайки». При упоминании названия аудитория оживилась: йес, йес, сигал! Через десять минут я почувствовал, что аудитория меня не понимает, во всяком случае, в глазах я увидел легкое отстранение,

которое возникает у слушателя, когда он не в материале беседы. Я попросил поднять руки тех, кто читал «Чайку», – из 70 человек аудитории руки подняли три студента. То же самое произошло и с «Дядей Ваней», и с «Вишневым садом». Все слышали названия, все знали, что это известные пьесы, но что это за пьесы было для студентов театральных школ загадкой. Так что, с одной стороны, предполагать, что театр имеет дело с аудиторией, которая нуждается в «новом слове» в чеховских постановках, более чем опрометчиво. Большая часть публики смотрит эти сюжеты впервые и не знает, что ей должны рассказать, она просто хочет «получить Чехова». С другой стороны, за двадцать лет я проанализировал со студентами всех этих театральных факультетов все пьесы Чехова, не один раз разобрал по косточкам многие его рассказы, репетировал сцены и акты. И, попросту говоря, невольно выучив эти тексты наизусть, и не просто тексты, но и структуры сцен, замылил свое собственное восприятие до того, что мне и самому хотелось бы вернуться к тому же, чего хочет неискушенная публика: не к трактовке и интерпретации, не к выворачиванию авторских суставов, чтобы, не дай Бог не сделать чего-нибудь оригинального, до сих пор еще не сделанного. Мне тоже хочется, как неискушенной публике, но уже для себя «получить Чехова», то есть увидеть, услышать и, может быть, приблизиться к тому, что же написал

автор. И это, пожалуй, сейчас самая трудная задача.

И, увы, эта задача в большинстве случаев решается способом «разломать игрушку», чтобы понять, как она сделана. И нам чаще всего показывают под разной оптикой отдельные детали, винтики, частицы механизмов, составлявших некогда космос автора. И мало кому удастся понять, как она сделана, увидеть и воссоздать ЦЕЛОЕ. Мы чаще всего и не знаем, что оно у автора есть. Поэтому, выращивая какой-то один, в лучшем случае, два элемента чеховских пьес, режиссер привлекает внимание профессиональной критики, заостряет его на какое-то время спектакля. Но этим все и завершается – привлечением внимания. Через очень короткое время после начала спектакля неискушенная публика начинает покидать зал, как это было на многих спектаклях последнего чеховского фестиваля. В зале оставались только критики, которые по долгу службы должны были это посмотреть и осветить. Чехов сегодня – не предмет изучения и размышления театра, а повод для высказывания. Незначительная отправная точка для собственных домыслов и взглядов. Как чеховский Петя Трофимов был «выше любви», так и мы сегодня выше Чехова.

В России мне удалось поставить только рассказы Чехова. Сначала «Сказки Мельпомены», как дипломный спектакль Театрального училища имени М. Щепкина, затем спектакль под тем же названием во МХАТе им. А.П. Чехова, и вот совсем

недавно «12 новелл о любви» в Московском Новом драматическом театре, которым руковожу вот уже 10 год. Спектакль Щепкинского училища был разруган кафедрой актерского мастерства с воплями заведующим кафедрой об отсутствии элементарной актерской школы у выпускников в этом спектакле, и запрещен к показу на публике, а я уволен. К счастью его успел посмотреть Олег Николаевич Ефремов и пригласил меня и большую часть выпускников этого курса и участников этого спектакля во МХАТ им. А.П. Чехова. Актерская кафедра утверждала, что спектакль не имеет никакого отношения к Чехову и поставлен не по законам русской психологической школы. Ефремов напротив взял этот спектакль в репертуар МХАТА именно потому, что увидел в этом спектакле основу мхатовской школы работы над чеховским текстом. Вот такие разные взгляды на один и тот же спектакль. Чехов и Чехов... В общем, сюжет для небольшого рассказа.

