

Анна Шестакова

Хорошо вам тут живется?

Фестивалю «Мелиховская весна» в этом году исполнилось двадцать пять лет. В его афишу вошло двадцать спектаклей из России, Беларуси и Китая. Три из них поставлены по пьесе «Чайка», написанной в Мелихове сто тридцать лет назад.

Каждый из нас по-своему чайка

«Чайка», режиссер Лев Додин, МДТ (Санкт-Петербург)

На глади колдовского озера качаются деревянные лодки. Под ленивые всплески воды свои места в каждой занимают чеховские герои и героини. Стараясь удержать равновесие на покачивающихся бортах, они взмахивают руками, словно птицы, которым ничего не стоит взлететь. Хотя задолго до чеховской «Чайки» мы сокрушались, что «люди не летают как птицы».

Эти люди в лодках еще не произнесли ни слова, но мы безошибочно узнаем в них Тригорина, Аркадину, Треплева, Машу, Медведенко, Сорина, Нину... Здесь бы впору по штрихам, по движениям и костюмам писать портрет каждого, но времени нет – начинается спектакль, ряды лодок становятся своего рода зрительным залом. Нимфа-Нина читает монолог о мировой душе, и, как это часто бывает в театре, смотреть на то, как смотрят за Ниной другие действующие лица, не менее интересно, чем наблюдать за ней. Потому что весь спектакль Л. Додина – о театре и, шире, об искусстве вообще.

Хочется надеяться, что оно может спасти. Велик соблазн «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий» прыгнуть именно в театр, но «Чайка» МДТ еще более пессимистична, чем чеховская пьеса, и в ней искусство никого не сделало счастливым.

В созданном художником Александром Боровским мире царит атмосфера увядания и неумолимого приближения смерти, которая полноценно вступит в свои права во втором акте, когда лодки всплывут «кверху брюхом». Ведь это мир покинутый, оставленный, заброшенный.

С какой готовностью мы бросаемся угадывать, почему режиссер именно так перетасовывает чеховские реплики между теми семью персонажами, которые представлены нам на сцене. Как приятно разгадывать загадки и искать в этих пересечениях новые смыслы и неожиданные грани характеров. Как легко не заметить в этой зрительской эйфории главного: здесь все слышат всех, но всем все равно.

Что помешало этим семерым, что сидят каждый в своей шаткой лодочке, уйти – улететь? Ведь каждый из них по-своему чайка, каждый на протяжении спектакля однажды по-своему – о своем – вскрикнет на птичьем языке. Ответа на вопрос не находится, важно иное: теперь отсюда даже не уплыть. Ведь вода в озере – стоячая. Озеру, даже колдовскому, никогда не слиться с морем или океаном. Озеро может превратиться в болото, либо иссохнуть совсем.



Е. Боярская – Аркадина, Е. Зайфрид – Треплев, И. Черневич – Тригорин.
«Чайка». Малый драматический театр – Театр Европы. Фото Г. Фесенко

Да и чайки – птицы, целеустремленные до агрессивности, жадные; что посчитают своим – выхватят у чужого, из горла вытянут. Неспроста Аркадина Лизы Боярской так боится именно эту, слишком похожую на нее, Нину Анны Завтур. Пришла она на спектакль Треплева, чтобы увидеть что-то талантливое, пусть даже интерес подкрашен желанием посмотреть на конкурентов (драматургов ли, актрис) и убедиться в своем превосходстве.

Убедилась, но Заречная, моментально оценив обстановку и решив: «мое!», одним движением скидывает платье... и перевес уже на ее стороне – молодое тело надолго приковывает взгляды мужчин, отбирая их у Аркадиной всех разом. Вот и Аркадина – тоже чайка. Просто опыт и мудрость заставляют ее выжидать. Эта тактика в долгосрочной перспективе превращается в «выживать».

«Искусство не спасет» / «Искусство не спасти» – вот два смысловых крыла «Чайки» Льва Додина. Ставя эту пьесу, каждый режиссер принимает для себя решение, есть ли в Аркадиной и Нине талант актрисы – или это просто ремесло в одном случае и навязчивая мечта в другом? Талантливы ли по-настоящему Треплев и Тригорин – кто из них, оба или никто?

Вообще об этом спектакле можно размышлять, спорить, писать бесконечно и все равно не охватить целиком. Но чтобы дойти до какой-то собственной, внутренней точки, остается вспомнить, что в литературе один из персонажей зачастую является замаскированной фигурой автора, так и в спектакле в одном из героев чаще всего можно разглядеть режиссера. Здесь это несомненно Тригорин в исполнении Игоря Черневича. Тригорин начинает спектакль и его заканчивает, в полном согласии с чеховским монологом он никогда не бывает полностью погружен в действие – всегда под рукой заветная книжечка, в которую он записывает слова окружающих его людей. Жизнь для Тригорина лишь материал, и в этом отношении Тригорин так же безжалостен, как сам Чехов, в свое время взявший в свою пьесу «любовную записку» Авиловой или написавший «Душечку», в героях которой все узнали его добрых друзей. Тригорин в спектакле МДТ и есть автор «Чайки». Он пишет ее «из жизни», отнимая у нее сюжет для небольшого рассказа.

