

Марина ТИМАШЕВА

## АНТОН ПАВЛОВИЧ И ВСЕ-ВСЕ-ВСЕ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА  
НА ТЕАТРАЛЬНОЙ КАРТЕ РОССИИ И МИРА

Чеховский фестиваль появился на свет в ту самую эпоху перемен, которую китайцы считают вовсе неподходящей для человеческого существования, – в 1992 году. Судьбы отраслей и творческих цехов складывались тогда по-разному, где-то произошел безнадежный распад, так что теперь их приходится восстанавливать заново, как города после землетрясения, а где-то, с разрушением традиционных структур, сама жизнь порожидала заместительные механизмы. Поддерживать единое театральное пространство взялись фестивали, заявлявшие о себе в разных городах — там, где энтузиастам удавалось обеспечить минимум средств и сочувствие начальства.

Один из первых – московский Международный имени Чехова.

Перечисляю основных конкурентов: не оценивая содержание, только географию и хронологию.

Фестиваль NET (Новый Европейский Театр) – с 1998 г.

Международный театральный фестиваль «Сезон Станиславского» – с 2004 года.

Международный фестиваль «Александринский» – с 2005 года.

Международный фестиваль-школа «Территория» – с 2006 года.

Российская национальная театральная премия и фестиваль «Золотая Маска» – учреждена в 1993 году, сначала только для московских театров, затем – для российских,



О. Ефремов

К. Лавров

## На Чеховском фестивале

последние 6 лет включает международные программы.

Старшинство мог бы оспаривать у Чеховского фестиваля только «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге, который отсчитывает свою биографию с самого 1991 года<sup>1</sup>. Однако здесь есть тонкость. «Балтийский дом» – продолжение советской «Прибалтийской театральной весны» в новых политических обстоятельствах, а Международный фестиваль имени А.П. Чехова – явление принципиально новое.

Он был основан с благословения великих актеров (Кирилл Лаврова и Олега Ефремова) на не очень-то надежной базе под названием Международная конфедерация театральных союзов. Звучит солидно.

Этой организацией актеры и режиссеры в феврале 1992 г. пытались заменить СТД СССР, чтобы хоть как-то противостоять феодальной раздробленности. Естественным символом объединения поверх новых государственных границ стало имя Антона Павловича Чехова. Много тогда возникало эфемерных сообществ, которые никого ни к чему не обязывали и не привязывали, поэтому канули в Лету: конфедерация вообще структура не слишком жизнеспособная. Но у нашей конфедерации сразу нашлось реальное дело. Чеховский фестиваль – главная миссия и историческая заслуга МКТС, сегодня это один из важнейших театральных форумов не для узкого круга бывших советских республик, а для всей планеты. За 20 лет он эволюционировал очень интересным образом, и сегодня не только представляет готовые спектакли с разных континентов, но и производит собственные. Заметим на полях, что это не изобретение

нашей конфедерации. Практика, когда спектакль ставят совместно театр и фестиваль, широко распространена в Западной Европе, наши ее просто заимствовали (вместе со словом «копродукция», по-моему, не слишком благозвучным). Но она позволяла объединять в одной постановке творческие силы разных стран и разных школ. Результаты получались иногда убедительные («Орестея» и «Гамлет» Петера Штайна или «Буря» Деклана Доннеллана с русскими артистами), иногда не очень. Но к этому вопросу мы еще вернемся. А пока констатируем: продюсерское дело под портретом Чехова оказалось в целом настолько успешным, что теперь уже не фестиваль существует при конфедерации, а скорее наоборот: страничка МКТС в Сети открывается через фестивальный сайт<sup>2</sup>.

Однако, два десятилетия тому назад, когда никаких интернет-сайтов не существовало в природе, да и обычное электричество поступало с перебоями, Кирилл Лавров напутствовал товарищей словами о «нашей решимости существовать в открытом, не знающем границ пространстве культуры»<sup>3</sup>. Пространство было открытым в теории. А на практике – нищета, охраняемая голодными таможенниками (которые не хотели пропускать декорации, надеясь и от них что-нибудь урвать), общее разложение, а по окраинам – настоящая война. И спустя некоторое время тот же Лавров признавал: «Все было не так просто. Вы вспомните то время, труднейшие годы в истории России, когда мы были все нищие, ничего, кроме жара в груди, у нас не было, но тем не менее мы все-таки перешагнули через

<sup>1</sup> Международный театральный фестиваль «Балтийский дом» [http://www.baltic-house.ru/festivals/festivals/baltic\\_house/](http://www.baltic-house.ru/festivals/festivals/baltic_house/)

<sup>2</sup> Международный союз общественных объединений «Международная конфедерация театральных союзов» <http://www.chekhovfest.ru/mkts/>

<sup>3</sup> История фестиваля. <http://www.chekhovfest.ru/fest/>

все эти трудности, напряглись, достигли того положения, когда наш, чеховский фестиваль встал в ряду с самыми престижными международными театральными фестивалями»<sup>4</sup>.