После постановки «Чайки» в Нью Йоркском Classic Stage Company с дважды оscar-носной Дайан Вист, лауреатом премии Тони Аланом Каммингом и другими звездами Бродвея и Голливуда еще больше ценить то, что мы не очень замечаем в повседневной театральной жизни. В последнее время я все время слышу голоса, и критиков в том числе, что мы неинтересны на Западе, отстали от авангардного театра. Но тот интерес, который вызывает русский театр за рубежом, там, где



Дайана Вист – Аркадина, Алан Камминг – Тригорин. «Чайка», реж. В. Долгачев. Classic Stage Company, Нью-Йорк

я бываю, особенно в Америке, поскольку я чаще бываю там, свидетельствует о том, что наш театр жив, но многое может и потерять, что очень опасно, и было бы обидно. Тот авангард, которым нас кормят, привозя на фестивали, знаете, в опере называется european trash, а попросту переводя – мусор. Сегодня такое искусство супермодно, а завтра быстро устареет. А то, чем по-настоящему обладает русский театр, – выстраданным вниманием к человеку и попыткой проникнуть в те серьезные, сложные, непознаваемые процессы, которые происходят в нем, – это не старый и не новый, а вечный театр.

Мне бы хотелось, чтобы наши актеры увидели, как работают их коллеги-американцы с точки зрения подхода, отношения, точности, желания вытащить все из режиссера, понять немедленно и сейчас, потому что завтра будет поздно. Здесь все другое. Наши российские артисты медленно раскачиваются,

никуда не торопятся и, только когда на сцене декорация и назначена премьера, спохватываются, что и пьесу бы хорошо почитать, и роль бы заучить.

Американский артист готов всегда. Он не может быть неготовым. Огромное желание иметь постоянную работу заставляет его постоянно тренироваться, держать свой аппарат в идеальной форме. Они всегда работают на свою будущую работу. Четыре недели репетиций – для такой пьесы, как «Чайка», конечно, невероятный срок, но, как выясняется, возможный. Если все работают на полную катушку. Все знают, что такого-то числа придет публика, и ты должен выдать качественный результат. Мне кажется, такая спортивная закалка американского артиста вещь неплохая. Есть и негативная сторона, они торопятся прыгать в результат, а не в процесс, но, как показала работа, это зависит от того, как с ними работать, на что нацеливать. Постепенно за три дня мы переключились на процесс, снимая внимание с моментального результата. В итоге, мне кажется, получилось наблюдение за тем, что происходит с человеком в чеховской пьесе.

Вячеслав ДОЛГАЧЕВ

НАШЕ ВСЁ

«Чехов» – сюжет, что называется, общедоступный. О чем говорить, если нечего говорить, на фоне вялотекущей культурной жизни? О том, в чем все якобы знают толк. Вчера говорили о Гоголе, сегодня будем о Чехове. Тоже ведь «наше все». В год 150-летия со дня рождения

имя Чехова опять замелькало в самых разных контекстах – в книгах, статьях, мнениях и спектаклях, отечественных и привезенных из-за рубежа.

Началось еще с 2004 года, который был объявлен ЮНЕСКО Годом Чехова. Зимой вспоминали столетие «Вишневого сада» (пьесы и спектакля Художественного театра), летом 2005-го, спустя сто лет после кончины А.П., помянули добрым словом и автора. Тогда же прошел VI Международный Чеховский фестиваль. А закончилось все на IX Чеховском фестивале (2010), скрасившем новыми чеховскими впечатлениями жаркое лето в Москве.

Двумя главными (по крайней мере, ожидавшимися с большим любопытством) чеховскими событиями-2005 стали спектакли «Три сестры» Д. Доннеллана и «Иванов» Т. Судзуки. Хотя в результате они оставили ощущение, скорее, методологической неудачи и заставили припомнить куда более гармоничные впечатления Чеховских же фестивалей прошлых лет: возбудившие всех «Вишневые сады» О. Крейчи, П. Брука и А. Щербана, «Три сестры» П. Штайна, «Чайку» Л. Бонди. Отчего восток и запад так промахнулись с Чеховым на этот раз? Оказались нечутки к «порядку слов», невнимательны к логике характеров. При том, что ни один из режиссеров не стремился Чехова ни унижать, ни развенчивать. Герои вышли мелкими, мелочными, ничтожными. Всем довольны, как учитель Кулыгин. Но на людей мелких смотреть

неинтересно. Мелких людей не волнует собственная ничтожность, вопрос «зачем?», чужая смерть. Тогда – «какой смысл»...

