

Татяна Шах-Азизова

ПОЛВЕКА
В ТЕАТРЕ ЧЕХОВА

1960–2010



Татъяна Шах-Азизова



Татъяна Шах-Азизова

ПОЛВЕКА
В ТЕАТРЕ ЧЕХОВА

1960–2010

Прогресс-Традиция
Москва

УДК 7.79
ББК 85.33
Ш 31

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

Шах-Азизова Т.К.

Ш 31 Полвека в театре Чехова. 1960–2010. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 328 с., ил.

ISBN 978-5-89826-324-9

Судьба традиций, «новые формы» чеховского театра, расширение его географии и стилевого диапазона, диалог со временем – все это и многое другое включает в себя сборник статей известного театроведа Татьяны Шах-Азизовой, посвященный 150-летию со дня рождения А.П. Чехова.

Книга состоит из нескольких разделов, в каждом из которых представлены статьи на определенную тему: «Начало», «Чеховские театры», «История с географией», «От пьесы к пьесе» и «Преждевременные итоги».

УДК 7.79
ББК 85.33

На переплете: Сцена из спектакля «Тарарабумбия. Шествие».
Театр «Школа драматического искусства», 2010

На контртитule: А.П. Чехов. 1890-е годы

ISBN 978-5-89826-324-9

© Т.К. Шах-Азизова, 2011
© Г.К. Ваншенкина, оформление, 2011
© Прогресс-Традиция, 2011

Содержание

От автора. Чехов как судьба. 7

Начало

Современное прочтение чеховских пьес.
1960–70-е годы 17
Первые 27
 Борис Бабочкин 29
 Георгий Товстоногов 32
 Мария Кнебель. 36

Чеховские театры

Малый театр. Пьесы и роли 41
Анатолий Эфрос. Чеховская трилогия 58
«Пространство для одинокого человека».
Чеховские спектакли Олега Ефремова 74
Чехов в Московском ТЮЗе
 «Иванов и другие» 87
 «Жизнь прекрасна! По Чехову». 91
Липецкий эксперимент
 Владимир Пахомов 103
 Живые лица. 105

История с географией

Вишневые сады Грузии 117
Немецкий Чехов 144
 Петер Штайн 145
 Люк Бонди. 151
 Джон Ноймайер. 154
 Постскриптум 159
«А все-таки Чехов был чех»
 Отмар Крейча 161
 Петр Лебл 166

От пьесы к пьесе

«Иванов»	
Русский Гамлет.	177
Время для Иванова.	189
«Чайка»	
Полёт «Чайки»	201
Предвозвестник.	207
Усмешка «Чайки»	216
«Дядя Ваня»	
Дом Войницких.	229
Экран как сцена.	232
Почему – дядя Ваня?.	236
«Три сестры»	
Милые сестры	242
Десять лет с Прозоровыми, или Покровка и ее время	248
Маргалер, или Чары Шопена	252
Место и время. Об экранизациях чеховских пьес.	255
«Вишневый сад»	
Сад столетия	264
Вечное возвращение	268
Адольф Шапиро.	268
Леонид Хейфец	271
Александр Вилькин	273

Преждевременные итоги

Чехов, или Шекспир XX века	279
«Бремя российского драмописца»	290
Приложение	302

Библиография	305
-------------------------------	-----

Список фотографий	320
------------------------------------	-----

ОТ АВТОРА

Чехов как судьба

Год 1960-й поначалу не предвещал перемен – его ждали, как всякий другой, без напряжения, предвкушения или тревоги. Помнили о предстоящем столетии Чехова, готовились к этому, но Чехов и так постоянно был в нашей жизни. Пятидесятые годы полнились им, таким надежным, привычным – с его пенсне, мягкой улыбкой, понимающим добрым взглядом. Он вряд ли подходил тогда на роль возмутителя спокойствия или на главную роль в нашем театральном раскладе. Спокойствие возмущали другие авторы и герои, режиссеры, искавшие новизны в направлениях, не связанных с Чеховым и даже противостоящих ему. Главная роль, совсем недавно отведенная Горькому, ушла от него, но не отдана была еще никому – время предпочитало ансамбль. Не сразу поняли, как много было в этом ансамбле чеховского начала, как унаследовали его драматурги – Арбузов, Розов, Володин, – чтобы передать по наследству же тем, кто придет следом. Не могли угадать, как свободно и властно режиссеры разных течений будут строить Театр Чехова, принося в него нечто свое. И как наш автор со своими пьесами о скучной российской провинции вдруг станет принадлежать всем.

«Вдруг» – точное слово, но оно относится к восприятию. Все готовилось подспудно и постепенно, скапливалось до критической массы, дабы потом дать взрыв.

Здесь действительно многое было «вдруг».

Разочаровал, поверг в растерянность Московский Художественный театр, показав в день рождения своего главного автора бестрепетную, какую-то сытую «Чайку».

Удивил вечный соперник его, никогда до той поры не игравший больших чеховских пьес, – Малый театр, который предъявил всем истинно нового Чехова, перехватив знамя у МХАТа.

Интриговали поступавшие из-за границы сведения о независимом от нашего опыта, свободном присвоении Чехова. К примеру, статья с горделивым названием «Чехов, французский драматург» не несла в себе ни вызова, ни эпатажа – речь шла о Чехове как факте собственно французской культуры.

Своеволие входило в театр Чехова непредсказуемо, неудержимо, с разных сторон – от практиков сцены, критиков и ученых. Нового было

много, не вполне тогда оцененного, как всякий старт долгого будущего процесса. Но то, что это был старт, обозначенный юбилейным 1960-м годом, поймут довольно быстро.

В том году я заканчивала филологический факультет МГУ; моя дипломная работа, как и вступительное сочинение, была о пьесах Чехова. Тогда это казалось случайным – мог быть и не Чехов, просто так вышло: такая тема в списке для поступающих; такое предложение для диплома.

Следом за тем была аспирантура Института истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания). И здесь я свободы выбора не ощущала. Иные варианты отпали, и так сложилось, что кандидатская диссертация моя, а следом за ней и книга¹ были посвящены Чехову.

Случайности были мнимые; прибавляясь одна к другой, они образывали длинную волнистую линию – линию судьбы.

Бывает так, что в первом творческом проявлении человека заложен код его личности и судьбы. Человек будет жить дальше, развиваться, меняться, но от судьбы не уйдет. Когда он создает свою первую книгу или картину, музыку или фильм, он не может знать, как это отзовется потом. Он не выстраивает надолго вперед свою судьбу, она выстроится сама и поведет его – если в момент творения он был свободен и если потом не изменит себе.

Первая моя книга, изданная в середине 60-х, вероятно, выглядела внезапной, случайной, неправильной – вернее, сделанной не по правилам научных монографий и диссертаций. В самом деле: собрав полдюжины драматургов из разных стран, от Эмиля Золя до Бернарда Шоу, автор рассматривал, что у них общего между собой и с нашим Чеховым также.

Это походило на какую-то игру, если бывает игра научная. В итоге проявилось сообщество, которое в начале XX века было названо «новой драмой» – термин, постепенно забытый, как и сама мысль о сообществе. Но, очевидно, пришла пора то и другое вспомнить.

Пора эта началась, впрочем, раньше.

Шли к концу 50-е годы, время «оттепели, первый «глоток свободы» для молодых, вступавших тогда в жизнь с иным ощущением мира и себя в мире. Да и мир наш менялся на глазах.

Тогда многое стало возможно, но возвращалось к нам постепенно, преодолевая не только «табу» властей, но и внутреннюю цензуру и инерцию умолчания. Преодоление шло с разных сторон: науки и искусства, от старших и младших, росших в воздухе «оттепели». Границы становились проницаемыми; молодые, входившие в жизнь, уже не ощущали железный занавес как норму или как неизбежность.

¹ А.П. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.

Московский фестиваль молодежи 1957 года пробудил чувство веселого вселенского братства, которое уже не исчезнет в дальнейшем, хоть и будет порой выглядеть нереальным, натываясь на всевозможные препятствия.

В науке рушились одни догмы; о других мы и знать не хотели и просто переступали через них, воспринимая иначе, чем прежде, связи, и переключки, и общее пространство культуры. Не миновало это и такую цитадель науки, как Московский университет. Здесь вел спецкурс профессор Б.В. Михайловский, известный тогда своими работами о Горьком, составлявшими, как обнаружилось при знакомстве, лишь малый слой его знаний и интересов. Эрудит европейского масштаба, он поражал широтой мышления, свободой в сравнении разных культур. Прежде это называлось компаративизмом и оценивалось сурово. Теперь ситуация изменилась, запреты начали таять, недоговоренное или угаданное манило не только студенческий ум. На Горьком Михайловский отрабатывал методику, вводя его в сложный литературный контекст, и то же самое предложил мне делать с Чеховым – не с прозой его, но с драматургией.

С детства основным моим чтением были пьесы. Девочка из театральной семьи, я читала их бессистемно и бесконтрольно и на зачете удивила Михайловского свободным плаванием в море европейской драматургии конца XIX – начала XX века. После чего под его руководством занялась сравнительной типологией – изучением новой драмы.

«Чехов и...» («Чехов плюс», как сказали бы теперь) – это стало моей территорией, сначала – как дипломная работа, узко («Чехов и Гауптман»), потом территория расширялась. В науке возникала готовность к новой драме и к тому, что она несет с собой; готовность воспринять ее в целом как становой хребет драматургии и театра XX века, как сложный процесс с внутренними борениями, с вариантами, которые не всегда развивались синхронно, со сменой курса и сменой лидеров.

Войдя в этот процесс, можно было двигаться в разные стороны.

Предпочесть территорию литературы – или театра.

Можно было, не выходя из круга авторов новой драмы, следить за их судьбой в искусстве, за их традициями и наследниками.

Или, вырвавшись из этого круга, с головой окунуться в ту кипящую, многоликую современность, которой так богаты были 60–70-е годы XX века – новые авторы и режиссеры, новые театральные течения, иные «условия сцены», используя выражение Чехова. Но при этом постоянно обнаруживались и следы новой драмы, вернее, открытые ею законы – развитие их, варианты, даже отталкивание от них. Ее было не обойти; она оставалась (для меня, по крайней мере) неким маяком, мерилем, критерием, и в центре ее был Чехов.

Мир Чехова привлекал и пугал необъятностью. Здесь все казалось важным, ничего нельзя было упустить, включая кино, телевидение и балет.

И новых авторов, наследников Чехова по прямой, будь то А. Володин или А. Вампилов, неореалисты или абсурдисты. И то, что шло как бы наперерез Чехову, но не ущемляло его воздействия, его прав, будь то короткое, но мощное вторжение Б. Брехта или Театр на Таганке с его особой эстетикой. И тех, кто ставил, трактовал, играл Чехова, а их было уж несть числа.

Двигаясь рядом с потоком, который не иссякал, нельзя было остановиться, сделать паузу, поставить точку. Вторая моя книга («Чехов и современное искусство»), захватив процесс 50–70-х годов в науке и искусстве, в отечестве и за рубежом, осталась незавершенной. Время не давало передышки, не позволяло подводить итоги. А Чехов не отпускал от себя.

Итоги и теперь подвести нельзя: и потому, что движение это продолжается; и потому, что материал не собран, необозрим и неподвластен одному человеку. Можно, однако, попытаться представить этот процесс, исходя из личных впечатлений, опыта очевидца и соучастника. При этом, поскольку впечатлений накоплено слишком много, чтобы поместить их в одну книгу, приходится выбирать.

Варианты возможны разные.

Подчиниться ходу времени – год за годом, событие за событием – соблазнительно и рискованно. Сохранятся ритм и нерв движения, но раздробятся портреты тех, кто строил театр Чехова, прервутся и спутаются линии жизни пьес.

Идти по этим линиям, от пьесы к пьесе, странствуя во времени и пространстве, – утратишь целое процесса.

И так далее...

Остается одно: показать всего понемногу.

Прочертить – пунктиром – линии развития со всеми их перепадами, в их узловых моментах, с 60-х годов по сей день.

Выбрать театры и страны, где встреча с Чеховым не была случайной и одиночной, но превратилась в судьбу.

Проследить участь пьес, проживших сложную жизнь во времени.

Это и будут несущие опоры книги, основные ее разделы.

Начало: здесь представлены стартовый момент нового чеховского театра, 60–70-е годы, и режиссеры, давшие этот старт в нашей стране.

Чеховские театры идут в том порядке, в каком они включались в общий процесс.

Сначала – московский Малый театр, за последние полвека ставший театром Чехова и открывший его новый период.

Далее – Анатолий Эфрос, носивший свой чеховский театр в себе и с собой и осуществлявший его на разных сценах Москвы.

Здесь нет отдельной статьи о Московском Художественном театре, но в книге он присутствует не однажды: ранний – в разделе «Начало»;

новый – в статье об Олеге Ефремове, который создавал свой чеховский театр на протяжении тридцати лет.

Особым театром Чехова стал с конца прошлого века Московский ТЮЗ, что отражено и в дуумвирате его режиссуры (Генриетта Яновская и Кама Гинкас), и в его афише, где есть и драматургия, и трилогия по чеховской прозе.

Завершает раздел очерк о театре российской провинции – Липецком драматическом имени Л. Толстого, выстроившем за четверть века обширное здание чеховского театра и продолжившем это строительство вне сцены, в своей культуртрегерской деятельности.

История с географией: из карты мирового чеховского театра выбраны три примера, и характерные для него, и содержащие некие проблемы, загадки.

В начале раздела – попытка решить или хотя бы обозначить проблему: отчего в грузинском театре, которому, кажется, подвластна любая драматургия, нет своей чеховианы, словно там сторонятся Чехова?

Другая проблема относится к немецкому театру, не в совокупности его (он в отношении к Чехову сложен), но в тех моментах, где продолжена и развита классическая традиция толкования, на драматической и балетной сцене.

И наконец, двойной портрет чешских режиссеров, каждый из которых создал свой чеховский театр, – Отомара Крейчи и Петра Лебла. Статьи о них соединяются общим, как бы шутивным названием выставки: «А все-таки Чехов был чех!» За этой шуткой, впрочем, кроется глубокая, органическая связь с Чеховым и ревнивое чувство собственности, на что чешский театр имеет право.

От пьесы к пьесе. Каждой из пяти больших чеховских пьес (от «Иванова» до «Вишневого сада») посвящено от двух и более статей – о самой пьесе, ее творческой и сценической истории, о важных эпизодах ее судьбы. Эпизодов могло быть много больше, выбор именно этих не означает незначительности других, но всякий выбор страдает односторонностью.

Преждевременные итоги. При том, что итоги в театре Чехова по-прежнему подвести нельзя и неизвестно, когда будет можно (и будет ли можно вообще), все же настал, видимо, тот момент, когда можно «остановиться, оглянуться» и представить себе путь этого театра за полвека, его нынешний статус и состояние.

Статус этот выражен в краткой и емкой, не имеющей авторства формуле: «Чехов – Шекспир XX века».

Состояние – при всей его сложности и динамизме – явлено театром юбилейного года, в зеркале Чеховского фестиваля.

Библиография. Дан список публикаций автора книги о Чехове, о его драматургии и театре, его «инобытии» в мире других искусств. Список

намеренно не «просеян»; весомые статьи соседствуют с беглыми откликами на те или иные события чеховского театра. Все это в целом может, однако, очертить круг не только интересов автора, но и самих событий, в том числе и тех, которым не нашлось места в тексте.

Итак, перед читателем – собрание тех статей, опубликованных или новых, которыми автор сопровождал развитие чеховского театра, работая в разных жанрах, от академической науки до просветительства и театральной критики. Эта многожанровая структура отражена во всей книге – рядом могут стоять историческое исследование и рецензия на спектакль, написанные к тому же в разное время.

Долг автора – предупредить и о таких свойствах книги, что могут показаться несовместимыми, но существуют в ней на равных: повторы – и неполнота.

Повторы (одни и те же лица, спектакли, процессы) вызваны тем, что на каждое театральное событие приходилось смотреть с разных сторон, возвращаться к нему через годы, включать в разный контекст.

Неполнота – тем, о чем уже шла речь, жесткой неизбежностью выбора. Это относится и к такой важной сфере, как бытование Чехова в мире разных искусств, которые присутствуют в редких отдельных моментах, хотя достойны того, чтобы стать предметом особого рассмотрения, – но все сейчас подчинено театру.

Словом, читателям предлагаются, по формуле Чехова, «осколки» его театра, рассеянные во времени и пространстве, собранные в условной структуре, – при горестном сознании того, как много ценного осталось вонне и как бесчисленны могут быть варианты подобной книги.

Благодарю всех, кто помогал мне в этом долгом «Путешествии к Чехову», если воспользоваться названием известного фильм В.Я. Лакшина.

Прежде всего коллег по Государственному институту искусствознания (бывший Институт истории искусств), где и прошли годы этого «Путешествия», была издана моя первая книга, подготовлена вторая и начата работа над нынешним изданием, где меня поддерживали и стимулировали в исследованиях театра Чехова. Всех назвать невозможно; упомяну лишь ушедших: А.А. Аникста, Б.И. Зингермана, Т.М. Родину, К.Л. Рудницкого, М.Н. Строеву, Е.Г. Холодова.

Коллег-чеховедов по Чеховской комиссии Научного совета по истории мировой культуры РАН. И здесь назову ушедших: Т.Б. Князевскую, В.Я. Лакшина, З.С. Паперного, Э.А. Полоцкую, Е.М. Сахарову, А.П. Чудакова. Также в этом ряду – профессор Лондонского университета В. Готтлиб.

Сотрудников Дома-музея А.П. Чехова в Москве и государственного литературно-мемориального музей-заповедника А.П. Чехова «Мелихово».

Центральную научную библиотеку Союза театральных деятелей РФ.

Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства.

Сотрудников школы-студии МХАТ и издательского отдела «Московский Художественный театр».

Издательство «Прогресс-Традиция», где в течение нескольких лет под моей редакцией вышли две книги о Чехове.

Настоящее исследование было бы невозможно без контакта с теми, кто обеспечивал творческое участие в процессах чеховского театра:

Союз театральных деятелей РФ;

Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова;

Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна»;

Санкт-Петербургский театральный фестиваль «Балтийский дом»;

редакция научно-просветительских и учебных программ Центрального телевидения, где в 70–80-е годы шла систематическая работа над историей драматургии и театра Чехова;

студия литературно-художественных программ Радио России, где в последние годы были подготовлены два цикла передач о театре Чехова.

Благодарю также тех, кто предоставил иллюстративный материал¹:

Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина;

Музей Московского Художественного театра;

Музей Государственного академического Малого театра;

Музей Академического Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова (АБДТ; Санкт-Петербург);

Музей Государственного академического театра им. Моссовета;

Музей Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова;

Музей Центрального академического театра Российской Армии;

Музей Московского театра «Ленком»;

Государственный Театр Наций;

Московский академический музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко;

Московский театр им. Н.В. Гоголя;

Российский академический молодежный театр;

Московский театр юного зрителя;

Студию театрального искусства под рук. С. Женовача;

Российский театр «На Покровке»;

Московский театральный центр «Вишневый сад» под рук. А. Вилькина.

Театр «Школа драматического искусства»;

Государственный русский театр им. А.С. Грибоедова (Тбилиси);

В дальнейшем названия театров (полностью или в аббревиатуре) даются в написании, соответствующем тому или иному периоду.

Театр киноактера им. М.И. Туманишвили (Тбилиси);
«Театральный подвал» (Тбилиси);
названные выше Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова и фестиваль «Мелиховская весна».

Благодарю владельцев семейных архивов А.В. Эфроса, И.М. Смоктуновского, В.М. Пахомова и персонально:

В.Ф. Колязина,
Н.М. Скегину;
В. Смолакову (Чехия),
профессора Л.П. Солнцеву,
фотографа А.И. Стернина;
А.Я. Шапиро.

Этот список мог быть еще длиннее. От участия в моем «Путешествии к Чехову» не отказывался никто. Имя его везде открывало двери и вызывало деятельный интерес.

НАЧАЛО

СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС *1960–70-е годы*

Наши знания о драматургии Чехова приходят с двух сторон: от теории (науки и критики) и от практики (со сцены театра). Театр не только дает новый материал для осмысления, но и нередко выступает арбитром в решении спорных вопросов, указывает границы чеховского, испытывает на прочность старые и проверяет новые идеи.

В первой половине века таким законодателем был Московский Художественный театр. Сначала ему предстояло доказать, что драматургия Чехова сценична и средства ее театральны; что новый для сцены, открытый Чеховым драматизм реален и значителен. Театр доказал это.

Потом надлежало проверить, годятся ли пьесы Чехова для новой жизни; иначе говоря: классик ли драматург Чехов? Это долго было большим вопросом. В 20–30-е годы были попытки и отбросить чеховские пьесы как устаревшие, и переиначить их на современный лад, и оставить только в качестве исторического документа, как свидетельство настроений безвременья.

Больной вопрос снова был решен Художественным театром¹. Спектакль 1940 года «Три сестры» надолго стал законом для чеховедения и образцом для театра. Поэтика чеховской драмы еще больше прикреплялась к опыту МХАТ, казалась неотрывной от него, и чеховские пьесы воспринимались под гипнозом его спектаклей.