У венгерского художника Тивадара Костки Чонтвари есть картина под названием «Старый рыбак». Если зеркально отразить по очереди левую и правую ее половины, получатся Бог и дьявол. Оба сидят в одной и той же лодке, в одном и том же человеке. И оба до ужаса напоминают так любящего порыбачить от скуки Тригорина в этой «Чайке» с ее старыми лодками, холодным отражающим-двоящим задником и целой кладовой двойных – зеркальных – смыслов.

Скрипка без смычка

*«Дядя Ваня», режиссер Александр Локтионов,
Театральный ковчег в Дубраве (Сергиев Посад)*

Есть спектакли, которым нужен адвокат. Не для того, чтобы полностью оправдать, но хотя бы для того, чтобы поговорить не только о слабых или спорных местах постановки. Можно, конечно, увидев красную тряпку, на которой вышиты слова «молодой режиссер», поднять на рога обилие приемов, знаков, намеков и обличить отсутствие цельности, системы, концепции...

Но что, если концепция здесь есть? Итак, двадцатисемилетний (действительно молодой!) Александр Локтионов взял ту пьесу Чехова, которая, кажется, в наибольшей степени «цепляется» за время. Тем она и коварна: при всех вневременных темах «Дядя Ваня» отчаянно сопротивляется прямому переносу в современность. И режиссер подходит к кристально психологической «двери» с ключом условности.

Мы неизбежно оцарапаемся о то, как слабо корреспондируют два разных времени, помещенных в одну систему координат. Но не в этом ли цель?

О чем не чеховский, а локтионовский «Дядя Ваня»? Об упущенной жизни? О невозможной любви? Все «туда», да не совсем. Та самая, неповторимо чеховская тоска – думаешь на этом спектакле – ужасно знакома поколению миллениалов. А Дядя Ваня превращается из бледного хрестоматийного воспоминания в героя нашего времени.

Между чеховскими героями в спектакле стерт возрастной разрыв. Но то, что навязано обстоятельствами (распределение ролей продиктовано в первую очередь молодостью самой труппы), режиссер обратил в решение – все персонажи становятся гораздо ближе молодой аудитории. Миллениалов не зря называют потерянными поколением, поколением-«между». Вот Войницкий Сергея Недугова кажется ровесником Серебрякова (Геннадий Хасанов), оба выглядят лет на сорок. Вот и «немогущую» маман (Марина Петухова) мужчины буквально носят на руках, но старуху актриса намеренно не играет.

К Чехову можно относиться с пиететом, как к гению. Можно – с дерзостью, как к авторитету, которому стоит (или ничего не стоит) бросить вызов. Но в моем городе, в Перми, лет пятнадцать назад существовала группа «Чехов друг», название которой и выражает подход к драматургу, выбранный Александром Локтионовым для своего спектакля. Ведь не так важно, в сущности, сколько его героям лет; тем, кого считаешь друзьями, может быть хоть восемнадцать, хоть сорок пять.

Однако есть в спектакле и тот, кто выбивается из этой системы. Соня Полины Бугаковой – единственный зумер в миллениальском мире, подросток на излете, еще только балансирующий на пороге экзистенциального кризиса, в болоте которого вязнут, барахтаясь, каждый по-своему, и Астров, и Войницкий, и Елена Андреевна. Только в дуэте с Соней для них начинается жизнь.

К Соне все тянутся. Войницкий в самом начале спектакля говорит и движется стремительно – это позже его затормозит, заохолдит тоска. Астров, сначала по-отечески целуя Соню в макушку, вскоре по-детски уткнется в ее колени – при всей интимности момента ни на секунду невозможно поверить, что в этом есть что-то от физического влечения и уж тем более от любви. Елена Андреевна, кажется, не способная на любовь вообще, только разыгрывая с Соней почти тургеневскую сцену (Натальи Петровны и Верочки), открывает в себе до нелепости живое чувство.



«Дядя Ваня». Театральный ковчег в Дубраве. Сцена из спектакля.
Фото С. Зорина

Именно Елене Андреевне отдан – естественно, Соней – предмет, который оказывается ключевым для образной структуры спектакля. Скрипка, которая совершенно не к месту здесь, на заржавевших руинах. Может быть, стать скрипкой не такая плохая судьба для срубленного дерева, из-за которого болит душа Астрова... И Елена Андреевна на этой скрипке сыграет. Только не пронзительную мелодию, а пиццикато на двух струнах, бесконечные две ноты. Потому что смычка – нет. Скрипка не так самодостаточна, как гитара, из звуков которой соткан саундтрек спектакля. Без смычки скрипка не умирает, она может издавать звуки, но можно ли назвать их музыкой? Без любви человек не...

Каждый герой этого «Дяди Вани» – та же скрипка в отчаянном поиске своего смычка. И сам спектакль в каком-то смысле тоже.

Ни в коем случае не хочу уходить в популярную психологию и судить чеховских героев с сегодняшней позиции (к примеру говорить, что Войницкий в свое время не отстоял каких-то там границ), но этим режиссер и не занимается. Вместо этого он разбрасывает по спектаклю разные знаки – и не стремится их акцентировать.