Главный организатор чуда – не магистр эффективного менеджмента, завезенный к нам откуда-нибудь из Йеля в порядке гуманитарной помощи, а бывший начальник Главного управления культуры Мосгорисполкома Валерий Иванович Шадрин<sup>5</sup>. Бессменный генеральный директор фестиваля имени Чехова, личность невероятного масштаба и живописности.

Однажды увидев, как общается Валерий Иванович с лучшими режиссерами и актерами мира, вы вообще рискуете надолго потерять дар речи. Ну, кто не знает, что к ним приблизиться можно только на расстояние вытянутой руки? Но Валерию Шадрину заморские законы не писаны. Он своих гостей может и приобнять – ласковой, но очень крепкой мужской рукой, может ею же похлопать по плечу – да так, что изнеженные гости тихо сползают под стол. Русский медведь, и все тут. Совместив один из чеховских фестивалей (четвертый по счету, 2001 года) со Всемирной театральной Олимпиадой, он убедил московские власти разрешить бразильскому карнавалу – снотням полуобнаженных красавиц в перьях и плюмаже – пройти по холodu с оркестром главной улицей города.

Генеральный директор обладает развитым чувством прекрасного. Ни для кого не секрет, что большинством спектаклей, отобранных в афишу фестиваля, мы обязаны именно ему, а не группе экспертов. И если Шадрину понравился



какой-то спектакль, никаких преград для него не существует. Он их проломит. В разгар очередного российско-грузинского обострения отношений он сказал, что привезет на фестиваль спектакли Тбилисского театра. На мой вопрос, как он собирается это сделать, если грузинам не дают визы, ответил: «Не знаю, как, но сделаю, обещаю». Шадрин свои обещания выполняет. Театр имени Шота Руставели появился в Москве со спектаклями «Сладковато-печальный запах ванили» и «Невзгоды Дариспана»<sup>6</sup>.

По идее, Чеховский фестиваль следовало проводить каждые два года, но ритм несколько раз сбивался, капитанский хронометр то отставал, то забегал вперед, так что на сегодня отчет перед Антоном Павловичем о проделанной работе должен выглядеть так:

1992 – 1996 – 1998 – 2001 – 2003 – 2005 – 2007 – 2009 – 2010 – 2011 – 2013.

Фестивальный корабль сразу взял курс в открытый океан, на широкие международные просторы, причем именно тогда, когда расходы на культуру не рассматривались как первостепенные (и даже как второстепенные: «а задним уж что Бог послал, из репы и свеклы...»).

1992 г. – 11 спектаклей из 9 стран

В. Шадрин

<sup>4</sup>Цит. по: В саду «Аквариум» открылся московский международный фестиваль имени Чехова. Радио Свобода, 02.06.2005.

<sup>5</sup>Личная страница члена Общественного совета. Шадрин Валерий Иванович [http://people.culture.ru/community\\_council/?eid=61](http://people.culture.ru/community_council/?eid=61)

<sup>6</sup><http://www.chekhovfest.ru/fest/2007/>

## На Чеховском фестивале

1996 г. – 38 спектаклей из 18 стран  
1998 г. – 51 спектакль из 19 стран

Поначалу такой внешнеполитический курс не все одобряли: «Почему не приехал на Первый международный фестиваль имени Чехова ни один российский спектакль с чеховской постановкой?.. А могли, следовательно, совсем обойтись без Чехова, если бы Штайн, Крейча, Щербан привезли другие свои спектакли. Этакый фестиваль для узкого театрального круга, потребовавший наверняка больших расходов, в то время, как русский театр в провинции еле сводит концы с концами»<sup>7</sup>. Но благодаря Чеховскому фестивалю наша аудитория (причем, не «узкий круг», а самый широкий) познакомилась с искусством таких мастеров как Питер Брук, Ариана Мнушкина, Джорджо Стреллер, Петер Штайн, Отомар Крейча, Пина Бауш, Карен Райд, Теодор Терзопулос, Роберт Уилсон, Деклан Доннеллан, Тадаси Судзуки, Ежи Яроцкий, Патрис Шеро, Андрей Щербан, Жак Лассаль, Эймунтас Някрошюс, Хайнер Геббельс, Матиас Лангхофф, Александр Морфов, Петр Лебл, Кристоф Марталер, Кристиан Люпа, Маги Марэн, Робер Лепаж, Мэтью Боурн, Мария Пахес, Сильви Гиллем и многими-многими другими.