Постепенно из мыслей самого Чехова и писавших о нем складывался канон чеховедения. В него вошло только то, что было проверено и освящено сценой, – успешный, положительный ее опыт. Все иные идеи составили разряд особых мнений, хранящихся в запасниках театра.

Первое правило канона – драматизм повседневности. Чехов не выносил драматизм за скобки повседневной жизни, а растворял в ней

¹ Название Московского Художественного театра варьировалось во времени, менялось. В тексте всякий раз будет приведено то, которое употреблялось в данный момент. До 1901 года – Московский Художественно-Общедоступный, затем – Московский Художественный театр (МХТ); с 1919-го – Московский академический художественный театр (МХАТ); с 1932-го – МХАТ имени А.М. Горького. В 1987 году театр разделился: один МХАТ, получивший в 1989 году имя А.П. Чехова, возглавил О.Н. Ефремов, руководителем МХАТа имени Горького стала Т.В. Доронина. В 2004 году МХАТ имени А.П. Чехова, утратив слово «академический», вернулся к первоначальному названию – МХТ имени А.П. Чехова.

и обнаруживал повсюду. При всей своей нелюбви к декларациям он настаивал на том, чтобы театр изображал «пошлость» – не в отрицательном смысле слова, а как синоним быта, верхнего, житейского слоя жизни. Недостаток современных ему пьес Чехов видел в «отсутствии пошлого языка и пошлых, мелких движений»¹; даже у Ибсена нехватку «пошлости» он расценивал как драматургический промах.

Современники Чехова быстро поняли, что «пошлость» важна ему не сама по себе, не только потому, что слишком разрослась в жизни. Сквозь густой слой быта просвечивал его особый смысл, второй план этой ближайшей реальности; в любой мелочи, как в капле воды, мог отразиться мир.

В пьесах Чехова события теряют свое былое драматургическое значение. Быт и события не то чтобы поменялись местами – они уравнились в своей жизненной значимости и в своих эстетических правах. Дело не только в том, что чеховским людям не дано стать хозяевами своей судьбы и самим направлять события. Дело и в том, что в душе человека или в будничное, тихое время его жизни вызревает драматизм не меньший, чем в моменты великих событий.

Движение чеховских пьес состоит из двух потоков – как сказали бы теперь, потока жизни и потока сознания. С одной стороны, обыденность, в которой вспыхивают и гаснут события; с другой – невидимая глазу, нематериальная стихия, которая движется внутри нас. Эти два потока то идут рядом, то сталкиваются, то пересекаются. «Художественники» увидели основной конфликт чеховских пьес в столкновении бытия и сознания, материи и духа, обыденщины и мечты. Не борьба людей между собой; не борьба жизненных начал, лежащих в одной плоскости, нравственной или социальной (добра и зла, богатства и бедности), но конфликт такого рода, который говорит о внутреннем расколе всей жизни. Сознание оторвано от действительности, не принимает ее, противостоит ей, и между ними невозможны ни согласие, ни компромисс.

Канон гибок, недогматичен, способен к развитию. К примеру, ранний МХТ доказал, что Чехов – поэт обыденной жизни; МХАТ советский показал, насколько Чехов – поэт, и это закрепилось в каноне. Он допускает разные варианты решений – слишком сложна природа чеховской драмы, чтобы определить ее однозначно и навсегда; иногда уклоняется от решений. Он не дает четкой формулы жанра чеховских пьес – не потому, что нет соответствующего термина в теории драмы, но потому, что таковы пьесы. Подзаголовок «комедия», данный Чеховым «Чайке», по-прежнему остается загадкой; в споре Чехова с К.С. Станиславским

¹ Цитаты из произведений А.П. Чехова даются по следующему изданию: *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М., 1974–1983. Ссылки на это издание будут приведены в тексте, с указанием серии – сочинения (С.) или письма (П.), номера тома и страницы. В данном случае: П., 2, 281.

о жанре «Вишневого сада» (драма или комедия?), как показала практика сцены, правы были оба. Сплав драматического и комедийного и стал той характеристикой жанра, которая вошла в канон.

Даже в МХТ было не под силу вобрать и передать все богатство чеховской драмы; немало осталось на долю новых времен и поколений. Известны моменты несовпадения пьес и спектаклей в сфере жанра, ритма, тона спектаклей, в трактовке отдельных ролей. В самом театре постоянно жила идея обновления своего чеховского фонда. В среде «художественников» и близких им людей рождались особые мнения о чеховской драме, но время проверить их еще не пришло.

В режиссерской партитуре «Чайки» у Станиславского есть выражение «резкий реализм». Оно относится к одной сцене «Чайки» – ссоре Аркадиной с Трепловым из третьего акта, – но поражает своим контрастом с общим стилем ранних чеховских спектаклей МХТ.

Во время репетиций новых «Трех сестер» Немировича-Данченко не оставляло желание разрушить ходячее представление о будничности чеховской драмы, в которой якобы мало искусства, блеклые краски и «опущенный» тон. Режиссер не раз говорил о непростою характере общения в пьесе, где все персонажи обособлены, «живут порознь», «совершенно отдельно». Это мнение прорывало рамки камерной пьесы с «четвертой стеной» и выводило ее вонне повседневности: общение у чеховских людей «должно быть более поэтическим, художественным»¹.

А. Роскин, в те годы особенно близкий мхатовскому Чехову (или чеховскому МХАТу), дополнял собственную формулу об «обстоятельном реализме» мыслями о далеко не исчерпанной поэтичности Чехова, писал о «постоянно подавляемой им самим (Чеховым. – Т. III.) тяге к ярким сюжетам»². Роскин мечтал о масштабности и торжественности чеховских спектаклей, в сочетании с известной «разоруженностью театра», когда актеры могут играть в современных костюмах, выступать не от имени персонажа, но как бы от автора³. Иначе говоря, о более яркой театральности и более открытой условности, чем принято было допускать в постановках Чехова.

Такого рода идеи еще более смело развивались «блудными сыновьями» Художественного театра.

В 1900-е годы молодой Вс. Мейерхольд, уже покинувший Художественный театр и тяготеющий к символизму, так описывает Чехову свое видение «Вишневого сада»: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого “топотанья” – вот это “топотанье” нужно

¹ Вл.И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А.П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года. М., 1965. С. 170.

² Роскин А. А.П. Чехов. М., 1959. С. 133.

³ Он же. Опасности и соблазны // Театр. 1960. № 1.

услышать – незаметно для людей входит Ужас: “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до конца... Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти»¹.

В начале 20-х годов Евг. Вахтангов напишет о театральности «Чайки». И, словно бросая вызов автору, назовет пьесу трагедией.

«Я хочу поставить “Чайку”.

Театрально. Так, как у Чехова...

У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется, – это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски»².

Воплотить это Вахтангов не смог – не успел. Его мысль о трагизме тогда была одинокой и шла вразрез с авторским определением – комедия, никак Чеховым не объясненным и до конца XX века не опробованным на сцене.

После «Трех сестер» 1940 года чеховские традиции Художественного театра не развивались, более того – постепенно снижались в его собственной и в чужой практике, выветривались, становились недостаточными для нового времени. Только в «Дяде Ване» (1947) Б. Добронравов, сыграв Войницкого с небывалой прежде в чеховских спектаклях страстностью, приоткрыл просвет в иного, трагедийного Чехова; но дальше и шире тогда это развито не было.

Такая ситуация не сразу отразилась на памяти о традициях МХАТа, на авторитете канона. Он не испытывался и не оспаривался новизной, пока не было решительных перемен в театре. Опыт А. Таирова, поставившего в Камерном театре «Чайку» (1944) в условной манере, почти в концертном исполнении, был опять-таки единичным; к тому же Таиров ставил скорее композицию по «Чайке», вариацию на темы «Чайки», чем саму пьесу.

Время шло. В год 100-летия Чехова резким всплеском поднялась новая чеховская волна. Она захлестнула весь мир, захватила искусство и науку. «Ради чего надо ставить сегодня Чехова? Как делать его сценическую жизнь современной? – вот главный вопрос, который поднял перед театром столетний чеховский юбилей», – писала М. Строева³. На этот вопрос уже не могло быть единого ответа. Чеховская драматургия перестала быть монополией одного театра и – шире – одного театрального течения. Ее принялись разрабатывать люди самых разных художественных пристрастий, в странах с разными традициями культуры. Наступил период открытого экспериментального изучения Чехова, полный риска, крайностей, потерь и открытий.

¹ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 85.

² Вахтангов Евг. Из записной тетради // Театральные страницы. М., 1969. С. 356.

³ Строева М. Чехов этого года // Театр. 1960. № 8. С. 122.

Вызовы юбилейного года прозвучали в театре и в театральной мысли одновременно и независимо друг от друга – знак широты и органичности перемен. Первый номер журнала «Театр» распахнул двери в большой чеховский мир, где словно на заочном форуме люди из многих стран – драматурги, режиссеры, актеры, художники – говорили каждый о своем Чехове; где лучшие умы театроведов – М. Туровская, М. Строева, К. Рудницкий – рождали смелые, парадоксальные порой концепции. И где в предисловии, в торжественном и сдержанном стиле (скрытым автором которого был Б. Зингерман), было сделано важное для тех лет признание: «По существу, только сейчас начинает нам до конца проявляться, что́ есть Чехов, – для России, для всего XX века»¹.

Тогда же стали появляться спектакли по всем большим пьесам Чехова. Круг их расширялся, и теперь можно говорить о целостном театре Чехова 60-х и начала 70-х годов².

Пересмотр и обновление традиций не были тотальными – напротив, как всегда, число вполне традиционных спектаклей гораздо больше. Но именно те опыты, которые, словами Чехова, бьют «в нос своей новизной» (П., 8, 243), определили общую линию перемен. В этих опытах вспоминаются особые мнения, поднимаются из запасников, проверяются практикой театра и берутся на вооружение – и вместе с тем словно бы отрицаются мхатовские традиции, канон, даже разрушается природа чеховских пьес. Так ли это? Ответ можно получить, рассмотрев конкретно, как выглядит сейчас на сцене поэтика чеховских пьес.

Взаимоотношения теории и практики, науки и театра видны уже в том, как решается главный вопрос поэтики Чехова – драматизм повседневности. Согласно канону, она бесконечно сложна в своих отношениях с человеком. В ней есть равнодушная, слепая стихия и нечто враждебное человеку – обыденщина, съедающая его силы и жизнь, и в то же время есть тепло, уют и поэзия.

¹ Чехов // Театр. 1960. № 1. С. 5.

² Основные отечественные спектакли 60-х и начала 70-х годов:

1960 «Иванов». Постановка Б. Бабочкина. Малый театр

1965 «Вишневый сад». Постановка М. Кнебель. ЦТСА

«Три сестры». Постановка Г. Товстоногова. БДТ им. М. Горького. Ленинград

1966 «Чайка». Постановка А. Эфроса. Московский театр им. Ленинского комсомола

1967 «Три сестры». Московский драматический театр на Малой Бронной. Постановка А. Эфроса

1968 «Чайка». Постановка Б. Ливанова. МХАТ им. М. Горького

1969 «Дядя Ваня». Постановка Л. Хейфеца. ЦТСА

1970 «Чайка». Постановка О. Ефремова. Московский театр «Современник»

1971 «Вишневый сад». Постановка А. Шапиро. Эстонский молодежный театр. Таллин

1972 «Вишневый сад». Постановка Р. Горяева. Ленинградский государственный академический театр драмы им. А.С. Пушкина

1973 «Три сестры». Постановка А. Шапиро. Эстонский государственный театр драмы им. В. Кингисеппа. Таллин.

В науке между тем смотрят на это по-разному. Широкий диалектический подход у Н. Берковского: «Повседневность, подробности которой разработаны со вкусом, с любовью, пребывает у Чехова на сцене от начала и до конца... И потому, что в ней заключены, пусть рука об руку с недобрыми, также и добрые, талантливые, ласковые силы, и потому, что она, повседневность, – вечная стихия»¹.

А Чудаков также видит в этом естественную, нерасчлененную часть бытия: «Великое и малое, вневременное и сиюминутное, высокое и низкое – все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостоинное его. Все слито в вечном единстве и не может быть разделено»².

В противовес этому возникает концепция Т. Родиной, которая подчеркивает другую сторону повседневности – «силы недобрые». Сопоставляя отношение к повседневности у Чехова и у А. Блока, автор разрушает ту историческую и психологическую границу, которая была между ними, пишет об «антидомашности» Чехова, о «чеховской теме разрушения дома, семейных отношений, патриархального чувства своей принадлежности времени и месту»³.

Театр выбирает для себя именно это. Свободная объективность трудна ему; кроме того, по ряду новых причин он ищет в чеховских пьесах зримый образ врага, «силы недобрые» и передает их в емких, выразительных формулах.

Станным выглядит сейчас на сцене знакомый чеховский мир. Пестрый, обволакивающий героев быт стал суше, беднее, сократился до нескольких деталей. Детали эти – холодные, колючие; дома – неудобные, необжитые; природы часто попросту нет. В «Чайке» нет «колдовского озера»; в «Трех сестрах» – красивых деревьев, о которых перед смертью говорит Тузенбах; в «Вишневом саду» нет сада.

«Антидомашность» выражается не только в том, что иногда отсутствуют стены, внешние границы домов, и люди живут словно на сквозняке, на ветру. Гораздо чаще и дома, и стены есть, и они крепки, но крепость их – это крепость тюрьмы. Мотив жизни-тюрьмы становится одним из ведущих. И в самом деле: что иное, как не тюрьма для чеховских героев, их дома, городки, усадьбы, вырваться из которых можно или ценой жизни, или ценой жестоких потерь, а чаще всего – невозможно, и в этом – самая большая трагедия?

В постановках «Дяди Вани» или «Трех сестер» люди бывают словно заперты в своих домах. Сцена напоминает то узкую клетку – длинная серая щель, где героям, кажется, трудно выпрямиться в рост, трудно двигаться и дышать, то просторный дом с высоким потолком, где нет ни дверей, ни окон – нет исхода вовне.

¹ Берковский Н. Чехов, повествователь и драматург // Литература и театр. М., 1969. С. 155.

² Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 282.

³ Родина Т. А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 213.

Разрушение патриархальности видно не только в плане материальном – в неуютности домов, но и в распаде патриархальных отношений между людьми. Догадка Немировича-Данченко о разрозненности людей была частью общей концепции, относилась к одной пьесе и в самом спектакле не получила достаточного развития – люди были духовно вместе, и это составляло их силу. Сейчас разъединенность, говоря современным языком – некомуникабельность людей стала лейтмотивом и спектаклей, и критики.

Выражение из чеховского «Лешего» – «война всех против всех» – точно передает атмосферу многих спектаклей, взрывчатую, полную электричества. Неконтактность, нетерпимость, крайне болезненно ощущаемые и остро выражаемые героями, трения и вспышки, равнодушные друг к другу – вот та духовная материя, из которой нередко складываются нынешние отношения чеховских персонажей.

Когда-то Немирович-Данченко говорил об «аристократической сдержанности» чеховского стиля. Теперь это сменилось «демократическим» напором страстей, откровенностью в их выражении. В спектаклях 60–70-х годов поведение героев часто становится повышено нервным, и зрителям не то чтобы намекают, а прямо указывают, что в душе у героев – тревога и напряженность, что они – на пределе сил, на грани взрыва. Вспышки, разливы «подводного течения» стали резкими, экспрессивными, внезапными, как грозные разряды.

Это противоречит тому, чего хотел от театра сам Чехов: «Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко» (XVIII, 292). Сейчас в спектаклях такой тонкости нет. И «душевные движения», и способ их выражения стали иными – не то чтобы грубее, но интенсивнее, резче.

У Чехова все было построено на двойном доверии: к жизни, которая, если показать ее честно и точно, сама говорит за себя, и к адресату искусства – читателю, зрителю. На рубеже веков был момент редкого совпадения: пьесы Чехова играли и смотрели люди, многие из которых сами были «чеховскими». Они жили в той же повседневности, с теми же настроениями, в тех же житейских и душевных ритмах. Им была знакома и понятна эта жизнь – их жизнь, и они воспринимали ее легко.

Но эта старая жизнь, равно как и сдержанные, тонкие реакции на нее чеховских людей, мало что скажут уму и сердцу современного зрителя, если показывать их буднично, просто, зеркально. Зритель воспримет это как аморфную, нецеленаправленную информацию, будет искать в ней главное, искать тенденцию. Театр сейчас активен, тенденциозен, императивен. Это театр борьбы, четких «за» и «против», театр категорических концепций. Ему нужен тезис, который он будет опровергать или защищать, и даст свой вывод открыто – ведь он сражается за мнение зрителя, направляет его.

Меру допустимых перемен Чехов определяет сам. В его пьесах, по видимости легких и естественных, как дыхание, существует сопротивление материала. За искажение своей природы они могут мстить жестоко – противоречиями внутри спектаклей. Но, как видно, энергия, спрятанная, аккумулированная в чеховском подтексте и «подводном течении», так велика, что, если вывести ее наружу, она питает сильные страсти, трагедию и гротеск. Кроме того, театр уловил одну особенность чеховской поэтики, мало отмеченную учеными: эта поэтика строится на контрасте. Шекспировская трагедия и повседневная форма – это контраст, противоречие формы и содержания, исторически обусловленное тем временем, когда страсти людей стали облекаться в неадекватную форму. Театр хочет добраться до содержания, выявить его в чистом виде – и делает отступления от стиля во имя смысла, тем самым и углубляясь в «чеховское», и отступая от него.

Современные интерпретации Чехова ни лирическими, ни эпическими не назовешь. Ближайшая причина этого – борьба против штампов предшествующего периода, когда Чехова ставили как вялого бытописателя или сентиментального лирика.

Другая причина глубже. Это общее для настоящего времени ощущение жестокости Чехова, не певца будней, не мечтательного лирика, а сурового, трезвого и горького писателя. К лицу ему именно «резкий реализм», графика, дисгармония, нервные, рваные ритмы, а не та мелодичность и акварельность, что прежде. Эпическая обстоятельность и нежная лирика из спектаклей уходят.

Потеря ощутима; но благодаря ей обнажается драматургическая природа чеховских пьес, их подлинная театральность. В формуле «драматизм повседневности» остаются оба слова, но акцент теперь перемещается на первое.

Чеховское определение, переданное мемуаристом («Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются жизни»¹), теперь читается иначе, чем прежде. Раньше поражала повседневная оболочка: «Люди обедают, только обедают» – и в это время может что-то происходить! Сейчас поражает то, насколько значительно происходящее: «...слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Особенность нового чеховского театра часто определяют как шекспиризацию, что, однако, требует добавлений. Помимо Шекспира здесь есть следы Горького и Достоевского. Театр теперь связан с классикой отношениями сложными и свободными. Режиссер, ставящий какое-либо классическое произведение, все реже может ограничиваться им – за ним просматривается все творчество автора, его эпоха, среда и личность, нередко и художественный контекст его времени. Так, в авторе «Чайки» и «Трех сестер» видят также автора «Ионыча» или

¹ Гурлянд Арс. Из воспоминаний о Чехове // Чехов и театр. М., 1961. С. 206.

«Палаты № 6». Чеховским пьесам придается резкость горьковских оценок и экспрессивность Достоевского; энергия, выведенная из скрытого чеховского подтекста, питает трагедию и гротеск.

Сегодняшний театр по-своему решает, казалось бы, давно решенный вопрос о роли событий у Чехова. Он усиливает события, выделяет их эмоционально, подчеркивает контрастами, и тогда то, что окружает событие, выглядит особенно тусклым и вялым. Усиление событийности в таком плане делает наглядной ту драму возврата на круги своя, которая ждет героев. К примеру, драма дяди Вани и Сони сейчас протекает острее, во многом благодаря тому, что вторжение Серебряковых и все, что следовало за этим, воспринято как незаурядное событие. И что же? События следуют одно за другим – а жизненных перемен нет.

Здесь театр солидарен с Чудаковым, который стремится пересмотреть традиционный взгляд на события у Чехова. Он называет это «легендой о бессобытийности» и показывает истоки легенды, основанной «на фактах материала» и на «фактах стиля». К стилю относится то, как Чехов «гасит» впечатление от события на разных его этапах – вначале, в процессе развития, в исходе. К «фактам материала» – отсутствие результата у чеховских событий: «...результат равен нулю... и само событие как бы равно нулю...»; «У большинства событий в мире Чехова есть одна особенность: они ничего не меняют»¹.

Можно было бы назвать это не фактом материала, а фактом восприятия – инерцией нашей собственной психики, когда мы ждем от события прежде всего какого-то житейского перелома. Ведь большинство специфически чеховских событий совершается внутри, в сознании героев, и они достаточно результативны, будь то суд над самим собой Треплева или позднее прозрение Войницкого.

Что, собственно, произошло в «Дяде Ване», если взять центральное, главное? Войницкий понял то, что должен был понять. Формы его жизни останутся прежними, но сам он в своем сознании стал иным. Это главное событие в пьесе, и театр показывает, как сокрушительно это событие для героя.