Миллениалы отчаянно не желают взрослеть, тоскуя по детству, которого, к тому же, не было. То есть – все по Чехову – живут миражами. Поэтому глядят в телескоп, но не на звезды, а друг на друга. А затем не то

чтобы пускают солнечных зайчиков, но ловят лучи света, высматривая в зрительном зале таких, как они сами. Поэтому бросают монологи в присутствующих, но не слышащих их собеседников, а о самом тайном говорят как в детстве: если не по телефону из пластиковых стаканчиков на веревочке, так с помощью чайника (один прикладывает ухо к чайнику, а второй говорит в носик). Кредо жизни, спасительное «терплю я – терпи и ты» превращается в игру Сони и Дяди Вани, своего рода вариацию дворовых ладушек вроде «Летела ворона» или «Дон-дон-дэри». Поэтому с первой секунды в глаза бросаются разбросанные по сцене то ли фигурки из тетриса, то ли сердечники трансформатора. Достаточно ли этих мелочей, чтобы спектакль сложился, вопрос открытый.

Да, он определенно «лохмат», и, чтобы причесать его, отделяя несовершенства, нужно время. Но спектакль миллениала Александра Локтионова – как будто еще и о том, что такое быть молодым режиссером, потому что взрослеть, даже в профессии, очень страшно.

«Как хорошо страдать в таком месте!»

«Метаморфозы-2025. Святая простота», Академия кинематографического и театрального искусства Н.С. Михалкова (Москва)

Прологом к спектаклю – так уж выстроилась фестивальная драматургия – стал показ документального фильма «А.П. Чехов. Писатель на все времена». Это название имеет столько же общего с содержанием фильма, сколько название спектакля – с его содержанием, а особенно – с самим Чеховым.

В фильме можно выделить два разнонаправленных вектора: один представляет собой разнообразные беседы о Чехове, второй – репетиционный процесс, а точнее «уроки мастера» о том, как Чехова нужно играть. В спектакле (хотя честнее было бы назвать его сборником этюдов) показаны восемь режиссерских работ выпускников Академии в исполнении девяти молодых артистов, которые свое обучение в ней еще только проходят. А где-то в параллельной всему этому реальности существует и Чехов, и Мелихово, и фестиваль, и зритель. Вот отсюда, из параллельной реальности, и попробуем на «Святую простоту» посмотреть.

В трех этюдах режиссера Александра Ведменского, пожалуй, наиболее видны сходные черты и почерк. «Хороший конец», «Спать хочется», «Драма» – рассказы Чехова превращаются у режиссера в эпизод жанрового фильма. Тяготеет режиссер явно к хоррору, неистово воздействуя на зрителя самыми разнообразными эффектами. Его этюды крайне



«Метаморфозы-2025». Академия кинематографического и театрального искусства Н.С. Михалкова. Сцена из спектакля. Фото С. Зорина

агрессивны в звуковом плане, будь то бесконечный ад «Спать хочется» или орущий телевизор в «Драме» (sic!). Если Ведменский не пытается зрителя ужаснуть, он – с той же интенсивностью – старается его насмешить. Чехов, будучи врачом, знал все не только о человеческом теле, но и о душе. И вторая, очевидно, интересовала его куда больше. Но не Чехов, а, возможно, современное кино подсказало режиссеру, что «давить» нужно на физиологию. Во всяком случае, мотивации персонажей предельно биологичны.

Режиссер Софья Куцерубова взяла в работу рассказы Чехова «Верочка», «Святая простота» и «Учитель словесности». Очевидно, что интересуют ее в первую очередь женские персонажи, и во всех трех этюдах мы видим вариации по разным причинам не сложившегося у героев диалога. Однако на первый план выходит прием, а материал, к которому с ним подходят, прекрасно умеет за себя мстить. Оттого главный не случившийся здесь диалог – диалог с Чеховым.

Герои «Святой простоты» волей режиссера меняют пол, и потому Анастасии Ирлык приходится играть грубоватую дамочку, а Милане Делавер – невероятно раздражающую, навязчивую и недалекую старушку. «Верочка» не лишена трогательности, но эту заслугу вернее будет приписать актерскому обаянию Алины Соколовой и Вячеслава Севостьянова. Ведь тот же самый Севостьянов уверенно играет отсутствие

романтической любви в припоминаемом его героем прошлом и столь же уверенно утверждает, что Верочку любил, на глазах у зрителей перевоплощаясь в старика (здесь на место живой игры уверенно заступает штамп). Сложно представить, чтобы режиссер, разобравшийся в материале, поставил актеру обе эти задачи разом.

Наконец, предельно иллюстративный «Учитель словесности» будто и вовсе взят лишь затем, чтобы семью Шелестовых дополнить вваливающимися на сцену персонажами из других рассказов, такая попытка объединить восемь разрозненных историй для поклонов, но это шитье грубой ниткой и тупой иглой.