Финансирование этой деятельности, как водится в постсоветской России, осуществлялось по двум основным каналам: из бюджета (федерального и московского) и от спонсоров, среди которых мы видим крупные корпорации тоже международного масштаба. Плюс доходы от продажи билетов. Такой опытный администратор как Шадрин (сам из высокой номенклатуры) вместе со всенародным

кумиром Кириллом Лавровым составили тандем, почти идеально приспособленный для добывания положенных денег даже из пустой казны. Мы не можем представить бухгалтерских отчетов, да это и не входит в наши задачи. Обращаем внимание на то, что механизм все равно давал сбои, и корабль приходилось снимать с финансовых мелей подручными средствами в авральном режиме.

«Отчего спектаклей “Зингаро” на пять меньше, чем было обещано? Ну, один, утренний, отменили французы: лошадь самого Бартабаса повредила ноги, пришлось делать операцию, а без своей лошади Бартабас не выступает, ни на какую другую ее не меняет.

“Теперь, – говорит, – я пеший всадник”. Но куда подевались еще четыре спектакля? Валерий Шадрин отвечает:

– Честно говоря, это и для Бартабаса был удар, он просто не говорит об этом. К сожалению, новое Министерство культуры Российской Федерации, даже ни о чем нас не спрашивая, за месяц до начала спектакля сократило нам финансирование на 15 миллионов. При этом мы, конечно, из-за валютной разницы потеряли еще 15 миллионов, мы должны были купить валюту дороже, чем планировали раньше. Таким образом, потери составили приблизительно 30 миллионов рублей, это около миллиона долларов. И мы обратились к Бартабасу с просьбой сократить пять спектаклей. Бартабас – наш друг, он поныл-поныл и согласился. Несмотря на это, мы еще сегодня имеем 16 миллионов дефицита. Выход у нас только один – продажа максимального количества

<sup>7</sup> Алевтина Кузичева. *Играем Чехова или в Чехова? // Вечерний клуб, 24.10. 1992.*

## Pro настоящее

билетов. Не знаю, насколько нам удастся вылезти из этой долговой ямы. Я знаю, что были в городе тоже настроения сократить нам бюджет. Но пока Юрий Михайлович Лужков оставил все, как есть, от начала до конца. Это нам очень здорово помогло...

Слушайте, мы вынуждены брать кредит у банка под большие проценты, а эти проценты-то нам никто не возместит... мы из своих средств все в это дело вкладываем...

В этот момент Бартабас по-французски добавил: «Чтобы вас утешить, скажу, что во Франции то же самое» (2009)<sup>8</sup>.

В данном случае речь идет о том, чтобы получить максимальный доход от продажи билетов. Но для ценовой политики Чеховского фестиваля дороговизна совсем не характерна. Вот самые свежие примеры. В июле 2013 года билеты на «чеховского» Робера Лепаж (а это мировая знаменитость) стоили 1,5–2 тысячи рублей. Для сравнения: осень того же года, спектакль Льва Додина, привезенный в Москву из Санкт-Петербурга «Золотой Маской», билеты продаются по 6–10 тысяч. Не будем строить закулисно-конспирологических версий, отметим очевидные причины, почему у Шадрина билеты дешевле. Во-первых, он старается привозить заграничные труппы не на один вечер, а на полноценные гастроли (что резко снижает себестоимость отдельно взятого представления). Во-вторых, он не поклонник «малого формата» – того, что Марк Захаров когда-то окрестил «спектаклями в лифте» (для нескольких десятков личных друзей и критиков, которые за билеты все равно не платят). Программа Чеховского фестиваля рассчитана

на нормальную, то есть большую или даже очень большую (уличную и площадную) аудиторию. В этом организаторы честно следуют завету Дж. Стрелера, украшающему их сайт. Они стараются обращаться «к самой широкой театральной публике... Театральная жизнь в этом случае предстает перед нами, – я имею в виду, как людей театра, так и самую широкую публику – как единая и неделимая»<sup>9</sup>. Год за годом фестиваль опровергает распространённое заблуждение: там, где деньги, якобы нет творчества и наоборот. Оказывается, более, чем успешные коммерческие проекты – в то же время и замечательные произведения искусства.

Исходя из всего сказанного выше, можно было ожидать непрерывного роста количественных показателей, тем более, что «нулевые» годы для нашего государства оказались во всех отношениях благоприятнее 1990-х. Однако максимум был достигнут в «кризисном» 1998 году и продержался (с вариациями) до 2003-го.

2001 – фестиваль, совмещенный со Всемирной театральной олимпиадой, 25 иностранных спектаклей из 17 стран + 40 уличных театров и 6 клоунов

2003 – 40 спектаклей из 20 стран (без учета «московской программы», то есть постановок местных театров, которые шли своим чередом на родных сценах).