Схожие сомнения вызвали и некоторые спектакли Чеховского фестиваля-2010. Хотя здесь как раз Чехова попробовали модернизировать: и Ф. Касторф, и М. Эк, и Ж. Надж, и В. Мувад. Наиболее классическими (пускай, и наивными) выглядели в этом контексте Чехов аргентинский и испанский, явно поставленные режиссерами для своих и о своем («Дядя Ваня» Даниэля Веронезе и «Платонов» Херардо Вера). А наиболее гармонично смотрелся балет Начо Дуато, в котором балетмейстер остроумно показал, что даже перечисление чеховских названий, имен и реплик из его рассказов и пьес несет в себе особую музыку и тянет за собой особый смысл. Под Чехова и о Чехове, оказывается, можно танцевать, вызывая бурю самых разных ассоциаций...

Осталось пошутить, что самым умным и дальновидным режиссером выглядел на IX Чеховском фестивале Р. Лепаж. Главная star-gest прошлого года фестиваля после долгих раздумий ставить Чехова вообще отказался.

Осенью в Ялте подводили итоги Чеховского года, в Москве снова смотрели А. Щербана («Дядя Ваня») и неожиданно насыщенного чеховскими мотивами «Изотова» М. Дурненкова и А. Могучего (Александринский театр).

А МХТ одарил памятными чеховскими медалями всех, и более значимых, с его точки

зрения, героев современного театрального процесса, актеров, режиссеров, критиков.

Книг о Чехове, старых и новых, в книжных магазинах набралась целая полка. «Какое наслаждение уважать людей! Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, я вижу только их изумительные дела». Воспоминания современников, двухтомник писем к О. Книппер, очередной том «Чеховианы», «Семья Чеховых» А. Кузичевой, «Четырежды Чехов. 1904–2004» (эссе Андрея Битова, Игоря Клеха, Александра Чудакова и Дональда Рейфилда). Чехов З. Паперного, Чехов А. Митты, Чехов М. Розовского, Чехов Л. Додина... Биография Ал. Измайлова, биография А. Труайя, биография Д. Рейфилда, новейшая биография А. Кузичевой в серии ЖЗЛ... Размышления политобозревателя и заядлого театрала А. Минкина о «Вишневом саде» («Нежная душа. Книга о театре». М., 2009) и «Чайке» (См.: «Яйца Чайки», МК, 2010, 16–18, 21–23 ноября). Любая из этих публикаций достойна отдельного разговора, а может, и спора. Что такое, например, Чехов, внедряемый в широкие массы? Небезынтересный вопрос. Возможно ли это сегодня? И нужно ли подобное культуртрегерство?

Чеховской биографии, написанной к 50-летию со дня смерти А.П., С. Моэм предпослал уведомление – «пособие для англичан, изучающих русский язык, и для русских, не изучавших русскую



Сцены из спектаклей:
«Три сестры»,
реж. В. Мувад;
«Три сестры»,
реж. Ю. Погребничко,
театр ОКОЛО;
«Дядя Ваня»,
реж. Д. Веронезе



Сцена из спектакля
«Платонов», реж. Х. Вера

литературу». Собственно, про все нашего Чехова сегодня можно сказать, что его показывают «для русских, не изучавших русскую литературу». Нам следовало бы догадаться об этом уже после первого выхода книги Д. Рейфилда «Жизнь Антона Чехова», которая с 2005 года переиздавалась не раз и до сих пор продолжает держаться в списках бестселлеров. Первая рецензия в «Московских новостях» на первое издание книги (Виктор Ерофеев. «Чехов и ничтожество») сделала ей невероятную рекламу и подогрела интерес

даже у тех, кто прежде был абсолютно равнодушен к «предмету». Хотя, как считают чеховеды, ничего нового о Чехове она нам не открыла.

...Чехов, Чехов, опять он. И снова разговоры: как он надоел, как не мешало бы от него отдохнуть, хотя бы на время сделать вид, что его не было вовсе, объявить на него мораторий, пожить без него спокойно. Все-таки взбудоражил народ драматург и режиссер Михаил Угаров своей давней статьей «Чехов и пустота» («Театрал», 2005, 1 сентября). Заглавие замечательное,

содержание спорное: логично не везде. И смешно немного, что Чеховым теперь «в харю тычут». Чего толкаться? Всем места хватит. Ставить или не ставить Чехова наконец-то стало частным делом каждого режиссера. Кому «Вишневый сад», кому «Жизнь удалась». В чем проблема? В застарелой привычке одно театральное направление категорически объявлять единственно верным и прогрессивным. Не исключаю, что кому-нибудь скоро захочется (или уже хочется) объявить мораторий и на «новую драму»...