Интереснее всего оказалось наблюдать за этюдами режиссера Тамары Разореновой: «Княгиней» и «Злоумышленником». Да, «Злоумышленник» превратился в историю о проделках шалуна-школьника, дописанный финал которой отчетливо напоминает выпуск киножурнала «Ералаш», но Алина Соколова в роли Дениски очаровательна. Она играет с неподдельным задором, воздушная, пружинистая, и единственное, что к этому цельному образу никак не идет, – это нарочитая картавость. В свою очередь, в «Княгине» та же самая Алина Соколова блестяще преобразуется в человека, который упрямо отказывается видеть реальность, и с актерской точки зрения ее роль однозначно богаче, чем у ее партнера, Доктора в исполнении Владимира Безумова. Последний движется на одной лишь обличительной интонации, и это, увы, довольно быстро становится довольно скучно. А Княгиня Соколовой, придя к себе, стряхивает с себя все обвинения, будто ничего и не было, и остается в полном сознании собственной безупречности. Кстати, в фильм, который показали перед спектаклем, вошли кадры с репетиций именно этого рассказа, и какой должна быть Вера Гавриловна, рассказывал и показывал студентке сам Никита Сергеевич Михалков.

Именно княгиня произносит слова «Как хорошо страдать в таком месте!», прозвучавшие совершенно особенно и остроумно в Мелихове, поскольку спектакль играли на открытой сцене.

Мать и сын, актриса и режиссер, чайка и гусь

«Чайка», режиссер Се Лимин,

Сычуаньский народный художественный театр (Чэнду)

В программе фестиваля в этом году – четыре «Чайки», но одна стоит особняком, хотя бы потому, что играется на иностранном языке с субтитрами. Ее привез в Россию театр из китайского Чэнду.



«Чайка». Сычуаньский народный художественный театр.
Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

Перед началом спектакля нам напомнили список действующих лиц, а еще указали жанр спектакля. Тут, конечно, случились «трудности перевода», но если долго смотреть на титр «адаптация по комедии», предлог не покажется ошибочным – «по чему/кому» у нас обычно плач, реквием или поминки.

В спектакле именно они, все разом. Рамкой спектакля являются повторяющиеся в начале и финале реплики: «Трагедия или комедия? Гимн или реквием? Чайка или гусь? – Вот в чем вопрос!» – таким образом нас отсылают к «Гамлету» (в пьесе Чехова отсылки тоже имеются) и указывают на трагический финал. Впрочем, здесь трагично и начало: мы слышим выстрел, а на сцене, на черном помосте, укрытая-омытая легким полупрозрачным полотном человеческая фигура. На исписанных листах бумаги лежит Треплев. Вокруг него вьются люди-птицы в белых халатах – трое докторов вместо одного Дорна. Самоубийцу ненадолго возвращают к жизни, чтобы та в последний раз пронеслась перед его – и нашими – глазами.

Так начинается «Чайка», в которую вплетена, вшита китайская традиция. Тут и возможность увидеть на сцене традиционные боевые искусства, театр маски – как атрибута (накладная борода, белый халат, ошейник), моментально превращающего актера в разных персонажей,

и крайне необычное решение сцены о мировой душе – для нас национальный женский танец «водяных рукавов» столь же непривычен, как «новые формы» для Аркадиной. Сама она, входя в роль Примадонны, действует в традиции старинного китайского театра.

Наконец, монтаж чеховского текста достает из пьесы дополнительные смыслы. Мы видим, что Костя всегда приходит, когда женщина, будь то Аркадина или Нина, занята Тригориным. Что Аркадина пытается удержать возле себя и Треплева, и Тригорина, каждому из которых жизненно необходимо, чтобы их хвалили. Когда мужчины заняты своими делами, женщинам (Маше и Полине Андреевне) приходится говорить о любви к ним друг с другом.

Интересно решена сцена последнего визита Нины. Это свидание уже «на том берегу», за границей земной жизни. В глазах Кости Нина все та же девочка в зеленом, реальная жизнь несколько ее не изменила – вернее, он не замечает перемен. Это встреча, полная тихой гармонии, умиротворения, диалог – о прощении и примирении. Поэтому текст о своих страданиях Заречная произносит с отстраненной улыбкой, а Треплев слушает ее без той тоски, с которой всю свою «земную» жизнь глядит в зал. Повторение монолога о мировой душе проясняет образ «водяных рукавов». Это и слезы, и вода колдовского озера. Претендуя на внимание Аркадиной, Треплев пробует напоказ топиться, что выглядит невероятно комично. Комическое в этом спектакле отчетливо, но смех всегда очень грустный.

У порхающих здесь белых птиц бумажные крылья – те самые листки, которыми устлано смертное ложе Треплева. Быть может, он и является автором песни, которую исполняют артисты в финале. Ведь в ней звучит – на русском языке – рефрен: «Я чайка, я чайка!..»