Потом отмечается снижение обоих показателей (количество спектаклей и стран-участниц) и новая стабилизация:

2005 г. – 34 из 16  
2007 г. – 25 из 9  
2009 г. – 22 из 14  
2010 г. – 18 из 12  
2011 г. – 17 из 10

<sup>8</sup>Цит. по: Чеховский фестиваль скупает деньги <http://www.svoboda.org/articleprintview/1737883.html>

<sup>9</sup>Валерий Шадрин: «В нашу страну, оказывается, нельзя ввозить грим и бутафорию» // *Время МН*, 30 июня 2001 года [http://www.smotr.ru/olimp/olimp\\_mn\\_shadrin.htm](http://www.smotr.ru/olimp/olimp_mn_shadrin.htm)



## На Чеховском фестивале

2013 г. – 19 из 12

Как это объяснить?

Может быть, тем, что в новом столетии Чеховский фестиваль активно обрастает предприятиями смежными и побочными – по отношению к основной деятельности, с которой (и ради которой) все начиналось? Непрофильные (точнее, не совсем профильные) активы оттягивают на себя силы и средства. Подобное характерно для большинства отечественных фестивалей: «Золотую маску» бывает трудно разглядеть под нагромождением семинаров, «Масок плюс», «Новых пьес», каких-то непонятных «сторителлингов»<sup>10</sup>, навевающих воспоминания о комедии Фонвизина «Бригадир». Но если в море обрастание корабля – явление безусловно вредное, то в нашем случае все совсем не однозначно. Некоторые дополнения к обычному меню не вызывают возражений. Например, региональные программы, то есть постановки фестивальных спектаклей из Москвы в другие города: Липецк, Воронеж, Рязань, Тамбов, Самару, Екатеринбург, Ялту, Санкт-Петербург, Новосибирск, Ханты-Мансийск, Ригу. Можно только приветствовать и «*российские сезоны*» в разных странах, вплоть до далеких Японии, Колумбии, Бразилии. Как уже отмечалось выше, собственные постановки украсили несколько фестивальных афиш. Развивая успех, в юбилейном 2010 году именно на них сделали ставку. И к 150-летию А.П. Чехова заказали разным режиссерам целых 15 штук. Увы, некоторые оказались похожи на т.н. «датские» спектакли советского времени – то есть, поставленные к дате (а не по зову души). И здесь режиссеры, получив

заказ, работу выполнили, Антона Павловича почтили, как могли. Но возникает вопрос к организаторам: почему они обратились, например, к Франку Касторфу? Какие были основания надеяться, что он поставит хороший спектакль по Чехову? А Жозеф Надж соединил Чехова с Мандельштамом и Шаламовым с таким «постмодернистским» изяществом, что зрители из зала бежали. У меня же возникло предположение: Наджу хотелось поставить спектакль о Мандельштаме, Чехов ему куда менее интересен. Однако деньги давали под Чехова, поэтому пришлось второпях запрягать в одни сани сразу троих деятелей далекой русской культуры<sup>11</sup>.

В 2001 году в афише появилась отдельная рубрика «Экспериментальная программа» (вариант: «экспериментальная и молодежная»), лично мне ее смысл не очень понятен. Всякое творчество, по определению, экспериментальное. И если труппа в профессиональном отношении достаточно состоятельна, чтобы возить ее за тридевять земель, стоит ли потом отселять взрослых актеров и режиссеров в лягушатник?

Словно соревнуясь с «Маской» и «Территорией» в многоборье, фестиваль занимался лабораториями, круглыми столами «Насилие и театр», «Табу в театре» (очень оригинальные темы, не правда ли?), «школами» и даже «читками» – весьма неубедительная форма общения с публикой, при которой пьеса не разыгрывается актерами, а зачитывается вслух.

А если мы вернемся к тому главному, ради чего люди приходят в театр, то в чеховских афишах за 20 лет обнаружатся интересные закономерности. На первых двух

<sup>10</sup> Золотая маска: проекты <http://www.goldenmask.ru/proj.php>

<sup>11</sup> Фестиваль имени Чехова – не юбилейное <http://www.svoboda.org/articleprintview/2120591.html>

## *Pro настоящее*

фестивалях широко представлены бывшие советские республики: половина стран-участниц, не считая России. Причем в 1992 г. их могло быть еще больше, если бы политические причины не помешали добраться до Москвы грузинским театрам имени К. Марджанишвили и имени Ш. Руставели<sup>12</sup>. В 1998 году интерес к недавним соотечественникам падает (до трети списочного состава), а в новом десятилетии он минимален: по 2–3 спектакля, а под конец и вовсе по одному. Причем спектакли эти, против «чеховских» традиций, часто оказываются малоформатными, то есть ставка сделана явно не на них.