Нельзя не заметить, что театр сейчас стремится исследовать чеховскую театральность в ее чистом виде. Для этого ее выделяют, извлекают из сложного единства драмы, эпоса и лирики, отбрасывая те наслоения, которые принес в драматургию Чехов, и меряют по дочеховским законам театра. И оказывается, что такая чистая театральность у Чехова есть. Конечно, есть и эпос, и лирика, и музыкальность, и научное миропонимание, но еще на равных, а может быть, и сверх всего есть театр.

Ощупью, рискуя, ошибаясь, театр ищет границы чеховской театральности. Как у всякой другой, у этой театральности есть свои пределы, где и познается ее специфика. Можно быть заранее уверенным, что Чехову

¹ Чудаков А. Цит. соч. С. 217, 214.

чужды пышные, феерические спектакли, равно как и сухой, невыразительный аскетизм. Практика подтверждает правоту тех, кто видел в пьесах Чехова глубокую символику, и тех, кто разрешал спектаклям по Чехову метафорическую образность.

Именно теперь осуществилась мейерхольдовская идея «Вишневого сада». В последних спектаклях третий акт поставлен почти по «Мейерхольду»: без жанровых сценок, с «топотаньем» – с глухим, подспудным ритмом Времени или Судьбы. И в обоих спектаклях кульминацией акта становится танец, в ритме и настроении которого есть какое-то предсмертное веселье.

Немирович-Данченко предупреждал: «В чеховской атмосфере никак не вылепится романтическая фигура»¹. Действительно, чтобы вернуть «Чайку» на героико-романтический лад, Б. Ливанову в МХАТе конца 60-х пришлось и менять атмосферу, и перекраивать пьесу. В результате «Чайка», из которой изгнали простоту и повседневность, была превращена в мелодраму.

Через два года после Ливанова Ефремов, быть может полемизируя с ним, поставит свою «Чайку» и подвергнет пьесу неуклонной, жесточайшей прозаизации. «Чайка» и для этого не дала достаточно оснований, и снова пришлось «перемонтировать» пьесу, переделывать текст.

Позволяя экспериментировать со своими пьесами, Чехов постоянно напоминает о себе. Возможно сделать их конфликт наглядным, не меняя при этом его внеличной основы; сделать события вехами действия, однако внутреннего действия; возможно пробовать разные варианты театральности, не забывая о диалектике: только проза или только поэзия в химически чистом виде у Чехова почти не встречаются.

Нынешний театр с его категоричностью и поисками у Чехова исконной театральности стремится четко и резко определить жанр чеховских пьес. Старую альтернативу – драма или комедия? – он испытывает и доводит до крайности.

Вахтанговская идея трагедийности осуществляется в постановках не только «Чайки», но и других пьес. Жизнь в спектаклях потому и показана в таких мрачных тонах, что конфликт с ней должен достигнуть у героев трагической силы, они несовместимы. Пока жива душа, мириться с такой жизнью люди не могут. Смирение дяди Вани выглядит как прижизненное погребение; смирение Андрея Прозорова – как духовная смерть.

Трагедийная трактовка была сильна, от нее шли новшества в трактовании чеховской поэтики – сгущенная символика зла, шекспиризация страстей, высокое напряжение спектаклей. Но порой слишком рано начиналась трагедия: герои с самого начала были удручены, закабалены жизнью, разочарованы в ней. Моменты жизнелюбия, которые вызывают такую боль за судьбу этих людей, были погашены, стерты абсолютным трагизмом.

¹ Вл.И. Немирович-Данченко ведет репетицию. С. 221.

Равновесие нарушалось. Театр стал восстанавливать его сам и приступил к проверке другого особого мнения, решая пьесы Чехова как комедии. Процесс этот – еще в самом начале, но тоже грозит крайностями.

В пьесах Чехова есть мало замеченный до сих пор феномен – феномен последнего акта. До этого автор как будто позволяет далеко отходить от пьесы, затем все ставится на места. В четвертом акте шутки в сторону – разговор идет впрямую, лирика и драма прорывают оболочку комизма и обыденности и выступают наружу, лицом к лицу со зрителем.

В театре уже понимают односторонность попыток ставить пьесы Чехова как чистые трагедии или комедии. Испытав на прочность и трагическое, и комическое у Чехова, доходят до их границ и понимают неизбежность синтеза. Так, прежде до предела исследовали чеховскую лирику и эпичность; теперь пришла очередь чеховского драматизма и театральности.

Быть может, после этого долгого освоения по частям произойдет новый синтез и чеховский мир откроется в своей жестокой прозе и поэзии, в комедийности и трагизме, а пласты эпоса и лирики не будут заслонять театральную природы чеховских пьес.

1974

ПЕРВЫЕ

Новую жизнь чеховского театра в нашей стране начинали режиссеры старшего поколения, перешагнувшие рубеж полувека. При этом – отнюдь не авангардисты, жаждущие «новых форм», но зрелые, опытные художники: Б.А. Бабочкин, Г.А. Товстоногов, М.О. Кнебель. Никаких разрушительных идей – ниспровергнуть канон, бросить вызов МХАТу – они не имели. Не говоря уже о Кнебель, режиссере родом из МХАТа, они чтили канон до такой степени, что не решались ступить на его территорию и соперничать с ним. Бабочкин не хотел ставить «Вишневый сад», который он видел в классическом исполнении мхатовцев. Властное обаяние «Трех сестер» 1940 года мешало Товстоногову подойти к этой пьесе Чехова.

Все же они решатся, и решимость эта будет продиктована временем.

Для моего поколения новый Чехов начался с 1960 года, с трагического и яростного Иванова – Бабочкина. Но он возник не случайно, не на пустом месте, был подготовлен заранее, о чем стоит вспомнить особо, дабы обозначить и связь, и различие театральные времен – так, как подступы, кануны, пролог отличаются от начала.

Обновление чеховского театра начиналось порой с первых и словно нечеховских пьес, не имевших за собой примеров классического решения, как «Иванов» и «Леший», или вовсе неизвестных зрителю, как «Пьеса без названия», она же – «Безотцовщина» или «Платонов». «Иванов», не

вошедший в свое время в канон, не имевший успеха и в раннем МХТ, долго находился как бы на периферии чеховского театра. Но в пору «оттепели», с середины 50-х, ситуация разлома эпох, переоценки былого и суровой самооценки стала более чем понятна, и русский Гамлет наряду со своим шекспировским собратом оказался героем времени.

Тогда и случился прорыв, в чем повинны были два человека: А.Д. Дикий с его настойчивым интересом к пьесе, и М.О. Кнебель, которую он подвигнул на постановку «Иванова» в Московском театре им. Пушкина (1955). Концепция Дикого носила характер полемический и опиралась на защиту «Иванова» как пьесы истинно чеховской, но не понятой до сих пор театром¹. Сам бывший участником постановки «Иванова» в МХТ (при возобновлении в 1918 году), Дикий считал его «спектаклем невоплощенного замысла»², к которому нужен был «иной сценический ключ», чем в чеховской тетралогии МХТ. Высоко ценя «невоплощенный замысел» Вл.И. Немировича-Данченко, он вместе с тем расходился с ним, ощущая «Иванова» как «самую горьковскую пьесу Чехова», как трагедию с оптимистическим финалом, видя в этом финале героический жест сильного и гордого человека, жертвы общества и «бездорожья».

Многое из этого у Кнебель было подтверждено: мысль о трагедии и о причинах ее; укрупнение героя и попытка найти некий просвет в его истории. «Иванов – крупная, масштабная личность, и трагедия его заключается в конфликте с обществом»³. Так было задумано режиссером и сыграно актером: Б. Смирнов играл трагедию незаурядного человека, в которой, при всей его самокритике, виновны были общество и время, т. е. внешние силы. Играл почти романтического героя, с невольной идеализацией его, что давало режиссеру право на вывод, не предусмотренный автором: «...Иванов не потерял чувства *будущего*. <...> Вера в будущее дает Иванову силу посмотреть на себя “сегодняшнего”. Именно предчувствие исторического “завтра” наполняет его жгучим стыдом за свою “сегодняшнюю жизнь”»⁴.

Что до романтизации и даже героизации чеховского негероя, то она началась раньше, и прямая линия ведет здесь от Войницкого – Добролюбова к Иванову – Смирнову. Их приподнимают, насыщают душевной энергией. Спорные возможности Войницкого делают бесспорными, только нереализованными – у Добролюбова он вполне мог бы стать Шопенгауэром или Достоевским. Иванову дают чувство будущего, которым он, как впоследствии Астров, будет мерить себя и свою жизнь.

¹ Первоначально статья А.Д. Дикого, опубликованная в журнале «Театр» в рамках полемики с В. Ермиловым, так и называлась: «Несыгранная пьеса Чехова». Для публикации в книге название было изменено (см. сноску 2).

² Здесь и далее: *Дикий А.Д.* Почему я хочу ставить «Иванова» // Дикий А.Д. Избранное. М., 1976. С. 276–300.

³ *Кнебель М.* Вся жизнь. М., 1967. С. 521.

⁴ Там же. С. 520.

Истории Войницкого и Иванова читаются как трагедии, но не в духе приглушенного повседневностью, затаенного трагизма чеховского времени, а как трагедии острые, открытые, почти шекспировского масштаба и накала.

Правда, «чувство будущего» при этом не сообщалось залу, оставаясь неизбежной риторикой времени (если трагедия, так непременно оптимистическая). Но сила спектакля Кнебель была в победе над риторикой, в трагизме без оговорок и в том, что «Иванов» вошел на равных в большой круг драматургии Чехова; сценическая история его будет не менее богатой и сложной, чем у других чеховских пьес.

Кнебель не ограничится прологом к этой истории. Она продолжит свою чеховиану в ряду тех, кто ее по-новому создавал, но сделает это по-своему. Горьковский акцент, оставаясь в сфере риторики, не характерен для нее в той мере, как для ее коллег. Бабочкин и Товстоногов, напротив, были отчетливо горьковской ориентации. Горький был для них главным автором, с этим они подошли к Чехову – и потом не расстанутся с обоими. Чехову это не помешает, хотя что-то в его портрет они от Горького привнесут. Может быть, и не от Горького прямо, а от того мироощущения предвоенных и послевоенных лет, что делало его выразителем определенного духа времени.

2009

Борис Бабочкин

Борис Андреевич Бабочкин в своей артистической молодости играл в провинции в «Чайке», но это следа не оставило, мелькнуло, забытое до поры.

Занявшись в конце 30-х годов режиссурой, он ярко (как выяснится потом, программно) заявил о себе в «Дачниках», поставленных в Большом драматическом театре (1939).

Потом были годы странствий, кино и театры, разные города и, наконец, Малый театр, где Бабочкин действовал наравне в двух лицах, как режиссер и актер, и где ему было суждено заново открыть трех русских классиков: Чехова, Горького и Островского.

Первым, в 1960 году, был Чехов – Бабочкин поставил «Иванова». Этот спектакль имел значение историческое.

Прежде всего, он выплатил давний долг Малого театра, в котором до того не шла ни одна большая пьеса Чехова.

Доказал, что у мхатовцев монополии на Чехова больше нет и каждый может идти к нему своим путем.

И главное – прочертил этот новый путь.

В этом «Иванове» не было поиска «новых форм» – все шло изнутри, по линии смысла, и строилось на контрастах; напряжение создавалось на полюсах. С одной стороны: «Деньги – главное действующее лицо

пьесы "Иванов", главная ее движущая сила», «реко бытовое, меркантильное ее свойство»¹. С другой – духовная драма героя. «Умный человек, он, может быть, не сразу осознал всю безнадежность своего положения, но когда осознал, то увидел, что все его думы и надежды пропали не из-за случайной ошибки, а по роковой, неизбежной случайности. Он так и не может понять ее до конца. И душа его сжалась от страха перед завтрашним днем»².

Рождался новый для русской сцены Чехов. Его назовут жестоким, и это останется надолго вперед. Жестокость доктора, проницательного диагноста, знали за ним и прежде. Художественный театр был жестоко правдив в показе жизни, но не людей, не героев. Теперь жестокость распространяется на все, на всех и становится доминантой. «Чувства будущего» в новых спектаклях нет. Время диктует суровый и радикальный, неутешительный взгляд на жизнь, на ее коллизии – и на героев также, увиденных словно горьковским взглядом. Принцип духовной близости к чеховским людям подвергается серьезному испытанию.

Былой пафос слияния с героями, равно как и пафос открытой защиты их, сменяется пафосом объективного исследования. Людям страдающим не делают скидок в силу самого факта страдания – их показывают без прикрас, со всеми слабостями и противоречиями. Понимая, что жизнь этих людей сложена не ими, что всю ее надо ломать и менять (в этом у театра с традицией разногласия нет), героям, даже в ситуациях заведомо безнадежных, предъявляют строгий нравственный счет.

Чем их меряют, чего от них хотят? Прежде всего, хотят, чтобы эти люди – несмотря ни на что и ни на что не надеясь – были выше своей судьбы. Им простятся многие слабости, но не конформизм – соглашение с действительностью. Это общее условие, но существует особый счет к героям каждой пьесы. Иванова меряют тем, насколько он трезво и честно оценивает себя, есть ли у него мужество мысли? Если театр решает, что есть, – жестокость как бы уравнивается; герой получает право на драму, даже и на трагедию, и остается своим.

Иванов Бабочкина, не имеющий цели в жизни, в высшей степени обладал этим мужеством мысли. Его одиночество, обреченность – и гордость, сохранявшая масштаб личности, делали его героем трагическим, что Бабочкин со всем своим страстным темпераментом и воплощал. «В продолжение всей пьесы Иванов неудержимо летит с обрыва в пропасть, в бездну, и спасенья ему нет и не может быть»³. (Другой исполнитель роли, М.И. Царев, чья сила была в сфере воли и логики, драму Иванова передавал, скорее, декларативно.) При этом, беря от традиции Добронравова и Смирнова силу, интенсивность

¹ *Бабочкин Б.А.* В театре и кино. М., 1968. С. 198.

² Там же. С. 200.

³ Там же.

и открытость трагизма, Бабочкин заземлял всю историю, лишая своего героя романтического и героического ореола. Хмурый и горестный Иванов застывал в тяжелом раздумье, пытаясь разобраться в себе и в причинах своей судьбы. Он не искал себе оправдания, не строил иллюзий и резким жестом обрывал свою неудачную жизнь сам.

То же мужество мысли было свойственно и другому герою Бабочкина, профессору из «Скучной истории»¹, составившей вместе с «Ивановым» своего рода дилогию.

Бабочкин начинал и завершал спектакль от себя – артист, читающий повесть Чехова. А в основное время он был профессором, больным, съедаемым рефлексией стариком, интересным без прикрас – таким, какой есть. Меньше всего артист был озабочен тем, чтобы нравиться нам в каждый момент своего экранного существования. Он мог быть неприятным, колючим, сухим, по-стариковски жалобным, раздраженным. Понять его не всегда было легко, привыкнуть к нему – нельзя. Лицо его, с резкими морщинами и глубоко запавшими глазами, могло быть и бесконечно усталым, и саркастическим, и вдохновенным – или, осветившись изнутри, стать вдруг нежным. Секрет притягательности его крылся в мудрости, в незаурядности, которая просвечивала сквозь все, в том сильном чувстве жизни, которым наполнял его Бабочкин.

Актер и режиссер уводили историю профессора с той опасной дороги, куда она могла бы увести. Ведь «мировую скорбь» его нетрудно было бы объяснить старостью и болезнью и превратить «Скучную историю» в клиническое наблюдение доктора Чехова над психикой старого человека, распадом его сознания, его физической немощью.

Но у чеховского профессора, как он написан и как сыгран Бабочкиным, – иная история болезни, не зависящей от возраста: «...осмысленная жизнь без определенного мировоззрения – не жизнь, а тягота, ужас», – ставил диагноз Чехов (П., 3, 80). Эту тяготу и ужас суждено было испытать старому профессору: «Отсутствие того, что товарищи философы называют общей идеей, я заметил в себе незадолго перед смертью, на закате своих дней» (С., 7, 309). С бесстрашной откровенностью он прорывался к этому знанию и формулировал его для себя.

«...В моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного <...> того, что называется общей идеей, или Богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего. <...>

Я побежден» (С., 7, 307).

После двух этих спектаклей, в театре и на ТВ, завершенных работ по Чехову у Бабочкина не было, хотя были стремление, и планы, и начинания.

Он хотел поставить на ТВ и сыграть «Лебединую песню»: «Я придумал, как это сделать, с наплывами из Чацкого, Самозванца, Отелло

¹ «Скучная история». Телевизионный спектакль. Постановка П. Резникова (1968).

(или что-то вместо Отелло, например Гамлет) и с возвращением к старому пьяному опереточному комику Светловидову. Это должно быть неожиданно и печально, как трагическая проза, печальная действительность»¹.

Потом это вошло в сценарий «Сказки Мельпомены», принятый на «Мосфильме», но неосуществленный: «Сделать фильм о Театре. И о себе, тем самым. В нем будет много автобиографического, то есть будет мое отношение к Театру. Моя влюбленность в его гипноз. Ода Театру»². «Получилась законченная вещь, в едином сюжете, абсолютно оригинальная по жанру, поэтичная. Оба чеховских начала: юмористическое от Антоши Чехонте и грустное, человеческое от Антона Чехова...»³

В середине 70-х годов Бабочкин принял в Малом театре за «Чайку». И пьеса, и время уже были другими; от жестокости Чехова шел поворот к красоте его и поэзии. Был задуман спектакль о прозе жизни и «чудном мире» искусства, с музыкой А. Скрябина, с декорациями в духе «мир-искусников», с «колдовским озером» где-то в зрительном зале. «...Сейчас получаю неизъяснимое наслаждение от следующего своего спектакля. Это будет “Чайка”»⁴.

Но «Чайки» не было. Судьба распорядилась иначе: после одной из первых репетиций летом 1975 года Бабочкин умер за рулем своей машины.

2009

Георгий Товстоногов

Георгий Александрович Товстоногов тоже прикоснулся к Чехову в молодости, поставив в Тбилисском русском ТЮЗе «Предложение» (1933), но, как и у Бабочкина, это последствий тогда не имело.

Следующий чеховский спектакль у него появится через тридцать с лишним лет, в середине 60-х. К этому времени Товстоногов уже развернул в БДТ свой цикл обновления русской классики – Достоевского, Горького, Грибоедова, но к Чехову долго не приступал, и тому были свои причины. Главная из них – поиски созвучия с временем, что было первостепенно для режиссера и придавало новый смысл старым пьесам.

«Я никогда не ставил Чехова. Хотя стремился к нему всю жизнь. <...> Не раз я собирался ставить Чехова. Все, казалось бы, располагало к этому – хорошие актеры, время, возможности. Но каждый раз я останавливал себя... Сказать больше, чем сказал Художественный театр в “Трех сестрах”, например, я сейчас не могу. Сказать лучше, чем Немирович-Данченко, – для меня невозможно»⁵.

¹ Бабочкин БА. Воспоминания. Дневники. Письма. М., 1996. С. 151.

² Там же. С. 162.

³ Там же. С. 165.

⁴ Там же. С. 292.

⁵ Чехов в нашей жизни // Театр. 1960. № 1. С. 86–87.

Но тут же – надежда: «Новые мысли и новая форма лежат в самих пьесах Чехова. Нужно время, чтобы их обнаружить. Оно придет». И обещание: «Я буду ставить Чехова. Я не могу не ставить Чехова»¹.

Время пришло. На пороге стоял новый Чехов. Товстоногов уже поставил один из самых чеховских по атмосфере своих спектаклей – «Пять вечеров» Александра Володина, но все еще считал себя к Чехову не готовым. Видимо, дело в том, что не готов он был для постановки именно той пьесы, о которой мечтал, но которая (в отличие от «Иванова») была словно ограждена от посягательств богатством своей сценической жизни. Мечтал он о «Трех сестрах», но был во власти мхатовского спектакля 1940 года.

Здесь главное слово – «сейчас»; дело было не в «большем» или «лучшем», но просто в ином. Магия спектакля Немировича перестала сковывать Товстоногова, когда он увидел пьесу новым, острым, «горьковским» взглядом и в 1965 году поставил своих «Трех сестер».

«В 1903 году спектакль “Три сестры” показывал, как власть быта и пошлости уродовала жизнь прекрасных людей.

В 1940 году “Три сестры” были пронизаны верой в лучшее будущее.

В 1965 году нам показалось правильным поставить “Три сестры” как спектакль о человеческом достоинстве, об испытании человека повседневностью. Нам хотелось направить свой спектакль против “раба, сидящего в человеке”, <...> против так свойственного интеллигенции умения находить оправдание своей бездейственности, индифферентности»².

Режиссер не прощал героям той вялости душевной, из-за которой, по мысли его, погиб барон Тузенбах. Именно это финальное событие пьесы становилось точкой отсчета для всей истории и позволяло предъявлять им нравственный счет. «Сегодня, мне кажется, важно сказать, что не только что-то и кто-то извне, но и сами они, чеховские герои, – умные, тонкие, страдающие – своей пассивностью, безволием губят друг друга»³. «Драма – в трагическом бездействии людей. У них паралич воли»⁴.