Просто женщины. Без мужчин. Вот и все

*«Прозоровы», режиссер Кирилл Заборихин,
«САД на Пушкина» (Уфа)*

Кирилл Заборихин посмотрел на «Трех сестер» Чехова как на «Дом Бернарды Альбы» Лорки: замкнутый ад дома, в котором одни женщины, только вместо палящего андалузского солнца – вечная зима. Мы вообще обращали внимание на время года, когда читали «Трех сестер»? «Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето», – говорит Маша. И, она же, чуть позже: «Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь или зима». Этим ключом и открывается спектакль.



«Прозоровы». «САД на Пушкина». Сцена из спектакля.
Фото С. Зорина

В вечной зиме существуют не только героини на сцене, но и каждый из нас.

При первом взгляде на сцену вспоминается бутусовский «Король Лир» в «Сатириконе», только здесь три дочери-сестры представлены в не столь симметричной мизансцене и вместо трех пианино – один рояль, укутанный пленкой. Под холодным, неживым светом эта пленка на мебели кажется льдом. И опять – зима... Даже понятно, какой именно месяц: февраль, с его жуткими холодами и полным отсутствием надежды на наступление весны.

Прозоровы здесь – фамилия женщин одной семьи. Три из них – сестры, четвертой стала Наташа, приняв фамилию мужа. Она вошла в этот дом последней. Больше никого не будет. Ни одного мужчины. Андрей явлен в музыке, Вершинин – в свете, остальные – лишь в разговорах. Все мужские реплики перераспределены между женщинами. Мужчин больше нет, их не существует.

Одинаковые простые серые платья сестер из грубой материи в тусклом свете вот-вот изменят цвет до траурно-черного. Уже по костюмам видно: три сестры заодно, а Наташа – по другую сторону. Она как раз из тех, кто не замечает вечной зимы вокруг, рядится то в красное, то в белое платье или вовсе раздевается до белья. Семья расколота на две неравные части, и одной суждено задушить вторую.

Ольга, Маша и Ирина существуют в замершем мире, где не кончатся зима, холод и тьма. Этот мир давит на них, и каждая справляется с этим давлением по-своему. Старшая, Ольга Анны Асабиной, из последних сил пытается сохранить иллюзию контроля, с безжизненной интонацией убеждая себя в том, что лицо Ирины сияет, а у нее самой не болит голова. Младшая, Ирина, у Юлии Тоненко по-ребячески прячется, как под стол, под защиту рояля, но и там может внезапно осыпаться снегом.

Надежда вырваться есть только у Маши Олеси Шибко: появление, пусть и не буквальное, Вершинина, заставляет ее сойти со сцены, подойти к двери, открыть ее и увидеть живой, теплый, мягкий свет. Но за порог шагнуть у Маши не получится. Бросить все и броситься в неизвестность – страшно, а страх парализует. Так и не дождавшись решительного шага, дверь захлопнется навсегда, и на жизнь останется лишь смотреть в замочную скважину.

Мир, где все двери закрыты, обречен. В нем выживают только Наташи. У Дарьи Толканевой получилось создать настоящий образ-оксюморон: по первому плану это единственный полный жизни человек, который пытается искать компромиссы (она даже примерит на себя серое платье, но – не то, не то). Но то, что играетcя по второму, заставляет зрителей встать на сторону сестер, которые до последнего не будут пускать ее на свою территорию и припомнять ей все «грехи» – и няню, и зеленый поясok. Даже в финале, лежа головой на коленях у Ольги и копируя чужую позу, Наташа занимает не свое место. Все-таки она победила, и это понимают все четверо: занавес закроет, окончательно отрезая сестер от жизни, именно Наташа.

Обидно редко встречаются по-настоящему удачные описания спектаклей в программках или на сайтах. Но о «Прозоровых», кажется, сказано идеально: «История об отсутствии времени; о потере прошлого, бессмысленности настоящего, невозможности будущего». Спектакль предельно пессимистичен, но как иначе смотреть на мир, где «кругом сплошная грязь, больше некуда упасть»? Именно эта песня звучит в «Прозоровых» Кирилла Заборихина.

Хорошо вам тут живетcя?

*«Остров Сахалин», режиссер Олег Долин,
РАМТ (Москва)*

Никакой драматург не сочинит трагедии лучше, чем реальная жизнь. Документальная беспристрастность может воздействовать сильнее



«Остров Сахалин». РАМТ.
Сцена из спектакля.
Фото Г. Фесенко

любого художественного приема. В «Острове Сахалин» Олега Долина нет на первый взгляд ничего страшного, ад здесь – в самой негромкой сдержанной интонации, в умеренности отобранного для инсценировки материала, лаконичности визуального решения.

Спектаклю, конечно, невероятно «идет» родной холодный черный цвет Черной комнаты РАМТа, но и в деревянной избе («Театральном дворе» Мелихова) уровень воздействия на зрителя потрясающий. Единственная ощутимая потеря фестивального показа – отсутствие у зрителей возможности видеть чайку в колючей проволоке под самым потолком. Остальное сохранно. Зрительские места (которых ощутимо больше, чем на родной площадке) разделены на четыре сектора, очерченных между собой крестом прохода; артисты невыносимо близко и будто одновременно везде, но особенно явно – за спиной...