Мнений, собственно говоря, два. Первое: хорошо, что хотя бы Чехов нас еще как-то объединяет. И второе: Чехов – это теперь общее место, миф, от которого давно пора освободиться. Мнение М. Угарова, высказанное им в сердцах пять лет назад, он и сам, возможно, забыл, а мы все помним и все взвешиваем аргументы «за» и «против». Мне лично оптимальным – и примиряющим – кажется в этой связи взгляд Ю. Погребничко: «Чехов – чрезвычайно крупная культурная единица. Фигура. Во времени. Не будем говорить о бесконечности, но последние сто лет так было. И я думаю, что он еще продержится. А насчет пустоты, про которую Угаров говорит... А может, он что-то хорошее имеет в виду. Если в буддийском смысле, то, что такое пустота? Она же и полнота, т.е. приближение к абсолюту. Вполне возможно, что Угаров прав».

Чехов раздражает, возможно, потому, что его, как показала

театральная практика, ни к чему нельзя приспособить. Шипит, как старая игла в патефоне, и только «мешает прогрессу», т.е. общему дружному драйву. Если же придерживаться угаровской теории (Чехов – «очень хорошее пустое пространство, куда режиссер и актеры могут положить все, что им вздумается. <...>приятно заполнять эту пустоту собой»), то выходит, что заполнять эту «пустоту» новой режиссуре нечем?.. Вот я и говорю – не слишком логично. Пятидесятилетний автор – и вдруг в позе обиженного закомплексованного подростка. Интересно, если стереть из нашей памяти образ этой «вечной пустоты», идеологам «новой драмы» задышалось бы легче? «Вам ба там ба полегчало баб?» – спросил бы доктор Чехов.

Еще одним аргументом «за» Чехова выглядит московская театральная афиша. Напомним, что «Вишневых садов» в Москве сегодня – 8 (М. Захарова, А. Бородина, Т. Дорониной, А. Шапиро, Г. Волчек, А. Вилькина, В. Гульченко, И. Сиренко) да еще опера Ф. Фенелона в Большом театре, осуществленная совместно с Парижской оперой. «Трех сестер» – 7 (Ю. Соломина, Г. Волчек, П. Фоменко, Д. Доннеллана, С. Арцибашева, В. Гульченко, Ю. Погребничко). Спектаклей «Дядя Ваня» – 5 (Ю. Погребничко, Р. Туминаса, А. Кончаловского, М. Карбаускиса, В. Гульченко). Еще недавно был «Иванов» Ю. Бутусова в МХТ (в этом сезоне его неожиданно сняли), редко, но играется «Иванов»

Г. Яновской в МТЮЗе. Есть «Два Чеховых» А. Каца и «Доктор Чехов» М. Розовского, «Чехов-GALA» А. Бородина, «Тайные записки тайного советника» М. Левитина, «Дама с собачкой», «Черный монах» и «Скрипка Ротшильда» К. Гинкаса. А также впрямую касающиеся Чехова «Братья Ч.» А. Галибина, «Тарарабумбия» Д. Крымова, «После занавеса» Б. Фрила (Е. Каменьковича; А. Зуева и М. Кангелари). «Чаек» в Москве – 4 (П. Сафонова, Р. Манукяна, В. Драгунова, В. Поглазова в «Шуке») плюс балет Дж. Ноймайера). Плюс «Чайка. Настоящая оперетка» и «Борис Акунин. Чайка» И. Райхельгауза. А также его «А чой-то ты во фраке?», «Дачные амуры» Л. Ивановой в «Экспромте»... Возможно, мы что-то пропустили, но и так – целый репертуар. Не на один театр афиши хватит.

Объяснить, почему молодые режиссеры, уже сыгравшие в постмодернистские шахматы почти со всеми главными русскими классиками, на Чехова пока не покушаются (а это именно так), видимо, непросто. Как и то, что давний московский опыт А. Жолдака в Театре Наций («Опыт постановки «Чайки») затем имел продолжение только на Украине («Три сестры»), в Театре им. Ив. Франко. А единственный опыт музыканта и режиссера В. Панкова («Свадьба») осуществился в Белоруссии, в Театре им. Я. Купалы.