Резкость обвинения грозила отчуждением от чеховских людей, потерей их, могла превратить спектакль в судилище. Но вышло иное: при большей, чем прежде, дистанции, оставлявшей возможность для трезвой и строгой оценки, героям давалось право на драму и даже трагедию, а зрителям – на чувство близости к ним. Строгость не умаляла их в масштабе, не стирала индивидуальности. Крупные, значительные фигуры были отличием БДТ, фирменным его стилем. Так и здесь; сестры Прозоровы, разные и в то же время отмеченные родством: напряженная, как струна, Ольга (Зинаида Шарко), страстная и смелая Маша (Татьяна Доронина), нежная, нервная Ирина (Эмма Попова); Андрей Прозоров

¹ Там же. С. 87.

² Товстоногов Г.А. Круг мыслей. Л., 1972. С. 159.

³ Там же. С. 155.

⁴ Там же. С. 215.

(Олег Басилашвили), глубоко ощущавший собственное падение; мужественный, крепкий Вершинин (Ефим Копелян) и душевно тонкий, незащищенный Тузенбах (Сергей Юрский) – все были участниками общей жизненной драмы, и у каждого была драма своя.

В дальнейшем, по мере все более глубокого погружения режиссера в мир Чехова, Товстоногов чаще станет напоминать о любви автора к своим незадачливым героям. «В «Трех сестрах», по моему ощущению, Чехов не только сочувствует героям, не только любит их, но и осуждает и гневается»¹. Такая логика («не только любит, но и...») позднее будет откорректирована; любовь окажется основой, все остальное – сопутствующим. «Что для меня является главным <...> в чеховской поэтике? Любовь автора к своим героям <...>. Писатель видит в своих героях болезни времени, которыми они заражены: неспособность сопротивляться пошлости жизни, паралич воли, но выражает все это через любовь, и чем она больше, тем сильнее его ненависть к жизненным явлениям, которые эти болезни века породили»; «...непреренно надо передать двойственное отношение Чехова к своим героям: он в них влюбляет и через это чувство расправляется с тем, что ему ненавистно»².

В «Трех сестрах» Товстоногов принял и за форму спектакля. Время подсказывало ему новые тона и краски, особое ощущение «природы чувств», вообще – природы чеховской пьесы. Сокращался бытовой ее слой, мешавший современному зрителю, заслонявший от него суть дела. Распад прежней жизни, разрушение семьи должны были стать наглядными, и режиссер вместе с художником (Софьей Юнович) делали этот процесс выразительным и драматичным. Ясный мир Прозоровых, поначалу полный света и воздуха, к финалу становился холодным, сумрачным, отчужденным; резким акцентом это подчеркивали ненужные, неуместные здесь качели, сиротливо подвешенные в глубине сцены. Жизнь иссякала, истаивала на глазах.

Для того чтобы история трех сестер, их судьбы и чувства были понятны новому актеру и новому зрителю, нужно было сделать наглядным и то, что крылось внутри, во втором плане пьесы, в душах героев. Товстоногов взорвал пласт таинственности и целомудренного умолчания, сделав открытость и остроту законом своего спектакля. Герои жили словно на пределе человеческих сил; их недовольство жизнью приобретало крайние степени; скрытое рвалось из подтекста; чувства выражались более открыто и резко, чем было принято в чеховской традиции МХАТа, – так, чтобы зритель мог ощутить «тот самый поток столкновений и страстей, который внутренне движет пьесой»³.

¹ Там же. С. 162.

² *Товстоногов Г.* Беседы с коллегами (Попытка осмысления режиссерского опыта). М., 1988. С. 115–116.

³ Он же. Круг мыслей. С. 186.

«Нужно стремиться к напряженному обострению всех конфликтов, к обострению действия. Все, что накопилось в душах людей, все, что жило в них подспудно, сейчас прорывается с огромной, не знающей преград силой»¹. (Это было сказано по поводу 3-го акта, но свойственно спектаклю в целом.)

Такое «обострение», как и трезвый взгляд даже на близких героев, вошло в правила нового чеховского театра, заявленные Бабочкиным, развитые Товстоноговым.

Чеховские спектакли Товстоногова были своевременны в самом выборе пьес. «Три сестры» ставились в бурные 60-е, когда на территории этой пьесы решались острые в ту пору мировоззренческие проблемы – достаточно вспомнить спектакли Отомара Крейчи и Анатолия Эфроса. Позже, в начале 80-х, в годы застоя, когда власть обыденности стала казаться безысходной, пришла пора «Дяди Вани», и одним из первых здесь снова был Товстоногов.

«Дядя Ваня», поставленный в 1982 году, был внешне более традиционным, чем «Три сестры»; более земным, достоверным, – но такова материя пьесы о монотонных и беспросветных буднях, где нет надежды на перемены и нет «огонька» впереди. В доме Войницких (художник Эдуард Кочергин) не было тепла и уюта, в природе – того радостного цветения, что может оживить эти будни. В финале стены дома раздвигались и открывали грустные, голые стволы деревьев с облетевшей, как видно, листвой.

Жизнь в этом доме вновь шла со «столкновениями и страстями», которые ни к чему не вели. Все в итоге возвращалось на круги своя, и в финальном монологе Сони о «небе в алмазах» слышалась не вера в лучшее, а покорность судьбе и утешение – для себя и для дяди Вани: «Что же делать, надо жить!» В докторе Астрове (Кирилл Лавров) не видно было творческого азарта, нерастраченной еще энергии; все побеждала его усталая, жесткая трезвость в отношении к жизни.

Две фигуры в этом спектакле были решены по-новому. Профессор Серебряков (Евгений Лебедев) при всем своем занудстве и эгоизме оказывался существом одиноким, несчастным, и артист смело вводил в свою острую, почти гротескную игру нотки сочувственной человечности. Войницкий же (Олег Басилашвили), напротив, при всей симпатии к нему у театра, вызывал иронию и досаду и был истинным недотёпой.

Заданную Чеховым сложность – неоднозначность людей, смесь прозы и поэзии, иронии и драмы – Товстоногов чувствовал с особенной остротой. Отсюда – его строгость к героям «Трех сестер», и усмешка над дядей Ваней, и размышления о жанре чеховских пьес. Мысль о «стыке трагедийного и комического и обыденного, но... стыке такой резкости

¹ Там же. С. 220.

и контрастности, о которой мы сейчас, с нашим грузом “чеховских” традиций, даже и вообразить боимся»¹, он оставил другим, как завет.

Чеховский театр Товстоногова не так велик, как мог быть: два спектакля на сцене, телефильм «Три рассказа» Чехова (1973) и неосуществленные, бродившие в нем замыслы «Чайки» и «Вишневого сада».

И – странное, тревожное совпадение! – из жизни он уйдет так, как его старший коллега. Позавидует легкости и скорости такого ухода – и словно срежиссирует себе то же: умрет весной 1988 года за рулем своей машины. Не в бессильной старости; не в больничной палате – на ходу, на лету.

2009

Мария Кнебель

Режиссерский вклад Марии Осиповны Кнебель в театральную чеховиану еще предстоит оценить. Она начала ее в середине 50-х, с реабилитации подозрительной пьесы «Иванов», и продолжила затем в ЦТСА. «Иванов» был предвестием перемен; «Вишневый сад» – уже сама новизна.

Для ЦТСА это была первая встреча с Чеховым; для Кнебель – очередная и неизбежная. В 30-е годы она играла во МХАТе Шарлотту в «Вишневом саду». Играла, видимо, на грани гротеска, что было ей свойственно вообще; она считалась – и была – острохарактерной актрисой, с природной склонностью к эксцентризму. Опыт Студии Михаила Чехова, где она училась, не прошел даром, но не помешал ей стать коренной мхатовкой. Недаром именно ей Немирович-Данченко передал, как завет, свои правила прочтения классики, отработанные в постановке «Трех сестер» 1940 года². Среди них – поиски нового тона, отказ от сентиментальности, поэтическая простота; Кнебель унаследует это.

Кроме того, у нее была пожизненная, органическая тяга к Чехову. «Трудно передать словами чувство, которое я испытывала и испытываю к Чехову. Я чувствую всю жизнь, будто он стоит у меня за плечами и в самые важные моменты жизни выступает вперед, протягивает руку...»³

Через десять лет после «Иванова», в 1965 году, появился «Вишневый сад», странный на фоне бурного обновления Чехова, но и не традиционно мхатовский также.

Вскоре Кнебель напишет: «...Спектакль поставлен. Он имеет самые разные отклики. Иные хвалят, иным он мешает, не “влезая” в стройность концепции “злого” Чехова (эта концепция кажется почему-то ультрасовременной), иные меня ругают за измену МХАТу, главным образом за

¹ Товстоногов Г.А. Круг мыслей. С. 133.

² Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: В 4 т. Т. 4. М., 2003. С. 123–124.

³ Кнебель М. Вся жизнь. М., 1967. С. 517.

то, что в спектакле нет стен и потолков. (Как будто можно было серьезно рассчитывать, что нашей целью станет – скопировать спектакль, поставленный в 1904 году!)»¹

В спектакле действительно не было стен и потолков; не было ни дома, ни сада. Художник Ю. Пименов с поэтической легкостью дал только намеки на них – взамен их реальных, естественных форм. Воздушные, не имевшие бытового назначения занавеси отдаленно напоминали о саде, о том, что было связано с ним, что уже уходит, ушло, но, вероятно, было так же красиво и лишено всякого практического значения. Старая жизнь распалась; оставалось воспоминание.

Ставить Чехова без быта, «Вишневый сад» – без сада, да еще и режиссеру мхатовской школы, выглядело новаторством не менее радикальным, чем товстоноговское «обострение». Но главное было в ином. Вместо социологических схем, приставших к этой чеховской пьесе, вместо хрестоматийной смены формаций Кнебель предложила историю вечную и простую.

«Уже прошло то время, когда “Вишневый сад” раскрывал нам уходившее дворянство и восходившее купечество. Мы дожили до дней, когда потрясает поэтическая глубина этого произведения. Мне кажется, что в этой последней своей пьесе Чехов очень хорошо понимал, что значит *терять* что-то бесконечно любимое. А после того, что потерял, вновь чувствовать всеми фибрами души радость жизни, которая дается человеку один раз. Чехов вновь поразил меня своей необыкновенно жестокой правдой. В пьесе нет лжи. Ни в чем – ни в психологии, ни в лексике, ни в поворотах человеческих судеб.

Каждый из нас теряет и будет терять свой “Вишневый сад”. Каждый из нас пытается удержать его. В то мгновение, когда теряешь “Вишневый сад”, кажется, что теряешь все. Но впереди жизнь, которая в тысячу раз богаче всех потерь»².

Это и стало «зерном» спектакля, без былой назидательности и новейшей тенденциозности; без натужного оптимизма, который извлекали обычно в лозунгах Пети Трофимова. Взамен этого – светлая грусть; застенчиво скрытая нежность к людям, и к саду, и ко всей этой исчезающей, но еще теплой жизни.

Спектакль Кнебель с его смягченным и просветленным драматизмом как будто бросал вызов «злой» новизне 60-х годов. К людям здесь были добры, принципиально не жестоки, вне всякого возвеличения и героизации, но в духе времени им предложили испытание: способны ли они внутренне перешагнуть порог «старой жизни»? И, признав такую способность, режиссер более не испытывал их и дарил им свою, чуть подкрашенную иронией, симпатию.

¹ Там же. С. 568.

² Кнебель М. Вся жизнь. С. 570.

Из человеческого множества этой пьесы, где любой может вырваться вперед и перевести замысел на себя, главной стала Раневская – такая, как сыграна была Любовью Добржанской, умевшей «повернуть кристалл души всеми гранями»¹. У Добржанской, при всей широте ее диапазона, где нашлось место и строптивой шекспировской Катарине, и гротеску современной драмы, и строгой поэзии Василицы из «Каса маре», было нечто чеховское в самой ее актерской природе. Недаром Борис Львов-Анохин отмечал ее «удивительную внутреннюю музыкальность»², а Леонид Зорин писал о «грации душевных движений»³. («Грация» – чеховское словечко из его театральной эстетики.) Тема мужества на каждый день, современная, чеховская и вечная, была выдержана ею с грацией и достоинством и господствовала в спектакле.

Спектакль Кнебель, будучи от своего времени, вместе с тем работал на перспективу, неся в себе запас той душевной гармонии, что бурным 60-м была пока не дана. Потом, постепенно, режиссерам чеховского театра прибавится мудрости и, не теряя трезвости и иронии, они станут шире смотреть на жизнь, нередко – сквозь призму именно «Вишневого сада». У Джорджио Стрелера в Италии, Анатолия Эфроса в России и многих других, словно в мировом оркестре, будет разыграна эта «белая симфония», впервые исполненная в монументальном и – по определению – суровом военном театре Москвы.

О Кнебель при этом вспоминать не будут, хотя именно она дала свободу самой хрестоматийной пьесе Чехова. Как ею заложенную традицию, это не осознали и до сих пор. Но это – было.

2009

¹ Там же. С. 571.

² Цит. по: *Фолкинштейн М.* Авторитет личности: К 100-летию со дня рождения Любови Добржанской // *Страстной бульвар*, 10. 2009. № 7. С. 124.

³ Там же. С. 125.

ЧЕХОВСКИЕ ТЕАТРЫ

МАЛЫЙ ТЕАТР

Пьесы и роли

В этой долгой и, в общем-то, известной истории есть неподдающиеся загадки.

Почему театр и драматург при жизни его никак не могли встретиться – творчески, в деле, на сцене? Словно Рок за этим стоял.

Почему впервые большая пьеса Чехова была поставлена в Малом театре только в 1960 году и эта встреча оказалась сразу такой удачной? И почему, наконец, Малый театр теперь явно считает не только Островского, но и Чехова также «своим»?

Начнем с начала, уже очень давнего, от которого тянется предыстория с ее роковыми случайностями.

Когда юный Чехов принес (или прислал – нет точной версии) М.Н. Ермоловой свою первую, невозможного объема и немислимой (по тем временам) откровенности пьесу, его, как видно, неласково приняли. Недаром он свое творение забросил так, что нашли его лишь через десять лет после смерти автора, в 1914 году, а поставили и того позже. Трудно, впрочем, понять, на что он рассчитывал, предлагая молодой приме императорского театра, привыкшей к высокой классике, историю грубую, безыдеальную, некрасивую, написанную шершаво и колко, вовсе не тем поэтическим и музыкальным слогом, что будет отличать зрелые пьесы Чехова¹.

Какая-то душевная царапина от этого эпизода осталась, видимо, у Чехова навсегда, хотя на его дальнейших отношениях с Малым театром не отразилась никак. Об отношениях этих тоже стоит напомнить, иначе предыстория потеряет свою сложность, объемность, а загадки – свою остроту.

Чехов любил Малый театр, с артистами его был в дружбе, а летом 1889 года даже специально поехал в Одессу, где гастролировал театр, чтобы быть вместе с ним. Особо интересные и глубокие отношения сложились у него с двумя корифеями труппы – с А.П. Ленским и

¹ Сейчас эта версия уже не является единственной и бесспорной. Известный чеховед Е.М. Сахарова предложила свою, в которой считает не М.Н. Ермолову, а А.Н. Островского лицом, отвергнувшим раннюю пьесу Чехова. См.: *Сахарова Е.* Кто же все-таки закрыл перед молодым А.П. Чеховым дверь в Малый театр? // Мелихово: Альманах, 2000. (Впрочем, ни одна из этих версий в науке пока не принята за основу.)

А.И. Сумбатовым-Южиным, столь разными как люди и как художники и столь отличными от него самого.

Ленский был много старше Чехова; был знаменит, но между ними быстро возникла дружба – «знакомы семейно», как писал Чехов. Помимо взаимной симпатии их связывало то, что делало каждого из них предтечей нового театра, пусть в конце 80-х они этого знать не могли. Связывали и врожденная интеллигентность, и то, чего оба они от театра хотели, и уважение к таланту друг друга.

Творчески все сложилось не так. «Калхаса» («Лебединую песню») Ленский хотел сыграть, но не вышло, пьеса в Малом театре не пошла. А в «Лешем», которого Чехов предназначал ему к бенефису, не захотел и играть и написал своему молодому другу довольно суровое письмо: «Одно скажу: пишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме, слишком мало уважаете их, чтобы писать драму. Эта форма труднее формы повествовательной, а Вы, простите, слишком избалованы успехом, чтобы основательно, так сказать с азбуки, начать изучать драматическую форму и полюбить ее»¹.

Письмо это известно; цитируется постоянно в разных изданиях, по-священных судьбам чеховского театра. Но не все знают и помнят, что было потом. Можно было бы ждать обиды со стороны Чехова, гнева, разрыва; но он отвечал так: «Большое Вам спасибо, дорогой Александр Павлович, за то, что прочли мою поганую пьесищу. Спасибо и за комментарии: в другой раз уж не буду писать больших пьес. Нет на сие ни времени, ни таланта и, вероятно, нет достаточной любви к делу» (П., 3, 277).

Переписка эта говорит не только о благородной честности корреспондентов, о высоте отношений, где симпатии не мешают правде. Нельзя винить, как порой бывает, Ленского за то, что он не понял чеховского новаторства якобы с ретроградных позиций. Новаторство в «Лешем» носило лабораторный характер, особой сценичностью пьеса не отличалась, и Чехов вскоре сам ее невзлюбил. Ссоры на этот раз не случилось; она произойдет позже, и не на личной основе, когда Ленский, как и другие, рассердится на Чехова за «Попрыгунью». Но и это не помешает впоследствии ему, вместе с Южиным, бороться за постановку в Малом театре чеховской «Чайки».

С Южиным отношения были более непосредственными и на равных. Темпераментный, волевой Южин настойчиво добивался чеховского присутствия в афише Малого театра. Собственно, благодаря ему, по его инициативе и в его бенефис первая сценическая встреча произошла: в 1891 году было поставлено «Предложение» (по традиции после большой пьесы, «Рюи Блаза» в данном случае). За год до того у обоих было намерение поставить «Свадьбу» в бенефис Г.Н. Федотовой, после

¹ Чехов и театр. М., 1961. С. 214.

«Макбета». Характерно, однако, что против этого оказался сам Чехов, и письмо его Южину опять говорит о непоказном душевном благородстве и широте: «Милый Александр Иванович, посылаю Вам пьесу, о которой у нас была речь. Я вчера получил ее из цензуры, прочел и теперь нахожу, что после “Макбета”, когда публика настроена на шекспировский лад, пьеса рискует показаться безобразной. Право, видеть после красивых шекспировских злодеев эту мелкую грошовую сволочь, которую я изображаю, – совсем не вкусно» (П., 3, 302).

Южин, человек и художник совсем иного склада, чем Чехов, тем не менее сумел угадать его. Эта догадка, интуитивное понимание – в неожиданных и точных словах, которыми Южин отзовется о Чехове в 1910 году: Чехов, по его мнению, «был очень внутренен, глубок и целен»¹.

Но ни дружба, ни настойчивость двух первых артистов Малого театра не помогли появиться на его сцене «Чайке» и «Дяде Ване». Сюжеты опять-таки известные и все же нуждаются в напоминании, иначе не выстроится целостный, главный сюжет.

«Чайка» писалась для Малого театра; Чехов этого не скрывал: «Пишу пьесу для моск<овского> Мал<ого> театра» (П., 6, 93); «Можете себе представить, пишу пьесу!.. Буду пытаться поставить ее на сцене моск<овского> Малого театра, а там что Бог даст!» (П., 6, 98–99). В театре уже думали, в чей бенефис «Чайку» ставить – Е.К. Лешковской или О.А. Правдина. Провал в Петербурге, видимо, ошеломил не только Чехова; все же в 1897 году разговоры о постановке возобновились. «Слушай, надо непременно добиться постановки у нас или “Чайки” или “Дяди Вани”. <...> Я поддерживаю всеми силами», – горячился в письме Южин². И поддерживал; и добивался вместе с Ленским того, чтобы пьеса была передана в Малый театр. Но победил Вл.И. Немирович-Данченко; «Чайка» была обещана МХТ.

С «Дядей Ваней» был эпизод драматичнее. Чехов, как видно, крепко приверженный Малому театру, отдал ему пьесу даже после успеха «Чайки» у «художественников». По воспоминаниям В.А. Теляковского, чтение пьесы состоялось 1 марта 1899 года, и она понравилась «артистам-премьерам». Но через неделю на заседании Театрально-литературного комитета с участием трех московских профессоров пьесе был предъявлен целый список претензий. Она была признана «достойной постановки при условии изменений и вторичного представления в комитет», что фактически означало отказ.

Претензии сейчас кажутся странными. В основном они относятся к «сценической стороне» с ее «известными неровностями и пробелами». Придирки профессоров выливались порой в чеканные фор-

¹ Южин-Сумбатов АИ. Записи. Статьи. Письма. М., 1951. С. 562.

² Южин АИ. Чехову. Май 1897 // Переписка А.П. Чехова: В 3 т. Т. 3. М., 1996. С. 46.