Информацию о пребывании Чехова на Сахалине сообщают молодые актеры в нейтрально-современной черной одежде, и только потом появляется он – Антон. «Он» превращается в «я», надевая не знаменитое пенсне, а хрупкие круглые очки. Это не Антон Павлович, не Чехов – просто Антон, молодой человек, явно моложе реальных тридцати лет, в которые писатель начал свое путешествие. У Андрея Лаптева он сам весь еще светлый, московский мальчик, у которого в жизни, кажется,

не случалось горя. В первые минуты это может вызвать инстинктивное недоверие, но тем заметнее для зрителей та страшная метаморфоза, которую произведет с ним Сахалин.

Светлый Антон этому хмурому, тусклому, мрачному миру чужд. На него с одинаковым недоверчивым прищуром смотрят и начальники, и каторжные. Прибывшему на остров гостю по привычке устраивают настоящий допрос, хищный клин надзирателей заученно, механически исполняет свою рокировку, но прошедший первое испытание герой получает максимально возможную для чужака степень свободы. Теперь он наблюдатель за жизнью острова, но все еще такой же неуместный, как его гимнастические упражнения, когда рядом звенят подбиваемые кандалы. Только приступая к писательскому труду, Антон открывает в безликих черных тенях настоящие характеры живых людей.

История места складывается из человеческих историй, а именно их собирает Антон, проводя перепись каторжан, в которой выходит далеко за границы формального анкетирования. Оживающие истории – настоящий калейдоскоп актерских работ Алексея Гладкова, Ильи Барабошкина, Ивана Канонерова, Николая Угрюмова и Дарьи Затеевой. Каждый играет от трех до восьми ролей: то каторжного, то надзирателя; то доктора, то приговоренного к повешению; то проститутку, то подвижницу (перевоспложения Д. Затеевой каждый раз меняют ее почти до неузнаваемости без помощи грима). На вопрос, который задает всем Антон, – «Хорошо вам тут живется?» – некому ответить утвердительно.

Хорошо здесь не живется даже семье начальника острова. Да, там, за непроницаемыми стенами есть изящные фарфоровые чашечки и оттуда доносятся звуки фортепиано. Но даже музыка на каторге совершенно противостоит естеству.

Обыденными здесь становятся вещи, которые человека неприглядного, пришлого, изумляют. То, как недополучившие похлебки каторжники голодно смотрят на голую ногу поварахи. То, как невинные женщины идут сюда за мужьями. То, во что превращает женщин проституция, которой они вынуждены заниматься с детства. То, как на острове рождаются новые семьи, – одна из самых сильных сцен спектакля.

Невеста (так эта женщина названа в программке) сидит, вцепившись руками в стол, и пристально глядит на каждого подходящего к ней. Эти короткие молчаливые встречи способны решить судьбу разом двоих людей, и каждый взгляд здесь не то что говорит – кричит. А когда выбор сделан, начинается трудное движение навстречу другому –

чужому – человеку: мужскую и женскую фигуру неведомая сила то бросает друг на друга, то растаскивает по разным сторонам, прижимает к стене. Круг сцены прочерчивается прямой, резкой, острой линией диаметра – она соединяет две наиболее удаленные друг от друга точки... Воистину, самая сложная геометрия – у человеческих отношений. Однажды на крайних полюсах окажутся Антон и доктор, в которого он глядится, как в зеркало, жестокое в своей беспристрастности.

В царстве тотальной несвободы, где даже птицы сидят на цепи, перемолоть, переломать просто. Взрослый человек падает на колени и превращается в ребенка, уткнувшегося заплаканным лицом в подол доброй учительницы. Приговоренный к смерти повторяет, как заведенный: «Это нас вешать идут!» дрожа от неслышного в реальности, но оглушительного для него топота. Светлый мальчик Антон падает, как подкошенный, теряя сознание. Но у него, в отличие от большинства «островитян», есть то, что помогает не утонуть в черноте. Это письма из дома – братья и сестра Антона предстают в спектакле оживающим семейным фото.

Театральный закон требует, чтобы с героем в определенный момент произошел какой-то внутренний переворот. Это невероятно сложно здесь, где материал в каждой сцене больно бьет, и все-таки для меня такой кульминацией стала сцена с Каторжным «Красивым». Это наиболее цельный, сложный, глубокий и объемный образ, созданный Николаем Угрюмовым. Его «Красивый» – человек, на теле которого нет живого места, но душа и воля которого слишком сильны, чтобы выбить их из него плетями и шпицрутенами. Он, паромщик, торчит над водой легкой и непотопляемой сухощавой веточкой, улыбается, пробует разговорить Антона и даже зрителей в первом ряду. Единственный раз, когда мы видим его в смятении, – когда Антон спрашивает его имя. Не здешнее, а настоящее. «Красивый», подумав, называет его, как отдает, – бережно, доверчиво, но в первый и последний – единственный – раз.

Как много значит имя. Неспроста каторга стремится его у человека отнять. Подписываясь под очередным письмом из дома, свои имена называют: Александр, Николай, Михаил, Иван, Мария... Но Антон не завершает переключки. Будто, взяв у каторжного имя, он не то чтобы отдал взамен, но потерял свое. За недолгую повисшую паузу Андрей Лаптев в мельчайших нюансах показывает, как трудно ему пройти обратный путь к собственному имени, к оставшейся далеко семье, к прежней жизни...