Теперь посмотрим, как представлены разные жанры. Имя А.П. Чехова привычно ассоциируется с драматическим спектаклем по хорошей литературе. Поначалу репертуар именно так и складывался. 1992 год: сплошь традиционный драматический театр (за исключением, может быть, таджикской постановки «Иосиф Потерянный вновь вернется в Ханаан...», в которой звучали стихи поэтов-суфиев, и эстетика восходила к соответствующим древним обрядам). 1996 год – примерно та же картина. Одного Чехова – 12 постановок. Некоторое разнообразие внесли 2 хореографических спектакля. Но дальше драматический театр постепенно уступает место какому-то другому. К этому театру искусствоведы пытались приспособить разные ученые прилагательные, одно другого некорректнее: «постдраматический», «визионерский», «визуальный» – как будто у Станиславского был не визуальный. Еще на Втором Чеховском в 1996 году Питер Брук говорил: «искусство театра должно выходить за зону, где все можно

объяснить словами»<sup>13</sup>. Между тем, определяющий признак спектаклей «нового образца» довольно прост и очевиден даже для непрофессионала. В них сводится к минимуму литературная составляющая. Понятно и то, почему такие постановки популярны на международных фестивалях: они не требуют (или почти не требуют) перевода.

Сознавая, насколько условны и неустойчивы границы новых, толком еще не осмысленных и даже не определенных явлений, стараюсь показать, как менялось со временем соотношение жанров в афише.

1998 г. – традиционных драматических спектаклей 43 из 51

2001 г. – 12 из 25

2003 г. – 25 из 36 (без учета отдельных «Детской» и «Московской программы»)

2005 г. – 19 из 33

2007 г. – 10 из 25

2009 г. – 3 (три!) из 22

2010 г. – юбилейный чеховский. Формально почти все спектакли по Чехову, на самом деле больше половины (10 из 18) представляют собой вольные последовательности живых картинок, связь которых с произведениями Чехова (и других авторов, призванных усилить Антона Павловича) – весьма условная.

2011 г. – 6 из 17

2013 г. – 5 из 19

Из комментария к статистике можно сделать вывод, что «живые картинки» мне не нравятся. Ничего подобного. Воспроизвожу вкратце собственную рецензию на спектакль «выдающегося французского режиссера Филиппа Жантти “Болилок”». «Слово, вынесенное в название спектакля, не имеет никакого смысла. Жанр: сновидение.

<sup>12</sup> Тимашева М. Как я стала патриотом. Театральное единство против политики гражданской войны. // Солидарность, 1992, № 28, с. 6.

<sup>13</sup> Цит. по: Елена Губайдуллина. Питер Брук в Москве // Что делать, 1 – 31 мая 1996 г.

## На Чеховском фестивале

Жанти умеет сделать его явью, представляя происходящее фантазиями девочки Алисы (привет от Кэрролла). Исполнительница роли на наших глазах оживляет кукол и разговаривает их голосами. Для такого случая актриса выучила текст по-русски. И не стоит мучительно разгадывать, как все это сделано. Волшебство – не в технологии, а в мастерстве, с которым выполнен трюк. Жанти смешивает все виды искусства: цирковую клоунату и акробатику с пантомимой, кукольный театр с современным танцем, кино со скульптурой. Вот кукольная головка размером с кулак; а через несколько секунд – уже с человеческую голову и с человеческим лицом; а еще через секунду появляется лицо живого актера – похожее на кукольное, как две капли воды. Заметить момент подмены невозможно: живое неотлично от неживого до тех пор, пока этого не захочет режиссер»<sup>14</sup>.

Спектакли Филиппа Жанти, Роберта Уилсона, Робера Лепаж, Сюзан Анрейд, Даниэле Финци Паски, Матюрена Болза, Бартабаса (три последние фамилии проходят по ведомству «новый цирк») – замечательные произведения, уже вписанные в историю мирового искусства.

Если в последнем «чеховском» спектакле Робера Лепаж «Карты 1: пики» «текст – плод вдохновения восьми артистов труппы, включая самого режиссера»<sup>15</sup>, это не значит, что спектакль примитивный: напротив, в нем, кроме изысканных «картинок», присутствует и мораль, и социальная критика, и знание людей. Более того: я могу понять актеров, которые именно сегодня предпочитают

традиционной модели («драматург сочинил – режиссер инсценировал – артист сыграл») клоунату, модерн-танс и компьютерные эффекты. Невозможно ставить по кругу бесконечно одну и ту же классику, что же до современной словесности, то лучше уж импровизировать как в комедии дель арте, чем калечить собственную психику (и психику зрителей) патологическими фантазиями Марка Равенхилла или Эльфриды Елинек. В быту слово «цирк» часто произносится с пренебрежением. О какой-нибудь непотребной ситуации в политике говорят: «клоуны собрались». Как же это несправедливо! Ведь сегодня именно цирк выделяется профессионализмом на фоне прочих видов искусства, стремительно теряющих не только высокое мастерство, но элементарные ремесленные навыки.