мулы. Например: «До третьего акта дядя Ваня и Астров как бы сливаются в один тип неудачника...» Или: «Ничто не подготавливает нас к тому сильному взрыву страсти, который происходит во время разговора с Еленой...», и т. д. Но главное: профессора, видимо, обиделись за Серебрякова, коллегу. С их точки зрения, «разочарование в научном величии Серебрякова, к тому же именно историка искусства, несколько странно», и вряд ли житель глуши, задержавшийся в развитии дядя Ваня может о том компетентно судить. И еще профессора, в духе знакомой нам традиции, беспокоились о нравственности публики. И потому считали, что состояние дяди Вани «еще не повод к тому, чтобы преследовать его (Серебрякова. – *Т. III.*) пистолетными выстрелами, гоняться за ним в настоящей невменяемости»¹.

Чехов ничего не стал исправлять и отдал пьесу в МХТ. Но перед тем имел откровенный разговор с Теляковским. Тот, обескураженный косностью профессоров ТЛК, был поражен реакцией Чехова, исполненной миролюбия и понимания, сродни тому, что было видно в его переписке с Ленским и Южиным.

«С первых же слов он меня обворожил, – писал в своих «Воспоминаниях» Теляковский. – Он понял то глупое положение, в какое я попал в самом начале моего управления московскими театрами. Я обрисовал ему общую картину; долго говорил с ним о Малом театре, артистов которого он очень ценил. В конце концов он стал меня же успокаивать и просил только одного – никакой истории не поднимать, ибо она будет ему неприятна; обещал даже написать новую пьесу специально для Малого театра, и такую, которая не оскорбила бы гг. профессоров театрально-литературного комитета.

Затем он задал мне такой вопрос:

– Можно ли быть уверенным в том, что если “Дядя Ваня” будет поставлен в Малом театре, то пьеса эта будет иметь успех и будет должным образом режиссирована?

После некоторого обсуждения мы оба пришли к заключению, что это сомнительно, а в таком случае лучше и не рисковать, ибо пьеса эта требует особого настроения»².

Заключение это важно не только потому, что говорит о честности Теляковского (даже в ущерб его собственному делу и, стало быть, ему самому). Но проблема «Чехов и Малый театр» переключается из сферы личной этики и всяких случайных «ЧП» в сферу внеличную, сферу закономерностей: старое и новое искусство на рубеже веков; рождение новых «условий сцены» и приход нового ее владыки, каков режиссер. Без чьей-либо личной вины, злого умысла, недоразумений Чехов и Малый театр оказываются самым временем разделены. Как знак этого

¹ *Теляковский В.А.* Воспоминания. Л.; М., 1965. С. 95.

² Там же. С. 96–97.

рокового раздела и выступает слово, в конце прошлого века определявшее чеховскую новизну: настроение.

Термин этот применительно к чеховским пьесам возник еще до премьеры «Чайки» в МХТ. Немирович-Данченко, в период своей борьбы за «Чайку», отговаривая Чехова от союза с Малым театром, писал: «...большим актерам Малого театра, уже усвоившим шаблон и не способным явиться перед публикой в совершенно новом свете, не создать той атмосферы, того аромата и настроения, которые открывают действующих лиц пьесы»¹. Атмосфера, аромат, настроение – запомним эти слова, неотъемлемые от чеховского театра в том поэтическом его варианте, что оказался таким долгим и стойким и был оспорен на сцене уже во второй половине нашего века. Поскольку МХТ открыл и сценически закрепил настроение, сделал его как бы своей монополией, своим щитом против тех, кто покушался на Чехова, они порой пытались сбить именно щит.

Так, Сумбатов-Южин в 1901 году, определяя специфику Малого театра как театра «живых людей», стремится сблизить с ним Чехова: «Не в настроении сила и секрет его влияния и значения. Настроение проявляется с такой силой именно потому, что яркость и жизненность его лиц, положений их в действии и правда всего колорита находятся в полной гармонии с его внутренним творчеством; он настолько проникается жизнью своих лиц, так сживается с их образами, что волей-неволей сообщает им ту окраску, какую, в сущности, он сам получил от них»².

Теория не помогла практике; Малый театр долго еще не встретится с Чеховым – вернее, с главными, большими его пьесами. Водевиль, где «живые лица» были первостепенны, все-таки шли: в 1898-м – «Медведь»; в 1904-м, уже без Чехова, в бенефис О.О. Садовской, – «Юбилей».

Стоит отметить, что Теляковский, при всей его начальной заботе о режиссуре и «особом настроении» чеховского спектакля, при том, что им принят был «Дядя Ваня», посмотрев эту пьесу в МХТ, со всеми компонентами режиссуры и «настроения», унес с собой «крайне тяжелое» впечатление. В большом разделе «Дневников» он выливает свое раздражение не только на стиль постановки с его чрезмерной детализацией (хотя отдает должное стараниям «режиссерской части» МХТ), но на самый тип предлагаемой художественности, вбирающей в себя слишком многое («Неужели все, что реально, все отправления организма, все это художественность?»); на самое понятие «настроения», которым прикрывают и объясняют любые неточности и огрехи. И в еще большей степени – на смысл «подобных пьес», постановка которых принесет «не пользу, а вред обществу», не давая нравственных уроков и «готовых ответов» на трудные вопросы жизни³.

¹ *Немирович-Данченко В.И.* Творческое наследие: В 4 т. Т. 1. Письма. М., 2003. С. 166.

² *Южин-Сумбатов А.И.* Записи. Статьи. Письма. С. 294.

³ *Теляковский В.А.* Дневники директора императорских театров. 1898–1901. М., 1998. С. 176.

Все это кажется странным: ведь и года не прошло с тех пор, как Теляковский, которому понравилась пьеса, сокрушался о неприятном инциденте с ТЛК и о потере нужного автора. Что же случилось? То ли за этот срок, с апреля по ноябрь 1899 года, так резко изменились взгляды автора, само его мировоззрение, пропитавшись тем, что свойственно было Малому театру, – морализмом, четким разделением добра и зла, сцены и жизни? То ли спектакль МХТ высветил в пьесе Чехова скрытые, опасные с традиционной точки зрения возможности и глубины?

Видимо, и то и другое. В этой позиции недавнего сторонника вряд ли были ведомственные интересы, защита мундира императорского театра. Ведь дневник – дело тайное, не предназначенное для сторонних глаз, да и Теляковский боязливостью не отличался. Во всяком случае, тот неожиданный пассаж, которым завершается разбор «Дяди Вани», говорит об авторе больше, чем все предшествующее раздражение: «А может быть, я по поводу пьесы “Дядя Ваня” ошибаюсь. Может быть, это действительно современная Россия. Ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе»¹. Что, как известно, и произошло...

Между Чеховым и Малым театром стояла стена, о которую расшибались попытки контакта с обеих сторон, а потом и они прекратились – Чехов-драматург принадлежал уже иному театру. Может возникнуть вопрос: почему на другой императорской сцене – Александринской – отношения с Чеховым сложились иначе, ведь и здесь действовали как будто те же театральные законы, что и в Москве? Те, да не те; в Александринском театре не было внутренних устоев такой силы, таких мощных корневых основ, как в Малом. В определенной ситуации это обернулось открытостью, готовностью к переменам – и в театр вошла драматургия Чехова, как позднее, уже за порогом XX века, войдет режиссер Вс. Мейерхольд.

Пусть именно на этой сцене провалом «Чайки» 1896 года Чехову был нанесен самый жестокий удар; без этого, быть может, не состоялась бы и его встреча с МХТ, или она случилась бы позже, иначе, с другим исходом. При этом чеховская линия Александринки не прервалась; начавшись в конце 1880-х постановкой «Иванова» и водевилей, она продолжилась «Чайкой», снова водевилями; уже после Чехова – опять «Чайкой», «Дядей Ваней», «Вишневым садом»... И так далее, пунктиром, но без длинных обрывов – до наших дней².

Не берясь оценивать результаты этого в целом и в каждом отдельном случае, что есть отдельная, особая тема, отметим лишь, как странно

¹ Там же. С. 179.

² Книги Санкт-Петербургского ученого и театрального деятеля А.А. Чепурова позволили увидеть «александринскую» историю чеховских пьес в ином, чем прежде, свете. Провал «Чайки» выглядит теперь не столь фатальным, и, главное, вся эта история становится более значительной; поражает упорство Александринки в поисках своего пути к Чехову. См.: Чепуров А.А. Александринская «Чайка». СПб., 2002; Он же. А.П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2006.

выглядит, на фоне упрямства Александринки, столь долгое отсутствие чеховских пьес в Малом театре, с его сильной, сплоченной труппой и взаимной любовью к Чехову. Парадокс ли то театральная история, цепь случайностей, действие каких-то неведомых внутренних сил – или верность себе, вроде той, что отличает владельцев вишневого сада? А может быть, так: пока за Чеховым стоял определенный тип театра, пока им монополично владели «художественники», какими они были на рубеже веков и потом с 40-х годов, в пору «Трех сестер» Немировича-Данченко, Малый театр, из чувства самоуважения и уважения к Чехову, не мог преодолеть какой-то внутренней преграды. Для того чтобы это случилось, нужны были другие условия, другое театральное время – и человек, который взялся бы сокрушить преграду.

Это случилось в 1960 году, уже в другую эпоху чеховского театра, в России начавшуюся именно в Малом театре. И человеком, который взял это на себя, был Б.А. Бабочкин, художник бесстрашных решений, полемист и бунтарь, наделенный, однако, прочным чувством корней и основ. Предлагая одно за другим новое прочтение Чехова, Островского, Горького, он умел не нарушить при этом ни авторского «зерна» и стиля, ни тех давних традиций, которые в Малом театре составляют не штампы его, но суть.

Демократическая волна 60-х, которая вынесла вперед Чехова как самого близкого себе драматурга, отменила и всякую иерархию его пьес. Отныне уже не могло быть разделения их на главные и неглавные, среди которых оказывались «Пьеса без названия», «Иванов» и «Леший». Теперь эти пьесы начали в театре свою настоящую жизнь, и чеховская история Малого театра откроется постановкой «Иванова».

Выбор пьесы для этого времени и театра со всех точек зрения оказался удачным. «Иванов» по своему пафосу, по фигуре героя, по всей системе образов без «ангелов» и «злодеев», наконец, по сценам такого тонкого и глубокого письма, как финал 1-го акта, – истинная пьеса Чехова, но Чехова молодого, горячего, порой рубящего с плеча. Здесь нет еще психологического кружева столь сложного плетения, какое будет в «Трех сестрах»; такой загадочной и растворенной символики, как в «Чайке» или «Вишневом саде». Лепка характеров, ироничный и сочный показ «среды», самый ее «типаж» напоминали Островского – во всяком случае, предчеховскую пору театра. Знакомое и новое для артистов Малого театра соединились сами собой; переход к Чехову был органичным.

Вместе с тем «Иванов» не был пьесой «самоигральной» и нуждался в концептуальной, целостной, волевой режиссуре. Этого Бабочкину было не занимать.

Но для победы этого было бы недостаточно. И пьеса Чехова, с ее колоритно выписанными фигурами, «типажем», и традиции Малого театра требовали того, о чем писал Южин, – «яркости и жизненности лиц». Бабочкин в своих дневниках так объяснял «специфику метода

труппы Малого театра»: «Актеры Малого театра не хотят играть *пьесу*. Они могут играть *роль*. И хотят играть роль для себя, а не для общего, не для сквозного действия»¹. Борьба с этим смысла не имело – традиция была слишком сильна, – но ее можно было использовать для пользы дела, применив особый тип режиссуры.

Режиссер может в работе своей идти от общего к частному – к актерам, делая их лишь исполнителями своей идеи, компонентами – пусть и первостепенными – спектакля. Но может идти и обратным путем, от частного к общему, базируя замысел на актерах, на их возможностях и интересах, собирая роли в пьесу. Как видно из долгой практики Малого театра, такую режиссуру здесь и приемлют.

Бабочкин, слишком сильная актерская личность, чтобы растворить себя в режиссуре, и слишком властный, волевой режиссер, чтобы подчиниться актерам, принял для «Иванова» путь равновесия – не компромисса – и создал, по собственному определению (тайному, для себя, в дневнике), «ароматный, глубокий, ансамблевый спектакль»².

Опорой ансамбля были крупные актерские личности, «первые сюжеты» Малого театра, владевшие тайнами «общего тона»: М. Жаров, наделивший своим обаянием «старого пьяницу» Лебедева; Е. Шатрова, представившая Зюзюшку, его жену, какой-то величавой ханжой. Они и другие были колоритны и самоценны, составляя ту вязкую и косную среду, которая губила-таки Иванова, пусть он и отрицал это.

Низкая проза жизни, представленная средой, и удручающая атмосфера безвременья находили в спектакле противовес. Считая «Иванова» «пьесой глубоко поэтической»³, Бабочкин собирал это в одном образе, одной роли – Анны Петровны, Сарры, которую с трагической глубиной играла Констанция Роек. Их диалоги с Ивановым превращались в нерв крепкого ансамблевого спектакля.

Поэзия это была, однако, иного свойства, чем прежде: она не сплавлена была с лирикой, не сглаживала остроту, не боялась жестокого, жуткого. Сцена ссоры Иванова и Сарры в третьем акте, сыгранная с бесстрашной обнаженностью страстей, явилась словно торжеством того «резкого реализма», о котором некогда писал Станиславский.

Значение этого спектакля трудно переоценить: первый чеховский опыт в Малом театре – и опыт, по общему признанию, яркий, точный, удачный; начало линии жестокого Чехова, не прерванной и по сей день. Но в самом Малом театре «Иванов» жил на сцене недолго, меньше того, чем мог бы; рано исчез с афиши, и в конце 60-х Бабочкин доигрывал его на гастролях. словно театр, получив желанный успех, не сразу в него поверил, а может быть, снова не захотел вступать в конкуренцию с тем

¹ Бабочкин Б. Воспоминания. Дневники. Письма. М., 1996. С. 50.

² Там же. С. 48.

³ Там же. С. 197.

новым чеховским театром, что в страстях и спорах создавался вокруг. Так или иначе, опять возникла пауза на добрую дюжину лет.

При этом в Малом театре 70-х годов работали режиссеры, которым Чехов был близок и был по силам. Л. Хейфец, пришелец, быстро натурализовавшийся здесь, ставил пьесы русской и мировой классики – кроме Чехова, хотя в активе его уже была постановка «Дяди Вани» и он мечтал о «Вишневом саде», ставшем для него пьесой жизни. Однако поставил он «Вишневый сад» на телевидении (1976), но и с участием актеров Малого театра, большинство из которых работало современно и точно, а для Ю. Каюрова, к примеру, роль Лопахина стала вехой творческой жизни. То, чего требовало ТВ, совпадало с эстетикой Малого театра: тактичная четкая режиссура, с развитым чувством автора и актера; актер впереди всего, и главное выразительное средство – его крупный план. Все это могло бы реализоваться и в чеховских спектаклях на сцене, но – не случилось.

За год до этой постановки, в 1975-м, Бабочкин приступил в Малом театре к репетициям «Чайки». Не сохранилось (или не было) ни режиссерских заметок, ни партитуры – хоть чего-либо, что позволяло бы судить о замысле. Выступая по радио, Бабочкин сказал лишь о том, какой ему видится «Чайка» – небудничной и прекрасной, с декорациями в духе Борисова-Мусатова, с музыкой Скрябина, с воображаемым озером в зале. Роль Нины Заречной должна была играть Л. Щербинина, актриса интеллигентная, нервная, с чувством стиля, до того сыгравшая у Бабочкина Катерину в «Грозе». Себе Бабочкин взял роль Дорна; И. Ильинскому предназначалась роль Сорина. Но после первой же репетиции, проведенной в театре с Ильинским, Бабочкина не стало. Встреча с «Чайкой» вновь роковым образом не состоялась и была отложена на двадцать лет.

Очередная пауза протянулась до начала 80-х; ее нарушил Ильинский, словно взявший у Бабочкина эстафету и в 1982 году выпустивший «Вишневый сад». Отсюда протянулась линия чеховских спектаклей театра, созданных как бы в оптимальном режиме: режиссуры уравновешенной, взвешенной, без того, что О. Ефремов называл «резкими концепциями», но с достаточно ясной мыслью.

В центре спектакля, определяя смысл его, были трое: Раневская (Т. Еремеева), Гаев (Н. Анненков), Фирс (сам Ильинский). В них сохранился аромат «старой жизни», не объяснимый словами, не зависевший от оценок: хороша эта жизнь или дурна, достойна ли исчезновения, следует ли о ней жалеть. Ильинский ставил, по своему определению, «комедию жизни», не жестокую и не злую, с мягкой иронией, обращенной то на растерявшуюся, непрактичную, женственно слабую барыню, то на барина, сибарита и красная, с доброй, однако, душой. Еремеева и Анненков умели передать породу своих героев: и внешне, в манерах, мелодике речи, и внутренне – в том сочетании праздности, легкомыслия и какой-то последней, неразтворимой верности себе, что состав-

ляет обаяние и душевную красоту этих взрослых детей и противоречит некрасоте наступающей на них жизни.

Но последним и главным словом спектакля стал Фирс. Несуетный, строгий, со взглядом, устремленным то ли в себя, то ли куда-то сквозь время, он был здесь хранителем заветов, устоев, для него незыблемых, несомненных, хотя давно отмененных временем. Он был символом нерассуждающей верности и уходящей в небытие «старой жизни», которая без него невозможна, как и он без нее, – оттого они и уходили вместе. Уход же его был тих, без всяких следов мелодрамы, исполнен достоинства и драматизма.

Время шло; не стало Ильинского, и Фирса уже играл Анненков. Еремееву в роли Раневской сменяли Н. Корниенко и И. Муравьева, каждая из которых привнесла сюда свои краски: первая была сдержанно-драматичной, серьезной; вторая – порывистой, комедийной. «Вишневый сад» закрепился в репертуаре. Быть может, сказалась здесь та отъединенность, с которой Малый театр существовал в своем театральном времени, та приверженность традициям, которая делала его часто немодным и даже старомодным, но которой он жертвовать не хотел, оберегая собственный вишневый сад.

Постепенно к «Вишневому саду» прибавились те пьесы Чехова, с которыми прежде Малому театру не повезло: «Леший», «Дядя Ваня» и «Чайка». Вряд ли здесь был какой-то умысел, своя потайная драматургия – или она выстроилась нечаянно, стихийно. Но, как бы там ни было, Малый театр принялся осваивать Чехова планомерно, уже без длинных пауз, сокращая интервалы между спектаклями, приглашая режиссеров со стороны¹.

(Между «Вишневым садом» и «Лешим» мелькнул, не закрепившись в репертуаре, спектакль по ранней прозе Чехова – «Из воспоминаний идеалиста», по инсценировке Еремеевой и в постановке ее же, совместно с В. Бейлисом. Мелькнул, ничего к чеховской панораме Малого не прибавив, лишь только напомнив о том, что Малый театр был силен на территории не инсценировок, но пьес.)

¹ Чеховские спектакли Малого театра:

1891 «Предложение»

1898 «Медведь»

1904 «Юбилей»

1960 «Иванов». Постановка Б.А. Бабочкина

1982 «Вишневый сад». Постановка И.В. Ильинского

1984 «Из воспоминаний идеалиста». Постановка В.М. Бейлиса

1988 «Леший». Постановка Б.А. Морозова

1993 «Дядя Ваня». Постановка С.А. Соловьева

1996 «Чайка». Постановка В.Н. Драгунова. Художественный руководитель постановки Ю.М. Соломин

2001 «Иванов». Постановка В.М. Соломина

2004 «Три сестры». Постановка Ю.М. Соломина

«Свадьба, свадьба, свадьба!». Постановка В.Н. Иванова.

Постановкой «Лешего» в Малом театре в 1988 году дебютировал Б. Морозов. Сам выбор пьесы, которую не один Ленский упрекал в нескенности, сыгравшей роль черновика по отношению к «Дяде Ване» и не имевшей, по сути, значительной сценической истории, выглядел вызовом. Вряд ли это было так: Морозов полемизмом не отличался, даже самый рискованный выбор его на поверку мог оказаться взвешенным, точным. Так было и с «Лешим». Быть может, почувствовав в несовершенной этой пьесе нечто истинно чеховское, Морозов задался целью извлечь это, развить, предъявить публике, что и сделал. Этим чеховским была атмосфера, окутавшая и соединившая все – атмосфера ожидания и тоски, порывов друг к другу и глухоты душевной, невозможности поверить другому или его понять. Когда-то молодой Чехов с его любовью к парадоксам назвал конец «Лешего» «благополучным»; Морозов оспорил это – какое уж тут благополучие при гибели человека. Неловкие попытки героев отвернуться от того, что случилось, только усиливали тревогу, угнездившуюся в уютной усадьбе.

Решение это, с его отказом от хэппи-энда и всяких иллюзий, было в духе современного – трезвого, неутешительного – чеховского театра. Но оно не педалировалось, не подавалось особо через разного рода постановочные метафоры и акценты; все делалось актерскими средствами, через роли, хотя роли эти были погружены в чеховскую питательную среду, в ту сложную партитуру текста и пауз, тайного и явного, действий и настроений, которая когда-то казалась чуждой или даже недоступной ярким, определенным талантам Малого театра.