В финале звучит монолог Антона, который верит, что его труд сможет изменить жизнь на Сахалине к лучшему. Его партнеры по сцене выходят из ролей и, замыкая кольцевую композицию спектакля, коротко рассказывают, что так оно и вышло. Но Чехов надеялся, что никогда больше не будет в России такого страшного, убийственного для человека места, как Сахалин. А смотрит он в глаза нам, зрителям XXI в., которые слишком хорошо знают, что этой мечте сбыться не суждено.

Икс равен минус одному

*«Платонов», режиссер Рустем Фесак,
«Чеховская студия» (Мелихово)*

В десяти минутах от «Театрального двора» в усадьбе Мелихово стоит земская школа, построенная на средства Чехова. Там можно увидеть и учебный класс, и квартиру, в которой жила учительница. На доске мелом выведено: «Дети, в школу собирайтесь!»

Эти же слова предстоит прочитать зрителям спектакля «Платонов». В мире, окружающем сельского учителя, черные стены как нельзя лучше подходят, чтобы писать на них мелом и чертить треугольники (конечно, любовные). Веками школьники мучительно решают математические задачи. Вырастая, некоторые станут сложными фигурами. А учитель Платонов с самого начала явлен нам как таинственный икс, от которого каждому что-то нужно. Школьная задача вывернута в спектакле наизнанку: ретроспективная композиция еще до всякого «дано» предрекает отрицательное число в ответе.

Чехов написал свою пьесу гимназистом (вновь школьная тема!); отсутствие у восемнадцатилетнего автора опыта, причем не только профессионального, подбрасывает режиссерам непростую задачу. Как отсечь лишнее, не задев главного? В спектакле, поставленном с актерами «Чеховской студии» Рустемом Фесаком, половину успеха обеспечивает удачная инсценировка. Она грамотно современна; линия каждого героя выглядит логичной и законченной, а напряжение конфликта не отпускает зрительского внимания все три часа. Никак не меньшее значение здесь имеют крупные, объемные актерские работы, каждая из которых заслуживает внимания.

Спектакль носит мужскую фамилию, но жизнь в него вносят именно женщины. Анна Петровна Наталья Беляевой – живая, яркая, смелая, дама в искрящемся и струящемся платье, с тонкой блестящей линией ободка в пылающе-рыжих волосах. В первую секунду даже кажется, что она не



«Платонов». «Чеховская студия». Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

отсюда, нездешняя, но визуальный пазл складывается, когда пространство маленькой сцены вместо закатного солнца освещает диско-шар. Анна Петровна (почти Анна Павловна) – энергетический центр притяжения местного общества, хозяйка, привыкшая держать в своих хрупких, но цепких ручках каждого. Может, оттого особенно интересен ей Платонов, все утекающий сквозь пальцы?

Антиподом ей – Софья Полины Елисеевой в трепетно-белом. Этакая девочка-отличница, над которой «одноклассники» все норовят подшутить. Под строгой, почти чопорной отстраненностью Софьи горит настоящий огонь, который без труда угадывает – чувствует – Платонов. И потому Софья, раз сблизившись с ним, обречена.

Однако треугольник всегда строится на трех вершинах, и третья здесь – Саша в исполнении Юлии Богдановой. К этой героине, в чем-то трогательной, в чем-то нелепой, невозможно не проникнуться сочувствием. Если Анна Петровна вся «заключена» в руках, а Софья – в губах, то Саша – это глаза, беспокойно-внимательные, всегда преданно следящие за «своим», которое ей на самом деле никогда не принадлежит.

Между этими тремя точками бесконечно мечется, вписывая в треугольник все новые сложные фигуры, Платонов. Роль Сергея Кирюшкина – из тех, о которых говорят, что за время спектакля актер



«Платонов». «Чеховская студия». Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

теряет в весе. Его Платонов одинаково неистов и в азарте розыгрыша, и в обличительных разговорах, и в мольбах о прощении. Всем – и себе в первую очередь – неудобный Платонов оказывается в нелепом положении учителя, в которого влюблены разом все девочки в классе – не от искреннего чувства, а от возраста больше; оттого, что это очень «по учебнику». Только в жизни все сложнее и больнее, чем в школьной задачке: за чертой ответа может оказаться и чужая, и собственная жизнь.

На периферии основного треугольника и замкнутого в нем Платонова оказываются другие чеховские герои. И все же каждый из них – цельный, сложившийся образ. Над важным «патриархом дома» Трилецким-старшим поначалу по-доброму посмеиваешься, но в финале, теряя дочь, герой Юрия Гольшева в своей боли становится по-настоящему трогательным, а потому вызывает живое, горячее зрительское сочувствие. Удивительно органичным и располагающим к себе, настоящим выходит Трилецкий-младший у Евгения Пеккера, на долю которого выпадает значительная доля чеховской иронии – неизменно грустной. Войницев-младший, Серж, у Даниила Хацкина проходит путь от красивого балованного мальчика до потерянного, так и не выросшего, но уже сломанного человека. Даже прислугу Катю в исполнении Екатерины

Селиверстовой из спектакля не вынуть, его не разрушив, ведь ее роль «по режиссеру» гораздо объемнее, чем «по автору»: визуально создает рамку спектакля ее работа с фонариком, а в сочиненном для спектакля представлении «Гамлета», которое дают герои «Платонова», демонстрирует, как к лицу ей комические образы.