Но европейская театральная культура в своем развитии неотделима от литературы. Писатель с античных времен был полноправным соавтором спектакля. Если его роль по той или иной (даже самой уважительной) причине сводится к минимуму, другие участники творческого коллектива (режиссер, актер, художник, конструктор сценических механизмов) могут поднапрячься и компенсировать «потерю бойца» – но работает ли это на обогащение и умножение общего дела? Или наоборот? Почему и вызывает сомнение термин «постдраматический театр». Он предполагает некий новый этап развития, в то время как есть серьезные основания рассматривать «освобождение» театра от литературы не как движение вперед, а в качестве одного из примеров архаизации европейской культуры.

<sup>14</sup> Жанти, соперник Жанти. <http://www.svoboda.org/articleprintview/1746529.html>

<sup>15</sup> Лейла Гучмазова. Карты, пики и война. // Ваш Досуг №23 (19 – 30 июня 2013) <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/70697/>



## Pro настоящее

Другой пример – рок-музыка, в которой глубокая (почти первобытная) архаика выступила во всеоружии новейших технологий. Но победоносное шествие шаманов с электрогитарами продолжалось недолго. Рок начал растворяться (и практически растворился) в шоу-бизнесе. Сколько продержится наш высокотехнологичный, а по сути очень-очень древний театр без драматурга?

Вот мнение Оксаны Кушляевой из «Петербургского театрального журнала»:

*«Выразительные средства, которыми пользуется Виктория Чаплин, как всегда неизменны, и посмотрев спектакля три, начинаешь понимать, что их не так уж и много. Одна и та же главная героиня, вернее, одна и та же маска, мужчины-резонеры вокруг нее, знакомый набор фокусов и шуток. И с этим, пожалуй, надо смириться. Хотя все-таки испытываешь легкое разочарование. Ведь то, что казалось при первом знакомстве волшебством, сном, стильной и умной фантазией, от спектакля к спектаклю начинает все больше походить на обычное цирковое ремесло, передающееся из поколения в поколение»<sup>16</sup>.*

Примерно те же претензии предъявляют и любимцу фестиваля Роберу Лепажу в связи с последним его спектаклем.

*«...Замысел очевидно сильнее воплощения. Шоковые приемы, как широкое использование голого тела, давно выглядят штампами. Да и сама мысль Лепажу о соотношении греха и возмездия удивляет элементарностью...»* «Никто никогда не подвергал сомнению визуальное волшебство спектаклей Лепажу...» – говорится в тексте

*«Гардиан», приведенном в программе. Данный случай, видимо, первый. Спектакль предсказуем и растянут. Визуальные эффекты живут отдельно от актеров. Тот Лепаж, который пленил своей «Трилогией драконов», «Обратной стороной луны», а также виденным не в Москве «Эльсинором», здесь мало узнаваем...»* (Марина Токарева)<sup>17</sup>.

Не будем сейчас спорить о том, насколько обосновано каждое из критических замечаний. Но не могу не признать: когда эмоциональный эффект от первого столкновения с новым типом зрелища проходит, неизбежно начинают проявляться присущие ему слабости и штампы. Их ничуть не меньше, чем у старого доброго психологически-реалистического театра, который в сотый раз ставит в исторических декорациях «Бориса Годунова». И если писателю трудно каждые два года выдавать в свет что-то новое оригинальное, то почему это должно легче получаться у режиссера?

Хуже другое. По пути, указанному Лепажем, устремляются люди, не обремененные его образованием, талантом и интеллектом. Они обращают театр в балаган самого низкого пошиба. И этот жанр, именуемый в рекламных рецензиях «скандальным», «провокативным» и «ломающим табу», к сожалению, тоже иногда появляется в афишах Чеховского фестиваля.

Как заметил М.Е. Швыдкой, «фестиваль, как и современный мировой театр, вместил в себя почти все пласты театральной практики: от спектакля ритуала (...) до спектакля-провокации... Фестиваль обнаружил абсолютную толерантность мирового художественного пространства

<sup>16</sup> Оксана Кушляева. Старый новый цирк <http://ptj.spb.ru/blog/staryj-novyj-cirk/>

<sup>17</sup> Марина Токарева. Голый король Пук. // Новая газета, 1.07. 2013. <http://www.novayagazeta.ru/arts/58843.html>

## На Чеховском фестивале

и всеядность публики, точнее, наличие публики для любой постановки»<sup>18</sup>.