«Леший» был спектаклем мужским. На первый план вышли герои вне всякой иерархии, «фирмы и ярлыка», ненавистных и Лешему, и его автору. Равно важны были амбициозный Серебряков (Ю. Каюров), и скромный Дядин (В. Езепов) – источник человечности, душа спектакля, и жизнелюбивый Орловский (Н. Анненков), тщетно пытавшийся наладить мир и согласие вокруг себя. Труднее оказалось А. Михайлову, которому досталась декларативная роль Лешего; лишь природный иммунитет к фальши помог артисту. И, как часто бывает в постановках «Лешего», вперед выходил, прорывался герой потерявшийся, смятенный, ощерившийся, несчастный – Войницкий Егор Петрович, будущий дядя Ваня, только с иным – летальным исходом.

Роль эту играл Ю. Соломин, поздно приобщившийся к Чехову (роль Треплева в дипломном спектакле Щукинского училища здесь не в счет – речь идет о Малом театре). Поздно, потому что от него ушли роли, которые он мог бы сыграть, – Иванов, к примеру, или тот же Треплев; а мог бы он играть многое, ибо довольно быстро обнаружилось, что Соломин – актер чеховского театра.

Собственно, это было ясно давно, если вспомнить ряд театральных и экранных ролей артиста. Его предназначение, ампула, если бы такое было, – ампула интеллигентного человека чеховской складки, с его

рефлексией, незащищенностью, благородством и всегда несчастливой судьбой. Амплуа антирезонера, человека живого и сложного, в котором намешано много чеховского сочувствия, иронии и досады. С комедийной стороны, впрочем, у Соломина в «Лешем» не получалось; как видно, трагический финал героя заранее диктовал свое, да и выписан Егор Петрович иначе, чем дядя Ваня, не так многоцветно и живо. Живость же, многоцветье, свобода придут к артисту в следующих спектаклях.

Первым из них станет «Дядя Ваня», поставленный С. Соловьевым в 1993 году, когда московские театры и театральные школы «заболели» вдруг этой пьесой и в течение одного сезона явились подряд шесть премьер. Как видно, опять пришла нужда в изверившемся герое с его запоздалым, бессильным осознанием впустую прожитой жизни, но такой герой в Малом театре уже был – в «Лешем». То ли захотелось иной, более сложной и совершенной версии этой истории; то ли таков был выбор приглашенного режиссера – «Дядю Ваню» доверили «варягу», не имевшему театрального опыта.

Со всех точек зрения в постановке «Дяди Вани» был риск, не слишком Малому театру свойственный. Поначалу казалось, что риск неоправданный. Спектакль «Дядя Ваня» в раннюю, премьерную свою пору вызвал немало вопросов и нареканий. Он был сделан как-то не по правилам сцены – с неосягаемым «сквозным действием», неясной «сверхзадачей», шел от эпизода к эпизоду, складываясь в некие блоки: один, второй, третий... Одно «ЧП» – объяснение или ссора; другое... Соединительной ткани не чувствовалось; роль ее порой выполняла музыка И. Шварца, заполнявшая паузы и пустоты между действиями и во время их. Музыка была указательной – то слишком громкой, то слишком трагичной, как бы растолковывая нам то, что происходит «внутри» и чего мы, не дай бог, не поймем. На тактичном, сдержанном фоне старейшин труппы (Т. Еремеева – Мария Васильевна, тата; Е. Солодова – няня) слишком взрывчатым и нервным выглядел дядя Ваня (Ю. Соломин) и слишком, до клоунады, игривым – Астров (В. Соломин). Глубина личности угадывалась в тихой Соне (Т. Друбич) с ее бледным, одухотворенным лицом. Но киноактриса, впервые вышедшая на сцену, не владевшая голосом, не умевшая собрать внимание зала, давала в основном обещание, эскиз роли.

Словом, было что-то неясное, несложившееся при сильных и острых моментах; впрочем, такая поэтика моментов, «точечная» режиссура не в духе обстоятельного театра. И все же, видно, нечто было в этом спектакле заложено, что потом смогло прорасти. Возможно, сам отказ режиссера от настойчивых «резких концепций» и те почти исполнительские задачи, которые он взял на себя, видя в «Дяде Ване» музыкальную партию и веряясь ей, дали артистам свободу и вместе с тем – верный курс. Ведь авторская режиссура, осязаемая в музыке чеховских пьес (коль скоро есть слух на нее), многое подсказывает артистам.

Через пять лет после премьеры, не меняясь в ритмах и очертаниях, спектакль внутренне стал другим. Что-то не удалось побороть. Даже опытный В. Соломин, умевший сочетать иронию с драматизмом, не смог освоить заданный тон и рисунок роли, взятые словно из другого спектакля и неорганичные здесь. Его Астров выглядел то ерником, то сухим резонером; артист выполнял задания то формально, то с техническим щегольством, но, как говорит об Астрове Соня, «душа и сердце его все еще скрыты» от нее, а это не в правилах спектакля.

Спектакль же шел, как семейная драма, без явных перебросок вовне, к злобе дня или в некое вневременное пространство. Люди как люди, все одиноки, несчастны; каждый ищет отклика у другого, но получить его не может. С острой тоской эта душевная неприкаянность прорвется даже у профессора (Ю. Каюров). Пусть он «сухарь» и «ученая вобла», эгоист и позер, но было просто жаль бедолагу, напуганного своей старостью и болезнью и ни от кого из близких, кроме няньки Марины, не дождавшегося доброго слова. Хотя в другие минуты, когда профессор находился в центре внимания, «на коне», он раздражал своей самовлюбленностью и рисовкой и можно было понять дядю Ваню.

Семейная закуска спектакля – в обжитом, несколько захламленном пространстве, созданном В. Левенталем, в явной привычности мизансцен, когда у каждого – свое место: няньки – у самовара, татап – у стола с брошюрами, дяди Вани – у самодельного пюпитра (из стула сделанного), где он восседал с виолончелью. Минуты совместного музицирования и пения хоть были редки и коротки, но обаятельны ароматом домашнего очага. Тем драматичнее был взрыв, когда иллюзия единения рушилась и дядя Ваня оставался наедине со своей «пропавшей жизнью», своей нелепой судьбой. Наедине, потому что даже милая, кроткая Соня (Г. Скиба) не могла пробиться сквозь ту стену отчаяния, которой он окружил себя в финале.

А вообще-то он был забавен, соломинский дядя Ваня; он, как говаривал о героях Чехова Жан Вилар, был «из мира иронии». Он и шутил, и поначалу тирады свои о профессоре изрекал с беззлобным юмором. Озлился потом, но не до ненависти – как бы сам об этом ни толковал, ненависть не его чувство. Наверное, он рожден был с душой мягкой, веселой, доверчивой, отчего и все его беды.

Соломин, чья роль вобрала в себя пьесу, стал невольным центром спектакля, рассчитанного все же на многоголосие, причем голосов равной силы, на что не хватило ни ресурсов соловьевской режиссуры, ни спасительного «общего тона». Хватило этого на атмосферу (что, впрочем, немало) и на свободу для главного в данном случае героя. Соломин стал свободен настолько, что трудно было найти границу между не-игрой и игрой, между артистом и персонажем. В «Лешем» и в «Дяде Ване» первой его поры он был напряжен и однотонно нервозен; потом стал существовать в вольной, как будто спонтанной смене настроений

и состояний. Почти мальчишеская влюбленность, пикировка с приятелем, всякие шутки, умная отповедь профессору, взрыв гнева (он палил в профессора не дважды, а несколько раз) и острый приступ стыда – вся эта далеко не полная в перечне гамма чувств завершалась тихим трагизмом, странной застылостью, физически ощутимым угасанием души.

Думая теперь об истоках этой свободы, находишь их не только в «чеховском» опыте артиста или природной его предрасположенности к Чехову. Есть у Чехова некий секрет подобной свободы, что не каждому дано. Секрет этот – в сфере жанра, а точнее – мироощущения чеховских пьес; в том взгляде на мир, где трезвость доктора-диагноста не мешает поэзии, усмешка – сострадательной грусти и где основа основ – ирония. Ирония, не выбирающая предмета, обращенная на жизнь и на смерть, позволяющая даже пьесу с печальным исходом назвать комедией и даже собственную кончину встретить с улыбкой. Ирония – знак не отчуждения от героя, но, как правило, близости с ним, родства (ведь чуждые Чехову люди – Соленький, Серебряков, Наташа – не смешны, не забавны); знак живого человека – символа веры в Малом театре. Он сам, Чехов, из «мира иронии» – в том смысле, что он его создал, и тот, кто войдет туда безбоязненно, получает свободу.

Вся эта долгая тирада необходима для того, чтобы перейти к следующему чеховскому спектаклю театра – к «Чайке».

«Чайка» была поставлена осенью 1996 года, к столетию своей петербургской премьеры – или провала, как принято эту дату обозначать. Хотя в Малом театре и любят всякие юбилеи, «Чайка», думается, была бы поставлена так или иначе и долг перед Чеховым уплачен сполна. Режиссером спектакля в программке значился В. Драгунов, художественным руководителем постановки – Ю. Соломин; не зная, каков взнос, мера участия каждого, будем говорить попросту: режиссура. И все же здесь ощутима рука и воля Соломина, судя по тому, каким постановщиком он явится уже после «Чайки». Доверие к автору, программное и упрямое, диктует ему предложить публике всю пьесу, как она есть, не открывая себя, без каких бы то ни было тенденциозных решений. В театре, впрочем, это вряд ли возможно – что-то обязательно скажется само собой; но речь сейчас идет о намерениях.

В намерения режиссуры явно входило представить «Чайку» сполна и в равной степени внятно, будь то ночной спектакль в парке с демонстрацией «Мировой души», или острые жанровые сценки 3-го акта, или грустная лирика финала. Но не все получается внятно: то, где не было четкого решения, выпадает, как выпала ключевая для «Чайки» сцена треплевского спектакля. Неясно было, что она для театра: момент высокой и странной поэзии или бред раннего авангардиста, чеховская пародия на декадентов или любопытство к новому. От этого решения в «Чайке» зависит многое – и трактовка каждого из героев, и собственное «кредо» театра. Этого не было, что отозвалось прежде всего на моло-

дых, на зараженной вирусом творчества паре – Нине (И. Рахвалова) и Косте (А. Коршунов). Она, не имея ориентира, исполнила весь монолог Мировой души формально, то и дело сбиваясь на резкий крик (чайка?). У него изначально была отнята важнейшая для Треплева и для всей пьесы тема художника.

И все же при неясном своем истоке спектакль двинулся дальше и вырuling на определенную колею. Назовем ее кратко: комедия.

Здесь Малый театр одинок не был. «Чайку» в пору ее 100-летия ставили многие как в России, так и за рубежом, и, не сговариваясь, решали самую, быть может, коварную загадку этой пьесы – загадку жанра, обозначенную насмешником Чеховым как комедия. Малый театр, уловив в воздухе этот запрос времени (не впервые – так уже случалось с «Ивановым» и с «Дядей Ваней»), включился в общий процесс, соединяясь здесь со своими театральными оппонентами или антиподами, как угодно, от М. Захарова до чеха П. Лебла. (Соединение было невольным; антиподы не знали о нем и шли каждый от себя, что подкрепляет верность общего курса.)

Получалась такая схема: в течение трех актов – комедия, то легкая и веселая, то острая, не без яда, перемежавшаяся моментами лирики, серьезы и жанрово не сформированной, простой жизни; потом, после резкого водораздела, обозначенного Чеховым как два года, все менялось, круто сламываясь в драму. Так было и в Малом театре – наверное, помогла и чеховская, авторская режиссура, которая так четко проступает во внутренней музыке «Чайки» и которую расслышали здесь.

«Общий тон» спектакля, по большей части сдержанный и корректный, разряжался вспышками комедийности. Здесь правила бал Аркадина (И. Муравьева) с ее добродушным, веселым апломбом – источник тепла и энергии в этом нескладном семействе; затем к ней присоединялся Тригорин (Ю. Соломин). И здесь артист давал волю той своей склонности к комедийности, что, видимо, в нем крылась. Тригорин являлся здесь забавным, неловким и мешковатым, не артистичным и не столичным – этакий недотепа от беллетристики. Он пасовал и перед Ниной – провинциалочкой с ее детскими вопросами и восторгами, и перед Аркадиной в сцене своей тщетной борьбы за свободу. Взъерошенный, комически агрессивный, он быстро капитулировал и сникал, ходил и сидел, потерянный и обмякший, воплощенное безволие, которое сам он осознавал как крест.

В последнем же акте он являлся собранным, прибранным, деловитым, недобрый, холодным – уже не забавным. Его уже не любили в спектакле; ему не прощали прошлого, и это было здесь ощутимо. Тригорин отходил на второй план, а на первый – в тишине, в затаенной тревоге, в застывающих ритмах конца – выдвигалась драма двух юных существ, Кости и Нины, и молодые актеры отыгрывали свое.

Спектакль этот, при всех своих недочетах, настроен был на чеховскую волну и тем брал публику в плен. Она подчинялась его внутреннему движению, следовала за ним и после финала не сразу выходила из поля его притяжения. Из настроения его, говоря языком чеховского театра.

А что до Малого театра, уже породнившегося с Чеховым, то ему пути назад не было. Такого в мировой практике не бывает – Чехов от себя не отпустит. Стало быть, оставался и наработанный опыт, и чувство родства, и проблемы, главная из которых все та же: роли и пьесы. Актеры и режиссеры. Ведь впереди были «Три сестры»...

Но «Три сестры» появились не сразу; между «Чайкой» и ними возник неожиданный спектакль – «Иванов» в постановке В. Соломина. Казалось бы, история рефлектирующего интеллигента не слишком близка ему. Кроме того, «Иванов» обычно ставится театрами по воле времени, когда жизнь придает ему новую актуальность, как было в пору Бабочкина, или в середине 70-х, в годы очередного подступающего безвременья. Но в начале нового века злободневность такого рода как будто и не проглядывалась. «Иванов» Соломина был в своем времени одинок – и вместе с тем не казался случайным.

Смысл спектакля определяла *роль*, хотя существовала она не в безвоздушном пространстве или на условном, смазанном фоне, а в плотном окружении лиц, сыгранных с присущей артистам Малого щедрой характерностью (что позволяла и пьеса Чехова). Характерность была и в спектакле Бабочкина, но там энергетика «среды», «других» сталкивалась с мощной энергетикой Иванова, его страстным неприятием всего – и «других», и самого себя. Возникал острый конфликт между двумя потоками энергии разного происхождения и направления.

У Соломина был, скорее, не конфликт, а контраст: контраст внутреннего (устремленность героя в глубь себя) и внешнего, то есть всех и всего, что его окружало. Иванов уже был отъединен от мира, погружен в себя, неустанно и тщетно разгадывая неподдающуюся загадку: «Что со мной?» Сомнения, рефлексия, муки совести, болезненное раздражение от всякого укола извне – все это доверительно открывалось, транслировалось публике, сообщало ей тревогу, предчувствие дурного конца.

В самом Иванове у артиста была пронзительно личная нота. Он пытался объяснить это, вспоминая Е. Леонова в той же роли.

« – Он был замечательнейший артист, был трогательный, что необходимо, потерянный, растерянный, и здесь дело только в том, в чем эта растерянность. В каждое время она находится по-другому, поэтому вечным будет этот спектакль (имелась в виду, конечно, пьеса. – Т. Ш.).

– В чем Ваш Иванов растерян? В чем он не в ладу с самим собой?

– В том, что, я так понимаю, и во мне. Я не переносу буквально... на себя, но то, что я чувствую, происходит и у тех, кто, может быть, придет к нам в зрительный зал. В том, что есть такое оцепенение. Иванов гово-

рит, что “душа моя скована какой-то ленью”. Это не потому, что он, как Обломов, ленив. А это лень, когда не хочется ничего делать, поскольку есть оцепенение и непонимание. Допустим, еще он говорит: “Я не понимаю, кто я, зачем живу, чего хочу”. Может быть, не многие задают себе эти вопросы, но, приходя в театр, услышав, они все равно их себе задают. Потому что это у каждого происходит – осознание»¹.

Это стало главным уроком спектакля – то, что гамлетовские проблемы героя могут поразить каждого, и от этого не уйдешь.

Поначалу трудно было связать этого «растерянного» героя с самим артистом, который казался воплощением здоровья и какой-то озорной жизненной силы. Но как-то странно соотнеслись их судьбы: Виталий Соломин уйдет из жизни меньше чем через год после премьеры «Иванова», и тогда придется думать о предчувствиях и о том, что таилось в душе артиста и чего теперь уж не разгадать.

Спектакль сошел со сцены вместе с ним, но оставил свой след в «чеховиане» Малого, свой «способ», как говаривал Фирс. Способ этот при всей неотъемлемой здесь верности автору и традиции – личный мотив, который объясняет и оправдывает все.

Этим будут заполнены «Три сестры».

Спектакль ставил сам Юрий Соломин, взвалив на себя груз едва не труднейшей пьесы мирового репертуара, созданной для режиссерского театра, требующей музыкальной слитности во всем, нерешаемой через роли. Но роли здесь не все удались; не было и симфонического звучания, некогда узаконенного в МХТ. Впрочем, спектакль получился цельным, чем-то спаянным изнутри, без тех знаков концепции, что привычны уже сегодня. Настроение скрепляло его, обволакивало и сообщалось залу. Сложное настроение, где чувство одиночества и тоски было словно растворено в воздухе, не демонстративно, лишено как надрыва, так и всяких смягчающих, примиряющих, утешительных нот – надежды на нечто лучшее, пусть через двести-триста или тысячу лет (по Вершинину) или в той неопределенной дали, о которой в финале мечтают сестры.

Тоска была не экзистенциального свойства, как принято теперь, а от вполне конкретных, хотя не сразу понятных причин. Невозможность переменить участь – конечно, и неизбежно, так как это заложено в пьесе, но и еще что-то, интимное и свое.

Бросалась в глаза намеренная традиционность спектакля – оформления, мизансцен, ритмов, – не равная старомодности. Был воссоздан некий мир – мир живой природы, семейного тепла, негаснущей памяти о былом; он подлежал разрушению, что вызывало у сестер тоску не меньшую, чем рухнувшая мечта о Москве. Мир особый; видимо, иной, чем тот, что существовал вовне, но свой, родной для сестер. Возникал мотив

¹ Интервью с Виталием Соломиным на радиостанции «Эхо Москвы» 3 марта 2001 г.

верности ему и себе, который звучит обычно в постановках «Вишневого сада», а теперь был услышан в «Трех сестрах». Мотив, не случайный для Малого театра, живущего в театральной среде особо, отдельно, даже и одиноко, но с упрямой верностью своему девизу: «Память и традиции. Традиции и память» (Ю. Соломин).

Этот разделенный, как видно, артистами, глубоко личный мотив и рождал в спектакле искренность, отмеченную и теми, кто от Малого театра был далек и держался совсем иных театральных течений – как М. Давыдова, к примеру, разгадавшая секрет обаяния спектакля: «...Без открытий и прорывов, но и без неверно взятых нот. Без пошлости и лжи. <...> работа души и ума видна, и она способна заменить собой все то, что принято ценить в современном театре, – и стильную декорацию, и неожиданность трактовки, и смелость постановочных ходов»¹. Этому не могло помешать то, что сестры здесь непохожи и сыграны в разной манере; что в ансамбле впереди старшие (Чебутькин – Э. Марцевич, Кулыгин – В. Бабятинский), сыгранные умно, точно и с внутренним наполнением – целое было важнее.

Чехов был присвоен, стал «автором театра». Театр мог идти к нему свободно и от себя.

И в завершение чеховского цикла, как бы окольцовывая его, – парад водевилей под названием «Свадьба, свадьба, свадьба!». Триптих, лихо разыгранный по *ролям*, но и с некоей внутренней связью: «Предложение» – «Медведь» – «Свадьба». Спектакль, возвращающий к тем временам, когда состоялся первый, робкий и надолго прерванный контакт автора и театра.

1998, 2010²

АНАТОЛИЙ ЭФРОС *Чеховская трилогия*

Я с точки зрения быта Чехова не воспринимаю. Я воспринимаю его с точки зрения философии и страстей. Быт проходит, а страсти, философия – остаются.

А. Эфрос

Анатолий Эфрос создавал свой чеховский цикл с середины 60-х и почти до конца жизни. В нем – семь спектаклей (включая возобновления), поставленных на русской и зарубежной сцене по трем чеховским пьесам. Но целостную систему, эфросовский канон составили уже три пер-

¹ Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., 2005. С. 346–347.

² Две даты в конце статьи означают, что более ранний текст был в дальнейшем дополнен.

вых обращения к Чехову¹. Здесь видно движение мирового чеховского театра, его борьба с традицией и возвращение к ней, вскрытие неведомых дотоле глубин чеховской драмы, поиск «новых форм». Наконец, здесь виден путь самого режиссера, его духовный и творческий рост, его самопознание – через Чехова.

Об этой трилогии далее и пойдет речь. Повторные обращения Эфроса к той или иной пьесе в данном случае – только фон, как бы они ни были интересны сами по себе.