Говоря об этом спектакле, можно совершенно раствориться в актерских работах, потому что каждая тонко выписана и мастерски исполнена. Но, если попробовать определить, в чем заключается режиссерский замысел, я бы сказала, что в поиске русского Гамлета, который так же вечен, как поиск икса в школьных уравнениях. В сравнении с задачами, которые подбрасывает нам жизнь, они не сложны. Но на них все-таки стоит учиться, потому что не только школа – жизнь в миниатюре, но и жизнь слишком напоминает школьные годы – особенно когда они не так уж чудесны. В школе нерешенная задачка по физике (у Анны Петровны) или математике (у Софьи) чревата максимум «лебедем» в журнале. В школе вечный мучительный гамлетовский вопрос может упрощаться от «быть или не быть» до «идти или не идти» за женщиной в ночь. Только в школе неправильное решение может привести к верному ответу, а в жизни – увы. Зато старая песня, впервые услышанная на школьной дискотеке, вдруг открыв печальный смысл, таящийся за бодрым ритмом, может стать настоящей «темой» жизни, как происходит в этом спектакле с «Ты мне не снишься» ВИА «Синяя птица»: «Новой станет старая сказка».

Глазами собачки

*«Каштанка», режиссер Альфия Абдулина,
Театр кукол «Бродячая собачка» (Санкт-Петербург)*

Как сделать рассказ Чехова по-настоящему понятным ребенку? В своей «Каштанке» Альфия Абдулина вместе с художником Романом Вильчиком придумала простой, но оригинальный ход: мир, в котором живет Каштанка, мы видим не ее глазами, но с высоты ее маленького роста. Великаны-люди нам видны от тяжелых ботинок до пояса, а предметы обстановки кажутся слишком большими, меняя пропорции реального мира. Благодаря бесконечной череде все новых и новых картин этот ход не «устаревает» все 55 минут спектакля.

Мастерство артистов такого, простите, «полуживого» плана настолько велико, что, видя только половину человека, мы в воображении с легкостью дорисовываем оставшуюся, верхнюю его часть. Представляем



«Каштанка». Театр «Бродячая собачка» (Санкт-Петербург).
Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

морщинистое и опухшее лицо столяра, сурового небритого дворника с тяжелой нижней челюстью, лохматого и чумазого Федюшку, кусающего губы и хмурящего брови мсье Жоржа...

А рыжая Каштанка, похожая на чеховских такс, с первой секунды влюбляет в себя зрителей любого возраста. Умная мордочка с большими внимательными глазами, пушистая шерсть на беспокойных ушах и хвосте, то, как Каштанка деловито семенит за хозяином на своих коротких лапах или чихает, сотрясаясь всем маленьким тельцем, когда просыпается, – все это оживляет куклу настолько, что совершенно перестаешь замечать нити, с помощью которых куклой управляют.

Куклами этот спектакль населен не так уж и густо: кроме заглавной героини, собачки-марионетки, мы видим гуся Ивана Иваныча, кота Федора Тимофеича и свинью Хавронью Ивановну, представленных планшетными куклами. Различие в способе управления куклой сразу отделяет главную героиню истории от остальных персонажей. «Живее» всего получился Иван Иваныч, которого «делает» гибкая шея и наклон головы – гусь очень любопытен. А сцена, где за гусем приходит смерть, способна довести до слез даже взрослого зрителя. Меж тем она сделана очень деликатно: пугает только крик страдающего от боли существа,



«Каштанка». Театр «Бродячая собачка» (Санкт-Петербург).
Сцена из спектакля. Фото Г. Фесенко

но осторожная, неторопливая дама в черном ласково берет птицу на руки – и для Ивана Ивановича наступает покой. Работа с голосом здесь настолько виртуозная, что можно закрыть глаза и действительно поверить в то, что это сопит настоящая такса или пытается напугать чужака встревоженный охрипший гусь.

С большой любовью и вниманием сделана сцена сна Каштанки: мультипликационный фрагмент (анимация – Александр Соколов) имеет потенциал самостоятельного произведения искусства. У сна есть и свой художественный язык со своими знаками. Так, Каштанка – единственное цветное, яркое пятно в окружающем сером пейзаже, этот прием реализован только в этой сцене.

Заслуживает отдельного внимания сама площадка, превращающаяся то в заснеженную улицу, то в цирковую арену. В оформлении использованы копии газет чеховской эпохи, которыми оклеена сцена кукольного театрала. Их можно пристально разглядывать и читать до начала спектакля.

«Каштанка», которая живет в петербургской «Бродячей собачке», подкупает еще и тем, что ни минуты не сюсюкает с детьми, которым адресована.