Конечно, «спектакль – провокация» – все равно что «детский сад – пивная» или «обеденный унитаз». Искусство и провокации – разные виды деятельности, ими занимаются разные люди в разных ведомствах. Но М.Е. Швыдкой ошибся и в главном. По-моему, он напрасно зачислил организаторов чеховского фестиваля в единомышленники. Да, они подстраивались под генеральную линию, включая в афишу соответствующую продукцию. «Проект J. O концепции Лика Сына Божьего» состоял в том, что персонаж полтора часа мучился поносом на фоне увеличенного в размерах полотна Антонелло да Мессины «Христос Спаситель»<sup>19</sup>. Надеюсь, взрослым людям не нужно объяснять, что такие «фиги из дерьма»<sup>20</sup> складываются в определенном направлении не сами по себе, не ветер носит их из страны в страну как нечто обязательное к просмотру, и не марсиане оплачивают рекламу, сопоставимую с рекламой крупных банков. Это часть определенной пропагандистской кампании. А чтобы оставаться «своим» в глобальном истеблишменте, нужно демонстрировать лояльность (мы не выделяемся, показываем, что положено) – так же, как в СССР ее демонстрировали инсценировками мемуаров Л.И. Брежнева. Подобная продукция никогда не занимала в «чеховской» афише главного места. Она каждый раз оттеснялась на обочину чем-то другим, более интересным. Не знаю, насколько сознательно это делали Шадрин и его команда – может быть, идеологическому давлению безотчетно противился их

художественный вкус – но я вижу результат. Апологеты «абсолютной толерантности» хоронят русский психологический театр, чтобы на его месте вырастить клоны западноевропейского, причем не абы какого, а очень определенно-го (см. чуть выше). Вроде бы, фестиваль идет на уступки. Как мы с вами уже подсчитали, привычных для России драматических спектаклей становится все меньше. Но кому достаются освободившиеся места? Пытаясь дать на этот вопрос точный ответ, мы видим, как настойчиво Запад уравнивается Востоком, а глобализация традицией. Средневековый японский театр Но и Бунраку, китайская опера, этническая хореография, а из Америки – госпелз, то есть «евангельская музыка», театрализованный вариант богослужения в церкви пятидесятников. Резкий поворот к такого рода «экзотике» в 2003 году не встретил общего понимания: Андрей Якубовский сетовал, что зрителям трудно «проникнуть в смысл спектакля, не говоря уже об эмоциональном восприятии»<sup>21</sup>. Но вот любопытная «сдвоенная» рецензия в том же старом (под редакцией В. Семеновского) журнале «Театр». В ней сопоставляются центральные женские образы двух спектаклей Чеховского фестиваля, немецкого (из г. Штутгарта) и китайского, причем второй – то самое «Сказание о Му Квей-Инг, воительнице с нежным сердцем», которое показалось Якубовскому «чисто этнографическим».

*«Суммируя впечатления, получаем два феминизма. Китайский феминизм: женщина может быть лучше даже самых лучших мужчин. Немецкий феминизм: мужчины такое дерьмо, что это может*

<sup>18</sup> М.Швыдкой <http://www.chekhovfest.ru/fest/1996/>

<sup>19</sup> Драматические спектакли на международном фестивале имени Чехова <http://www.svoboda.org/articleprintview/24294379.html>

<sup>20</sup> Ольга Егошина. Экология веры. // Новые Известия, 2.06.2011. <http://www.newizv.ru/culture/2011-06-02/145524-ekologija-very.html>

<sup>21</sup> Андрей Якубовский. Три проблемы чеховского фестиваля. // Театр, 2003, № 4, с. 102.

## Pro настоящее

*служить оправданием гнуснейшей из женщин...*

*Может быть, свет с Востока поможет разогнать тени, в которых прячутся привидения старушки-Европы»<sup>22</sup>.*

Как видите, смысл (и мораль) не так уж надежно скрыты от российского зрителя в экзотических формах. И этот смысл вступает в прямую конфронтацию с идеологией глобальной «толерантности», принципиально не различающей добра и зла и отказывающей человеку в каком бы то ни было достоинстве.

Тот же эффект отмечен на спектакле «Госпел в Колоне». *«Мэбоу Майнс» взяла классическую трагедию, соединил ее с современной христианской музыкой и показал, что два вида искусства роднит тема страдания и спасения... "Долой импотентное европейское искусство!" – воскликнул, выходя из зала, один из лучших российских режиссеров»<sup>23</sup>.*

Надеюсь, вы понимаете, что дело здесь не в национальности актеров, не в «Востоке» и «Западе», последний пример – вообще из США. Наверное, от мировой истории можно спрятаться в подвал и гордо ставить там спектакли для 15 друзей. Хотя сейчас в Москве без денег и связей даже подвала не арендуешь. Тем более, международный фестиваль. У него нет никакой возможности отделиться от экономики, политики и идеологии. Как Мольер зависел от королевского двора, так и современные театры – от финансово-бюрократической элиты, которая распоряжается ресурсами и раздает их не просто так. Есть понятие: социальный заказ. Определенного типа зрелища, которые навязываются в качестве обязательного стандарта для всего