Эфрос шел к Чехову долго; впервые обратился к нему лишь в середине 60-х. До этого он классику ставил мало: в Центральном детском театре – «Бориса Годунова» и «Женитьбу», наброски будущих зрелых созданий; в Театре киноактера – «Гедду Габлер»; в театре им. Ленинского комсомола предпочитал пьесы В. Розова, А. Арбузова, Э. Радзинского – и вдруг появилась «Чайка». Пьеса и время при этом были выбраны точно.

Эти годы называли временем классики и временем нового Чехова. Театр, в пору «оттепели» живший в основном современной драматургией, теперь, не отбрасывая ее, принялся за классику яростно, агрессивно, все перечитывая заново, споря с правилами и традициями. Классика оживала. Время искало в ней себя – и находило; старые знакомые пьесы становились неузнаваемыми.

Главным классиком – надолго вперед – суждено было сделаться Чехову; встреча с ним стала потребностью чуть ли не каждого режиссера.

Еще не написано, не додумано до конца, почему временем был избран именно Чехов. Видимо, «шестидесятникам» была близка его «школа мысли» (выражение Л. Оливье) какой-то непознанной своей стороной, а отсюда уже шли изменения героев и «новые формы». Время было острое, строгое, и новый Чехов выглядел непривычно суровым, «жестоким»; былую лирику сменили трезвость и горечь. Ища разгадку чеховских пьес, режиссеры наталкивались на быт – он мешал им, и они начинали расчищать сценическое пространство. Чтобы сделать найденное наглядным, на поверхность принялись извлекать то, что полагалось скрывать в подтексте или обозначать намеком, и в тонких, «кружевных» пьесах обнаруживалась мощная драматическая энергия.

В спектаклях Б. Бабочкина, Г. Товстоногова, М. Кнебель, О. Крейчи вызревала новая эстетика чеховского театра. Ей предстояло развиться, обрести твердость закона и цельность системы в творчестве тех, кто шел следом, кто в мире классики был свободен и нов и через нее, с ее помощью хотел о себе поведать. Первым среди них был Эфрос.

¹ Чеховские спектакли А. Эфроса на российской сцене:
 1966 «Чайка». Театр им. Ленинского комсомола, Москва
 1967 «Три сестры». Драматический театр на Малой Бронной, Москва
 1975 «Вишневый сад». Театр драмы и комедии на Таганке, Москва
 1982 «Три сестры». Драматический театр на Малой Бронной.

«Чайка»

В послевоенном театре «Чайка» с обновлением задержалась. Быть может, здесь действовала магия раннего спектакля «художественников», легенда о нем, представление о чеховской пьесе как о воплощенной поэзии. «Чайка – какие все несчастные... И изящество... мерцание...» – эта мысль Вл.И. Немировича-Данченко¹ вряд ли могла бы родиться (а уж осуществиться тем более) в театре 60-х. Все же черед и этой пьесы близился – ведь в «Чайке» есть вызов устоявшемуся, рутине, что было в воздухе этих лет.

Вызов последовал оттуда, откуда его не ждали, – от режиссера-психолога, находившегося, однако, в бурной поре развития, с крутыми поворотами на ходу и взрывом при каждом таком повороте. «И будто бы мы ставим “Чайку” первыми и вообще впервые! Без привычных штампов лирического “паузного” спектакля. Без многочисленных наслоений “чеховщины”. Действенно. Активно»².

«Чеховщина» отдиралась с трудом. Через ее «наслоения» режиссер пробивался к сути и выражал ее с резкой определенностью; по более позднему своему признанию, «как бы по-брехтовски пытался оголеть <...> смысловой узел пьесы»³. Брехт, царивший в те годы в театральных умах и на сцене, дал, вероятно, Эфросу категоричность суждений и инструмент для анализа – для вскрытия глубин пьесы. Но то, что там было увидено, и то, как это было поведено миру, принадлежало уже не Брехту. В режиссуре спектакля, властной и четкой, не было рационализма и отчуждения. То свойство Чехова, которое Эфрос потом назовет «эмоциональной математикой»⁴ и где оба слова равно важны, захватило его изначально. Он сам был таков...

К Чехову и его «философии» у Эфроса путь лежал через «страсти», через образ спектакля и атмосферу. Все это в его «Чайке» оказывалось новым, неожиданным, странным. «Мерцание» исчезло со сцены вместе с «колдовским озером», старым парком и теплыми мелочами быта. Жизненное пространство героев было ограждено высоким сплошным забором, в щели которого проглядывал черный мрак, пустота. Потом из забора сделали стены комнат, поставили мебель, принялись пить, есть и играть в лото, но ни уюта, ни покоя тут уже не могло возникнуть (художники В. Лалевиц, Н. Сосунов).

Все шло словно в треплевской пьесе: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно». Отрыв от быта, поворот от жизни к небытию, в спектаклях Товстоногова и Крейчи представленный как процесс, у Эфроса (и у других вслед за ним) воплотился

¹ Цит. по: *Фрейдкина Л.* Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 285.

² Из интервью А. Эфроса газете «Московский комсомолец» 23 января 1966 года.

³ *Эфрос А.В.* Репетиция – любовь моя. М., 1965. С. 161.

⁴ Он же. Профессия: режиссер. М., 1979. С. 96.

сразу. Враждебный людям мир вставал как зримое условие их жизни, как действующее лицо, как Рок. К трагедии не шли постепенно – она возникала как данность.

К высокой, «космической» коллизии (люди в чужом и холодном мире) прибавилось, в духе времени, нечто прозаическое, резко снижающее, но и усугубляющее драму. «Вот считалось прежде, что ключ к “Чайке” в том, что ее персонажи потеряли общение друг с другом. Каждый сам по себе. И отсюда – взаимное непонимание. И вот в чем драма – люди общаются, а все равно понять друг друга не могут!»¹

В ту пору драма разъединенности людей становилась темой не только чеховского театра. Придирчиво и встревоженно, расширяя и обостряя коллизию, искусство рассматривало ситуацию, когда люди – врозь, и находило ее губительной. В новой «Чайке» несовместимость была полной, тотальной: человека – с человеком, людей – с мрачным, пугающим миром. Смысл спектакля можно было бы сформулировать словами из чеховского «Лешего»: «война всех против всех».

Где уж тут «чувства, похожие на нежные, изящные цветы», о которых вспоминала в финале Заречная, – все было выкрикнуто, выброшено из души. Фатальная невозможность контактов рождала душевную глухоту и ненамеренную жестокость: матери – к сыну, доктора – к пациенту, любимых – к любящим. В тщетных поисках отклика люди поминутно наталкивались на стену – или, напротив, к ним непрошено лезли в душу, и натянутые нервы раскатами отзывались на всякий пустяк.

Спектакль наполнился электричеством. От Немировича сохранилось одно: «...какие все несчастные...» Или по давней, ранней его формуле «Чайки»: «скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы»². Как завет человечности это осталось в «генах» чеховского театра Эфроса. Все в его «Чайке» были люди как люди: шумный, сердитый и тем не менее сердечный Дорн (А. Пелевин); загнанный нуждой Медведенко (Л. Дуров); уставший от самого себя Тригорин (А. Ширвиндт); наконец, воплощенное противоречие – Аркадина Е. Фадеевой («Психологический курьез – моя мать»). Все было в ней нераздельно: вспышки агрессии и нежности к сыну, мелочный эгоизм и талант, победительность и страх за себя – страх одиночества, старости, той «деревенской скуки», что затягивала, как тина.

Каждая из этих историй была в спектакле сольной и равноправной партией. Драмы, из «скрытых» ставшие явными, рассматривались близко, пристально, без отчуждения, хотя и без особой любви. Любили в спектакле лишь Треплева, чему было немало причин, помимо той стихии вызова, бунта, что он в себе нес и что была сродни накаленной атмосфере 60-х. К Треплеву стягивались нити многих коллизий, складываясь

¹ Из цитируемого интервью А. Эфроса.

² *Немирович-Данченко В.И.* Творческое наследие: В 4 т. Т. 1. Письма. М., 2003. С. 166.

из хаотической «войны всех против всех» в картину, как ее определит режиссер, «острейшей конфликтности», «смертельной борьбы», «несо-вместимости» героя с хозяевами жизни и искусства¹.

Все эти причины – и в том особенность Эфроса – в равной мере принадлежали времени и ему, были общими, но и глубоко интимными, личными. Творчество его было цикличным: режиссером постоянно владела какая-либо идея и он не то чтобы подчинял ей литературу, но выбирал пьесы, героев, трактовки согласно ей. Так, к середине 60-х Эфроса взволновала тема судьбы художника. Она звучала и в постановке пьесы Радзинского «Снимается кино», и в булгаковском «Мольере», и в «Чайке». Треплев же, художник особого склада, был чрезвычайно близок и Эфросу тех лет, и тому театральному времени.

Позади осталась долгая полоса, когда к Треплеву и его «новым формам» относились подозрительно и сурово: за отрыв от жизни, за «декаданс», за то, что он не Тригорин. Теперь все переменялось. Тригоринский вариант искусства стал непопулярен; к Треплеву же, его мечтам и «пробам» отнеслись всерьез. Не как Аркадина или Тригорин; скорее – как доктор Дорн («Что-то есть! Что-то есть!»). Театр ощутил треплевское в себе. Ему понятны были космические мотивы треплевской пьесы, пафос предвидений и предчувствий, трагедия духа, оторванного от материи. Театр тяготел к метафорам, к символам, к разделению форм жизни и сцены. Он становился все более философичным – и Чехов, в котором более не хотели видеть «певца будней», оказывался необходим. Эфрос же, резко повернувший именно к такому искусству, понял и принял Треплева решительнее и раньше всех.

Было здесь и другое: встреча с героем своей театральной молодости. Впрочем, прощания не происходило и далее не произойдет – тяга Эфроса к юности окажется неистребимой, природной. Казалось бы, «молодежный» период искусства исчерпан; театр заполнился взрослыми героями и проблемами. Но стоило возникнуть перед Эфросом фигуре, напомнившей «розовских мальчиков», как сразу срабатывал рефлекс: защитить, принять в свою душу.

Треплев новой «Чайки» (В. Смирнитский) был лишен всяких признаков хлюпика и декадента – красивый, серьезный мальчик, мечтавший не об игре, но о деле жизни; тосковавший о любви и не получивший ее от любимых. По мысли Эфроса, «Треплев, быть может, какой-нибудь Блок»² – а может быть, и нет. Он не успел осуществиться, этот юноша с его душевным брожением, тягой к красоте и отвращением к пошлости, – не успел, потому что ему помешали. И здесь в спектакле начиналось по-брехтовски жесткое расследование: те, кто мешал, не любил, предавал, были расценены строго. В их числе – вероятно, впервые, но надолго вперед – оказывалась Заречная.

¹ Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя. С. 13.

² Там же. С. 125.

У Нины Заречной (О. Яковлева) исчезли ее нежность, восторженность, жертвенность любви к Тригорину. Любовь к нему настигнет ее позже, как возмездие; пока же он для нее – ступенька на лестнице, ведущей «вверх». И она устремилась «вверх» безоглядно, легко отбросив неперспективного, как сказали бы позже, Треплева. После первого свидания с Тригориним, первой своей победы, оставшись одна, она яростно хлестала удочкой воздух – юная воительница, амазонка, неудержимо рвущаяся к цели.

И вдруг в последнем акте все менялось. Хищная в своей энергии восхождения девочка явилась израненной и гордой «чайкой», затаенно и истинно любящей, со строгим достоинством несущей свой крест, и уходила в ночь, в черную пустоту. Если прежде при чтении пьесы ее уход вызывал в памяти блоковские строки («Ты в синий плащ печально завернулась. / В сырую ночь ты из дому ушла»), то теперь он звучал суровой, трагической прозой.

Секрет этой перемены – и в трагедийном таланте актрисы, надевавшей глубину личности и силой духа своих, даже неправедных, героинь, и в особом складе чеховских пьес. Автор долго, почти до финала дает театрам много свободы, позволяет далеко отходить от себя, но затем все твердо ставится на места. Финал идет уже в другом измерении, где нет житейской логики и прозы жизни и скорбная мелодия его – если расслышать ее – побеждает. В спектакле Эфроса – расслышали, и Нина Заречная, избежав перерождения в Аркадину, осталась «чайкой»...

Впоследствии Эфрос будет строг к своей «Чайке», считая ее жесткой, непоэтичной, тенденциозной, сетуя на недостаток актерской культуры при встрече с классическим текстом. Вряд ли он был во всем прав. Проблема культуры, действительно острая и реальная (как прежде, так и теперь), принадлежала не только эфросовским актерам. Главное же в том, что новую «Чайку» нельзя было судить по законам старого чеховского театра, с его представлениями о поэзии, о соотношении авторского и «своего», сегодняшнего и былого – она предвещала иное. «Чайка» Эфроса была первой попыткой контакта новых людей театра с еще далеким от них, но притягательным чеховским миром. Контакт состоялся, при всех его издержках и крайностях; в «Чайке», не потеряв «зерна» пьесы, увидели нечто свое. А сам Эфрос был уже побежден Чеховым, находился в плену у него и внутри – не вне! – пьесы. Плен этот станет пожизненным и добровольным; закон возвращения к Чехову отныне не даст режиссеру покоя. Мечтам об иной, новой «Чайке» не суждено будет осуществиться, но спектакли по другим пьесам Чехова пойдут своим чередом.

«Три сестры»

Первые чеховские спектакли Эфроса так близки во времени, что в «Трех сестрах» можно было ожидать развития мотивов «Чайки». Этого

не случилось, хотя известная «родовая» связь в чеховском цикле Эфроса есть. Уже ушло то напряжение атаки, которое составляло нерв «Чайки». И новая пьеса диктовала свое, а Эфрос был весьма чуток к различиям чеховских пьес; и жизнь предлагала ему иное, снова – личный, и не только личный, мотив.

Между «Чайкой» и «Тремя сестрами» пролегла перемена в судьбе самого режиссера – его вынужденный уход из Театра имени Ленинского комсомола, с которым были связаны три года жизни, взлет необычайной силы и скорости – и срыв, подсечка в полете. Отсюда, наверное, та тема «выброшенности из жизни», которая войдет в «Три сестры». А вокруг – конец «оттепели», наступление холодов, что театр, как часто бывает, и почувствовал раньше других.

Насколько в «Чайке» все было четким и резким, настолько в «Трех сестрах» – зыбким, изменчивым, текучим. На сцене (художник В. Дургин) возник мир на грани реальности и распада, теряющий свое лицо, свои формы и очертания. На заднике – контуры сада с голыми ветками и пустыми гнездами на них: то ли сад еще не распустился, то ли уже отцвел. Сад окружал не дом, а комнаты, в которых не было стен. От этой раскрытости, неустроенности создавалось ощущение жизни на сквозняке, на ветру. Дом Прозоровых перестал быть убежищем, крепостью, и те страсти, что могли бы возникнуть из-за него, заранее теряли смысл: за что бороться, что беречь – островок в пустоте?

В «Чайке» была статика житейской ситуации, ее жесткая безысходность. В «Трех сестрах» – процесс, связанный с изживанием, исчезновением былого и с душевной устремленностью куда-то: в будущее? В символическую Москву? Просто в жизнь?

В атмосфере ожидания и тоски рождался психологический климат спектакля. Воскресало нечто полузабытое, словно оставшееся в раннем МХТ: вспышки и замирание энергии, влекущая глубина пауз, ощущение незримого хода времени или судьбы, настроение. Спектакль двигался, повинуюсь какой-то скрытой мелодии, и был насквозь музыкален. Иногда мелодия прорывалась наружу – красивым вальсом, сопровождавшим действие; негромким пением подаренного Ирине волчка. С этим таявшим в воздухе звуком в спектакль входила тревога и возникал как бы эффект «Вишневого сада» – «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный»...

Музыка в спектакле Эфроса выполняла ту роль, какая в пьесах Чехова обычно отводится природе – сожаление о несуществующей или исчезнувшей красоте, укор людям. Но у здешних Прозоровых не было и красивых деревьев – те, в саду, давно облетели, засохли. Правда, посреди сцены высилось странное дерево с золотыми листьями – то ли напоминание о прекрасном, то ли его печальное превращение: дерево приспособили к быту, сделали из него вешалку. Смуцал и золотой цвет – цвет не слишком благородных предметов, граммофона и чебутыкинского

самогара. Словно окружающая пошлая жизнь, проникая в прозоровский оазис, оставила в нем свои отметины.

«Три сестры» Эфроса были спектаклем прощаний: с тем некогда ясным миром, что сузился до этого пяточка на ветру, до этого красивого вальса; с надеждами разного рода, что щедро будет выражено иронией. Что-то кончалось в жизни, не сразу сменяясь другим, и в воздухе веяло безвременьем. Отсюда рождалась внутренняя неопределенность героев, их тоска по ускользающему смыслу жизни; наконец, их бездействие. Это бездействие не стало для режиссера предметом такой строгой критики, как в тех же «Трех сестрах» у Товстоногова, или такой досады, какую вызывала разобщенность людей в эфросовской же «Чайке». Оно было вынужденным – люди не своей волей выброшены из жизни, а она течет себе неуправляемо, без видимой цели, и все уносит с собой. Однако эта жизнь в ее нормах, правилах и порядках была такова, что предпочтение отдавалось бесформенному существованию Прозоровых.

Антипрозоровский фронт в спектакле был представлен «хозяевами» – людьми деятельными, узкими, четкими, не терпевшими пассивности и душевного разгильдяйства, желавшими все ввести в рамки твердого порядка – в «футляр». Л. Богданова играла Наташу без жирных плакатных красок, с сухой точностью аналитика. Без тени сомнений она представляла все по должным местам – дом, сестер, детей, мужа, любовника. Лишнее – вон, это непорядок, и старую няньку – вон из дома, и старый сад – под корень, потому что положены «цветочки»: вот она насадит их – «и будет запах». Богданова выговаривала этот «запах» с такой холодной кровожадностью, что казалось: сейчас она схватит топор и пойдет в следующую пьесу рубить вишневый сад.

Рядом с ней старался войти в роль хозяина Кулыгин (А. Песелев), здесь не только не «самый умный», но и не «самый добрый». Его постоянная присказка «Я доволен!..» уже не казалась самовнушением; жалеть его было трудно, ибо даже любовь к Маше не выглядела беззаветной. В ней явно было и довольство собственника, получившего дорогую вещь; Карандышева, будь он женат на Ларисе.

Неожиданную и угрожающую весомость приобретал в спектакле Соленый (С. Соколовский), отнюдь не гаер, не шут, но солидный, уважаемый господин. В его неуклюжих остротах проглядывало нечто иное, чем выходки задиры и бретера с комплексом неполноценности – комплекса не было вообще. Как Наташа и Кулыгин, этот Соленый был весьма доволен собой. Как и они, осуществлял особую миссию во имя порядка: Кулыгин учил его на словах, Наташа – на деле, Соленый же был призван отмечать и карать его нарушения – вернее, считал себя призванным. Карательные функции, видимо, были им взяты на себя добровольно. Барон, с его непонятной Соленому смесью романтизма и самоиронии, с беспочвенным (опять-таки на взгляд Соленого) ощу-

щением счастья, есть существо необъяснимое, бесполезное и подлежащее уничтожению. При этом преследования барона у Соленого были лишены личных мотивов, оттенка ревности, как дуэль – оттенка мести. Он убивал Тузенбаха не от себя, а от лица какой-то высшей инстанции, словно осуществляя свой долг.

Но что же такое сам барон и вся эта группа странных людей, которые раздражали добровольных стражей порядка и своей непрактичностью, и той неподатливостью, с которой они оставались верны себе? Театр не скрывал правды о слабых, растерянных перед натиском жизни людях, чьи мечты и речи так далеки от реальности, но отношение к ним стало иным (в сравнении с «Чайкой»), более подвижным и сложным; в нем прибавилось юмора и тепла. В спектакле цвели оттенки комического: легкое, молодое веселье первых сцен, сухая усмешка над нелюбимыми героями, горьковато-беззлобная – над близкими. Иронически подавалась наивность чудаковатого Вершинина (Н. Волков) или быстрая капитуляция дюжего, здорового Андрея (В. Смирнитский) перед его маленькой энергичной женой. Ирония, однако, шла рядом с тревогой и грустью за этих людей со столь низким «болевым порогом», с такой житейской незащищенностью. Не захватывая напряжением мысли, не волнуя тайнами глубокой и сложной души, они умели страдать. Стрдание, боль от жизни были в них театру дороже всего – и в кроткой, сдержанной Ольге (Л. Перепелкина), и в ёрничающем Тузенбахе (Л. Круглый), да и во всех, кто был допущен в светлый круг Прозоровых.

Почти у каждого был момент, когда скрытая боль прорывалась с особенной остротой, и эти вспышки, разряды электрически действовали на зрителей. То затопит, захлестнет зал тоской Ирина (О. Яковлева); то в последнем монологе выплеснется глухое отчаяние Андрея; то в сцене прощания с Вершининым обожжет безмерностью горя Маша (А. Антоненко): не в силах расстаться с ним, отпустить его, она долго, цепляясь, волочится за ним по земле – так, наверное, волочились у стремени проважавшие всадников жены.