Деловая переписка с авторами журнала «Вопросы театра» иногда чревата неожиданно личными сюжетами. Но Чехов

теперь, повторяю, для всех, кто им занимается, именно личный сюжет. Пользуясь случаем, не могу не привести отрывок из письма В.В. Гульченко, театрального критика, редактора нескольких «Чеховиан» и режиссера, который создал Международную Чеховскую лабораторию и уже поставил почти всего «большого» Чехова: «Не обессудьте, Бога ради, что ответ неожиданно вылился вдруг в своеобразный “отчет о продельваемой работе” <...>. Текстов о Чехове у меня много. Еще больше – мыслей, которые возникают в процессе репетиционных импровизаций (а Чехов – это, прежде всего, джаз) и которые надо бы успеть зафиксировать. Некоторые работы опубликованы в ялтинских сборниках Чеховских чтений (очень малотиражных и практически читателю абсолютно недоступных), некоторые пока не опубликованы, ибо зависли в портфеле “Чеховиан”, которые временно (временно ли?) не выходят в издательстве “Наука” (там для каждого выпуска теперь требуют изыскать деньги). Поскольку наши костюмы в “Чайке”, например, стоят около 500 тысяч рублей, нетрудно догадаться, что мои ресурсы для издания не моих личных “Чеховиан” равны по-епискодовски 22-м нулям. Вообще вести в одиночку целый театр, которому в 2011-м году исполняется 10 лет, в материальном и организационном плане практически уже невозможно, да еще в условиях почти стопроцентной информационной блокады (мы есть, но нас

как бы нет!). Без государственной или частной меценатской, а также общественной поддержки мы обречены на верную гибель. А количество наших постановок увеличивается, как растет и число актеров, желающих и готовых участвовать в нашем деле. На театре грянул Час Лабуха, – актерская профессия, в частности, под угрозой частичной или даже полной девальвации <...>

В тесных отношениях с А.П., Вы правы, я, пожалуй, едва ли не единственный на сегодняшний день (данное обстоятельство не внушает чувства гордости – оно удручает безмерно). За время работы над спектаклями мы осуществили целый ряд открытий, необходимых чеховедению и важных для постижения поэтики, взаимодействия персонажей и многих других подспудных слоев чеховских пьес. Но это тоже по целому ряду субъективных причин остается незамеченным. Недавние примеры: взгляд на московское прошлое Ольги Прозоровой и «влюбленного майора» Вершинина; толкование Треплева как “человека, который хотел”, да почему-то не сумел, параллельно – осознание драмы “сумевшего” Тригорина, и там же – выстраивание треугольника “Дорн–Полина–Шамраев”, поиск ответа на вопрос “Сколько чаек в “Чайке”?”; положение Фирса в финале “Вишневого сада” и, наконец, опыт “скрещивания” Чехова и Рахманинова в нашем последнем спектакле “Тип русского неудачника” <...>.

Диспетчерская, административная и всякого рода хозяйственная деятельность в театре существенно замедляет работу <...>».

История Международной Чеховской лаборатории – это не «сюжет для небольшого рассказа». Это еще одно грустное и типичное свидетельство нелюбопытства нашего времени. Оно не любит предугадывать и предвидеть, «открывать», ему как-то ближе «раскручивать». Кому ни рассказываешь о спектаклях В. Гульченко, не хотят верить, не торопятся проверить. Может быть, «виной» то, что имя себе В. Гульченко сделал в театральной критике?.. Какая, в сущности, инерция мышления.

Чеховская лаборатория – это живой и оригинальный театр. Впечатление такое (если в двух словах), что к Чехову здесь относятся, следуя его же совету, простому, но трудному: читайте, там все написано. И доказывают, что психологический театр – это не миф, не мертвая буква и не традиция, ограниченная лишь приемами бытового театра. В «Чеховской лаборатории» играют немедийные лица (и это хорошие лица), что придает спектаклям безоруживающую подлинность и чистоту. Странное дело, но тут чеховских героев вдруг опять воспринимаешь близко к сердцу, как своих современников, а текст совсем не тяжелят прежние многочисленные прочтения...

Наталья КАЗЬМИНА