человечества, как искусственные помидоры в супермаркетах и бритый «английский» газон вместо травы и цветов во дворах. Но дальше глобальное действие встречает противодействие на местах со стороны суверенных (пока еще) государств, опирающихся на местные традиции (японские, швейцарские, русские, американские) и здравый смысл граждан, которые предпочитают воспитывать детей на старых сказках Андерсена или Чуковского, а не на креативно-продвинутом учебном пособии «Кто накакал на кротика». Однако традиция традиции рознь. Насмотревшись «Монологов вагины»<sup>24</sup>, можно с перепугу поверить их рекламе: что это и есть настоящий современный театр, и окуклиться в мертвом консерватизме или, того хуже, в национальных комплексах и религиозном фундаментализме. Тот, кто закрывается, демонстрирует слабость и обрекает себя на поражение (советский опыт это показал). Но эйфория от «открытого культурного пространства» закономерно сменяется осознанием того, что глобализация – это не только свобода перемещений по планете, «она сегодня здесь, а завтра будет в Осло», но и новые, более изощренные методы укрощения муз. Каждому – и художнику, и организатору – приходится выбирать собственный путь между искушениями и миражами, но для этого необходимо ясное представление о целях и ценностях: куда и зачем ты идешь.

Применительно к судьбе Чеховского фестиваля возникает ряд вопросов, на которые я не требую немедленного ответа, просто предлагаю для свободного и честного обсуждения.

<sup>22</sup> *Илья Смирнов. Два феминизма // Театр, 2003, № 3.*

<sup>23</sup> *Марина Тимашева. Эдип нашел дорогу в рай. // Коммерсант, 12.05.1998.*

<sup>24</sup> *«Монологи вагины», И.Енслер <http://www.chekhovfest.ru/fest/2003/>*

## На Чеховском фестивале

Если Международный Чеховский – зеркало театрального мира, в нем должно отражаться все, что специалисты признают за театр, награждают премиями и рекомендуют к просмотру. Так? Или предусмотрены какие-то ограничения?

Нужно учитывать социальный заказ, иначе не дадут денег. Но до какого предела? Мало ли что завтра взбредет в голову политикам и финансистам. И в каком количестве их заказ должен быть представлен? Одним пунктом в программе, чтобы засвидетельствовать почтение, или россыпью стандартного «креатива» из разных стран?

Понимаю, что здесь возникнут возражения: мол, «Голая пионерка» или вышеупомянутые «Монологи...» возникли в программе не корысти ради, а токмо благодаря своим высоким художественным достоинствам. При всем уважении к коллегам, которые эти достоинства разглядели, возникает сомнение: неужели во всех республиках СНГ и Прибалтики не нашлось тогда спектаклей, более достойных представлять современный театр перед лицом А.П. Чехова и более соответствующих чеховской традиции? А ведь урезали почти до нуля именно «ближнее зарубежье».

Замечательно, что в этом году «Московская программа» фестиваля посвящена памяти П.Н. Фоменко. Но если просмотреть с карандашом в руке «Московские программы» за те годы, когда Петр Наумович был жив, может выясниться, что его вклад в искусство Мельпомены по количеству отобранных спектаклей вполне сопоставим с вкладом другого режиссера. И даже чуть меньше, чем у этого другого – К. Серебренникова.

Кстати, в бывшем театре имени Гоголя, ныне «Гоголь – центре» удовлетворены таким результатом все равно не будут, потому что постановщик «Голой пионерки» в чеховской табели о рангах не на первом месте. Он уступил не только Ю.П. Любимову, но и М. Карбаускису. В любом случае Серебренников, в честном соревновании опережающий Фоменко – это даже не смешно. А если не смешно, то зачем? Ради плюрализма? Но на монологи голых пионерок и так работает огромная пропагандистская машина. Пристало ли серьезной организации плестись в хвосте у конкурирующих фирм, которые специально «созданы ради того, чтобы прославившиеся на всех других фестивалях скандалисты могли произвести шок в российской столице»<sup>25</sup>?

Может быть, настоящий плюрализм состоял бы как раз в том, чтобы отдельно взятый фестиваль вдруг оказался от них свободен... Нет, не будем утопиями. Полностью освободиться нельзя (по объективным причинам, указанным выше), но, наверное, удастся свести к минимуму?

Чеховский фестиваль, безусловно, состоялся как мировой и как самый масштабный и престижный в РФ. Дальнейшие его перспективы, на мой взгляд, зависят от того, насколько ему удастся сохранить собственное лицо.

<sup>25</sup> Наталья Якубова. Открытое письмо организаторам фестиваля НЕТ. // *Temp*, 2003, № 5, с. 35.