«Страсти» этого спектакля включали в себя не только эти страдания, но и сострадание им; мир чувств героев – и режиссера. Лирический склад Эфроса как художника, его дар вводить собственное переживание или идею в материю спектакля в «Трех сестрах» проявились с обезоруживающей прямоотой. О его отношении к героям можно было бы сказать чеховскими словами (из рассказа «Припадок»): «...у него <...> особый талант – человеческий. Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще <...> умеет отражать в своей душе чужую боль» (С., 7, 216–217).

Что касается «философии» спектакля, его сверхзадачи, ее определил сам Эфрос: «Нам хотелось подчеркнуть суровый процесс мышления»¹.

¹ Там же. С. 257.

Процесс этот, с отказом от иллюзий, начальным знанием результата и особым стоическим мужеством, лишенным позы и пафоса, принадлежал режиссеру более, чем героям.

Чеховское недоверие к словам, не подкрепленным реальностью, многократно усиливалось в спектакле. Иные реплики на современный взгляд могли прозвучать всерьез только в устах очень наивного человека – или нуждались в подсветке иронии. Так произносились тирады Тузенбаха о труде, о грядущей буре или финальные размышления Чебутыкина (Л. Дуров): «Далеко вы ушли, не догонишь вас. Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может летать. Летите, мои милые, летите!» Он словно знал наперед, что далеко им не уйти и полета им не дано – но *он* ли, изъеденный тоской, одинокий и жалкий старик? Скорее, это знал режиссер и, не давая ошибиться насчет участи чеховских милых мечтателей, расставил в спектакле знаки своей концепции: продолжив открытия «Чайки», делал явным чеховский второй план.

В сцене пожара, заходясь в пьяном рыдании, Чебутыкин взрывался в приступе какой-то лютой тоски. Это был тот накал страдания, когда слова бессильны – оставалось плакать, метаться, кричать. Доктор включал граммофон и дергался, тряся под пошленькую мелодию как марионетка, задыхаясь, выбрасывая из себя невнятные обрывки фраз. Уже самый контраст истерической пляски – и того, что при этом обнаруживалось «внутри», бил по нервам, как ток.

Подобные контрасты – открытые, с резкими стыками и переключениями регистров – в спектакле более всего были свойственны Тузенбаху. Шутовская манера его поведения часто поражала своим явным и намеренным несоответствием смыслу, но стоило барону приоткрыться, как обнаруживался драматизм недюжинной силы. В финальной сцене с Ириной, после привычной его бравады, резко прорывался подтекст. Реплика «Скажи мне что-нибудь!» звучала настойчивым криком о помощи, повторенным неоднократно и оставшимся без ответа. После этого уже не могли ввести в заблуждение его «чаплинские» походка и интермедия, которыми завершалась роль.

Сочетание трагедии с буффонадой дало в спектакле Эфроса то, что можно назвать *эксцентрическим трагизмом*. Это связано, конечно, и с Чеховым, и с теми родственными ему явлениями – от Чаплина до абсурдистов и Феллини, – которые властно входили в художественное сознание 60-х, но могло быть полнее воплощено в пьесе, как будто специально для того созданной: в «Вишневом саде». Этого Эфрос не минует, но уже в следующем десятилетии; путь его к новому чеховскому спектаклю окажется длинным и непростым. Пока же разворачивалась недолгая и бурная история его «Трех сестер».

Герои этого спектакля были так же обыкновенны, негероичны и несчастливы, как в «Чайке», но представляли собой уже не разрознен-

ные враждующие единицы, а некую общность – и потому, как видно, были опасны и заставляли противоположную сторону спланиваться во «фронт». Здесь сталкивались две извечно несовместимые силы: интеллигентский «гамлетизм» – и грубый, энергичный напор «хозяев»; «дух» – и «материя», которым, вопреки мечте Мировой души Треплева в «Чайке», не суждено было слиться.

На первых порах жизни спектакля некоторым (в том числе и автору этих строк) такая коллизия казалась скорее заявленной, чем воплощенной. Герои, как они были сыграны, словно снижали замысел режиссера – слишком они были обычны, малоинтеллигентны, не похожи на привычную модель «чеховского человека»; социальный и культурный их уровень снизился. Не сразу стало понятно то, что позже сам Эфрос назовет «закономерной сменой жизненного типажа»¹ и что, по сути, было демократизацией классического героя. Но с постепенным пониманием этого, с привыканием к этому менялось и восприятие спектакля.

Для этой перемены была и еще одна причина – вызревание самого спектакля: то, что поначалу смущало в нем, оказывалось незрелостью исполнения. Молодым актерам, не слишком опытным в классике, не хватало душевного опыта и того, что Чехов называл «интеллигентностью тона». Время готовило их к другому – к реактивности, открытости чувств, раскованности манер, что прежде было использовано при постановке «Чайки». В «Трех сестрах», восстановив ритм и тональность пьесы, Эфрос обострил проблему – и вместе с тем получил мощную поддержку со стороны автора, чья скрытая режиссура, как понимали уже и «художественники», заключена именно во внутренней музыкальности его пьес.

Вскоре стало явным сближение, сращивание актеров с миром чеховской драмы. Не меняясь ни в форме, ни в замысле, спектакль становился более свободным и углубленным. Внешняя динамика уходила внутрь, не подменяя собой подтекст. К тому же, переживая судьбу спектакля как личную драму, актеры мужали; между ними и их героями протягивались тонкие и прочные нити душевного родства. «Связь времен» крепла и делалась зримой; шел интенсивный, но раньше времени прекращенный процесс.

Эфросовским «Трем сестрам» выпали испытания много более тяжкие, чем «Чайке». Спектакль оказался как бы в эпицентре землетрясения – кампании, развернутой против «искажения классики» и имевшей, по сути, другой адрес и другой смысл. Контекст у этих «Трех сестер» был взрывоопасным. Здесь и польский прецедент, когда вольное истолкование классики стало предвестником политической вспышки, и события 68-го года – от студенческих волнений в Европе до Пражской весны. Правоммерно увидев в таких спектаклях, как «Три сестры»

¹ Там же. С. 26.

Эфроса и «Доходное место» М. Захарова, рассадник интеллигентского свободомыслия, против них «сверху» организовали настоящую травлю по правилам не столь уж давних, но, казалось, оставшихся по ту сторону «оттепели» времен. Набор обвинений, их накал, агрессия, нарастание – все делалось по типовой и неизжитой модели. Главный упрек был в нигилизме, в отказе от традиций и идеалов, в порче классического наследия. К этому, с другой стороны, присоединились театральные староверы – и судьба спектакля была решена.

«Три сестры» исчезли со сцены весной 68-го, усугубив ту инерцию недоверия к Эфросу со стороны театральных властей, что сформировалась уже давно, и оставив незаживающую рану у него самого. Позднее он, не порывавший с этой пьесой в мыслях и на бумаге, вернется к «Трем сестрам», поставив их на Малой Бронной с другим составом исполнителей, в другой тональности, с иным пафосом. Все будет легче, проще, светлее, без трагической глубины и сложности прошлых лет, но прежнего спектакля не продолжит и не заменит.

«Вишневый сад»

Восьмилетняя пауза, отделившая у Эфроса «Три сестры» от «Вишневого сада», затишьем, молчанием не стала. Слишком велики, как видно, были запасы творческой энергии в режиссере, если возвращение к жизни после шквала репрессий и брани, после гибели «Трех сестер» оказалось столь скорым. Собственно, возвращения как такового и не было, работа шла без перерывов, и привычное для Эфроса движение, стремительное и крутое, возобновится с началом 70-х. Одна из неразгаданных до сих пор загадок – расцвет театра уже «застойного» времени, все более яркий к середине десятилетия. Объяснение того рода, что театр, беря на себя миссию несуществовавших свобод, питался в основном общественной энергией, узко. Одна фигура Эфроса требует существенных корректив. Интенсивность его работы, особенно в театре классики, который он выстраивал на сцене и телеэкране, захватывая все новые территории и имена (Шекспир и Мольер, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Достоевский), нарастает к середине 70-х. Кульминацией, пиком становится 1975 год – год его 50-летия, выхода первой книги и первого инфаркта, «Женитьбы» и «Вишневого сада». К Чехову Эфрос возвращается на волне всего сделанного за восемь лет, закономерно для себя – и для времени.

Семидесятые годы без всяких формальных причин заполнены Чеховым. В разных странах возникают «чеховские сезоны»; в разных пьесах бьется нерв времени. Вчерашние авангардисты ставят «Чайку» как бы в знак самокритики поколения Треплевых, примирившихся с действительностью, принявших ее, почти ставших Тригоринными. В «Иванове» театр читает драму безверия, созвучную настроением дня. «Вишневый

сад», вырываясь вперед, становится накопителем главных тем времени, его настроений, знаком театральных перемен.

В чеховском театре идет постепенное изживание тенденциозности, выход к более широким и мудрым решениям, к более свободной поэтике. Здесь и нужен «Вишневый сад». В нем словно заложены та сложность и то богатство, которых требует театральное время; та смелость жанровых решений, которая издавна привлекает и пугает в Чехове режиссуру. Есть в нем и залежи крупных, философичных и вместе с тем актуальных идей: идеи Времени (Судьбы, Рока), правящего людьми и миром; идея почвы, корней, опоры, от которых отторгается человек. В «Вишневом саде» могут соединиться привычный уже опыт гротеска, отчуждения, театра абсурда с живым и острым ощущением прошлого, проникнутым ностальгией, что так внезапно и сильно прозвучало в середине 70-х.

Во все это вошел Эфрос со своим опытом чеховского театра, своими правилами в нем и той неожиданностью, которой предвидеть нельзя. Такой неожиданностью стало прежде всего место действия – Театр на Таганке, Эфросом любимый, но вместе с тем и противостоящий ему в системе театральной Москвы. И хотя именно «Вишневый сад» на Таганке представить нетрудно, но вряд ли – в режиссуре Эфроса; их союз тревожил несовместимостью.

Однако несовместимости не возникло; спектакль оказался органичным и жизнестойким, при этом – без компромисса. В ту пору, когда сближение театральных течений и школ стало уже очевидным, этим во многом и вызван к жизни и поддержан новый «Вишневый сад». Эфрос владел условностью не менее Ю. Любимова (хотя по-иному); был склонен к открытой театральности, к легким и острым ритмам, к игре с образом. Многие продолжало их с Любимовым разделять, но и условия контакта их театральных миров уже были. В итоге появился «Вишневый сад» – спектакль данного театра и данного режиссера.

«Вишневый сад» Эфроса заключен был в своеобразную рамку, как бы посвящение театру, напоминание о привычных ему средствах. Вначале персонажи пели «епиходовский» романс («Что мне до шумного света...»); романс этот, рефреном повторяясь потом в каждом действии, и завершал спектакль. Этот спектакль-романс, легкий и все же щемящий, далее двигался вглубь, к фарсу и к драме; к размышлению о бренности мира; к реквиему исчезающей красоте.

Внешне спектакль для таганской сцены был странен (художник В. Левенталь), представив метафору кладбища, но не житейского, натурального кладбища, не погоста, а воплощение конца – конца семьи, судеб, жизни; не просто «старой жизни», но жизни вообще. Бугор в центре сцены; фрагменты ограды; старый крест; фигуры и группы людей, напоминающие надгробие; торжество белого цвета – «белая симфония», какую видят и слышат теперь в чеховской пьесе. Белые, колы-

шущиеся от ветра занавеси; серебристо-белая ветка над авансценой; белые, чуть припорошенные серым (как тленом) костюмы. В этой выразительной белизне – сразу две темы спектакля. Одна из них – прощание с прошлым, даже и с настоящим, которое уходит в небытие на глазах. Прощанием веяло от воздушных занавесей, от кладбища, от фамильных портретов, легко намеченных на заднике. Возникало ощущение протяженности и конца долгой полосы жизни.

Другая важнейшая тема – тема вишневого сада. Новая жизнь пьесы связана с тем, тесня отдельных героев, в центр ее все больше выдвигается самый Сад и то, что стоит за ним. Каждая эпоха трактует это по-своему; тогда, в середине 70-х, пришла пора философии и ностальгии. Казались нелепыми и даже кощунственными былые – с легкой душой – приветствия «новой жизни» и расставание с Садам. Не верилось, будто Чехов мог принять и приветствовать ту историческую необходимость, что заставляла «вырубить старый вишневый сад», – в ней виделся зигзаг, издержка прогресса. А. Эфрос, как видно, был на стороне *так* понятого Чехова, и потому Сад дорог ему, а гибель его катастрофична. «Вишневый сад» открывал ту линию в творчестве режиссера, которая пойдет дальше, к концу 70-х, в театре и в кино. Здесь возникнут и спектакль «Веранда в лесу» И. Дворецкого, и фильм «В четверг и больше никогда» по сценарию А. Битова.

Ностальгия, пронизавшая атмосферу и облик спектакля, философичный его настрой – все это как будто подсказывало и жанр, и стиль решения. Можно было бы ждать драмы, грустной и строгой, или элегии, но их в неразбавленном, чистом виде нет – все смешано с иронией и острой до буффонады игрой. При этом тревога и горечь не только прятались за лихорадочным оживлением, не только им оттенялись, но часто и вытесняли, и сменяли его, существуя на равных.

Ключевой для решения Эфроса стала формула: «Опасность и беспечность»¹. Опасность при этом была почти космической в своем масштабе; беспечность – невероятной. Первая настораживала режиссера, вторая порой раздражала – не в такой все же степени, чтобы забыть о трагизме. Ведь «недотепы» обездолены и страдают; связи между ними и их миром рубятся по-живому – отсекают родных и родное, и остается лишь пятачок кладбища с крестом, где они сгрудились, как испуганное, сбившееся в грозу стадо. Старый спор автора и театра, Чехова и Станиславского, – драма «Вишневый сад» или комедия? – Эфрос решал в пользу обеих сторон. Принцип *эксцентрического трагизма*, опробованный в «Трех сестрах», вступал в свои права.

Самая цель режиссера («Нужно трагический смысл сделать как бы гротескным»)² была трудна для воплощения. К тому же Эфрос не допу-

¹ Эфрос А.В. Профессия: режиссер. С. 97.

² Там же. С. 281.

скал ни слишком основательного «вживания», ни сплошь «репризной» игры. Моменты глубокого (как в бездну) погружения в образ, по его замыслу, должны были сменяться, сбиваться моментами резкого отчуждения. Истовая серьезность и эксцентризизм, «живые лица» и почти маски, легкость рисунка и утрировка – из всего этого складывался особый климат спектакля, «психологический балаган»¹. Не всем это в равной степени удавалось; иные фигуры были очерчены бегло, штрихами, но на их фоне рельефно и крупно выделялись две главные, где пафос и стиль спектакля воплотились полно и сильно: Раневская (А. Демидова) и Лопахин (В. Высоцкий).

Раневская, необычная для этой пьесы и для этой сцены, напоминавшая своей ломкой пластикой и пепельно-белой одеждой то скульптуры старинных надгробий, то контуры рисунков начала века, была в центре спектакля. Нервная, полубольная, постоянно на грани срыва, но напряжением воли умевшая удержать себя на последней черте; не изжившая ни своей парижской страсти, ни кровной связи с миром вишневого сада; неуправляемая в словах, поступках и даже жестах, но правящая всеми и всем – эта королева без королевства была в своей нелепой семье и самой сильной, и самой трезвой.

Все это было дано актрисой сразу, а воля, и острый ум, и неподдельный трагизм спрятаны за бравадой, причудами, самонасильственной порой иронией, но спрятаны не вполне – они ощущались. Острота трагизма возникала внезапно и резко. Прежде было бы невозможно вообразить такие реакции Раневской: на самую мысль о том, что может рухнуть дом, – забилась в угол, подняла руки, будто действительно рушилась кровля; на пьяную исповедь Лопахина о торгах – не «тихо плачет», как в чеховской ремарке, а вскрикивала коротко, страшно, согнувшись, словно раненная в живот; на последнее прощание с садом – надсадный крик, как над гробом, беспамятство, с которым она рвалась куда-то с такой силой, что приходилось оттаскивать ее за руки.

Подобная смена состояний могла происходить различно. В Лопахине – Высоцком не было такой постоянной игры их, перелива настроений, но был острый и резкий контраст. Его Лопахин, закрытый и отчужденный, казался поначалу выключенным из общего хода действия: никакой характерности, примет времени и среды; негромкая речь, тон почти неокрашенной читки. Но то, что долго копилось и скрывалось внутри, прорывалось однажды, в сцене после торгов. Высоцкий играл здесь не торжество победителя, а раннее похмелье, предчувствие безмерных утрат, бессильную и лютую ярость – на себя, на судьбу; играл осознание краха. Процесс этого осознания сообщал трагическое напряжение мысли и вызывал из душевных тайников героя

¹ Там же. С. 93.

лавину до того подавленных чувств; вся сцена, а с нею вся роль приобретали накал шекспировской трагедии.

Игра контрастов, сочетание иронии и трагизма не вдрут и не всем актерам дались в равной мере. Но в «Вишневом саде» Эфроса (как и в его «Трех сестрах») не было жесткой, бесповоротной завершенности – напротив, была свобода, возможность движения и перемен. В этом плане интересен тот рост, который прошел внутри спектакля – и вместе с ним – Трофимов у В. Золотухина. На первых порах он был похож на злую марионетку, игрушечного паяца с испорченным механизмом – как заведенный, он злобно выкрикивал свои тирады. Потом приходило подозрение, что злость эта – оттого, что его принуждают, провоцируют говорить, а он не хочет, но устоять не может – и прорывается поток слов, и несется, скомканный досадой как на себя, болтающего, так и на собеседников. Подозрение это возникало в те минуты, когда сдвигалась маска злого шута и «вечный студент» серьезно и тихо говорил что-то важное. Со временем таких минут становилось больше, они теснили шутство, отодвигая его как фон – но это уже связано с иной порой жизни спектакля.

В этой жизни образовалась долгая пауза: после смерти Высоцкого, с 80-го года спектакль не шел. Потом, через пять лет, уже работая на Таганке, Эфрос возобновит его – с другим Лопахиным, на другой (Новой) сцене, с рядом новых акцентов, подсказанных временем.

Спектакль 85-го года уже не был столь поэтически красив – «белая симфония» не годилась для несколько «производственной» Новой сцены, – и рассказывал он о другом: о собственном Саде Таганки, ее утратах, о распаде некогда крепкой театральной семьи. Все это не то чтобы усиливало драматизм спектакля, но делало его более конкретным и личным. В игре Демидовой и Золотухина (теперь эта пара была в центре спектакля) появилось больше печали и простоты, больше интонаций от первого лица и какой-то взаимной нежности. Экцентризм казался формой защиты от окружающих, способом сокрытия чувств и оттенял моменты трагические. Вокруг, в работе других актеров, особенно «шутов» чеховской пьесы, он был рассыпан по-прежнему щедро, но отношение его к сути спектакля стало откровенно контрастным.

Формула «опасность и беспечность» не вполне теперь годилась ему и требовала корректив; их вносили и судьба театра, и время, влекущее режиссера в непознанные глубины пьесы. «Вишневый сад» не отпустит от себя Эфроса до конца. Новое ощущение пьесы вело его к иному масштабу, к спектаклю высокого смысла и стиля, где *философия* согрета *страстями* и не вредит человечности.

«В чем, так сказать, основная проблема “Вишневого сада”? В том, что жизнь – как вихрь. А люди не успевают за этим вихрем. Вихрь сбивает людей. Уносит их. И вихрь всегда над ними. И мы слабее этого вихря, которому название – время.

Время безжалостно, стремительно, беспощадно. Оно меняется так же, как вулкан меняет поверхность земли. И люди всегда перед вулканом, в общем, бессильны. Вулкан перестраивает рельеф земли.

Вот Чехов почувствовал в те годы, что рельеф земли изменяется. И написал об этом пьесу. В этой пьесе – прошлое России, настоящее России того времени и будущее. И все это дано с достаточно трагической окраской. Написал больной человек, который уже был при смерти, назвал свою пьесу «комедия», и часто спрашивают: почему же это комедия?

Я отвечаю, что это примерно так же, как Бальзак назвал свои произведения “Человеческая комедия”. То есть в этом есть сарказм, это не буквально комедия. На этом спектакле не должны смеяться – мне кажется, если будет случайный смешок, то это по поводу чего-то частного. А в основном это – “человеческая комедия”. То есть, в общем, люди, к сожалению, слабей, чем время»¹.

Но это как бы итоговый, поздний вывод, после трилогии; его Эфрос уже не успел воплотить.

2000

«ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА»

Чеховские спектакли Олега Ефремова

– Что для тебя Чехов?

– Каждый раз, поверь мне, это очень серьезный разговор с ним. Человеческий, философский – какой угодно диалог происходит при постановке каждой пьесы, и мне не хочется его обнаружить. Всякий раз, для себя, это определение смысла жизни, и я сам в этом плане рос, как-то развивался от спектакля к спектаклю.

Из беседы с О.Н.Ефремовым. 1990 г.

Чеховский театр его начался поздно, с 1970-х; развивался непросто². Коллеги Ефремова не первый год азартно и безоглядно, как первопроехидцы, искали своего, нового Чехова; спорили друг с другом, с традицией, уже обескровленной, обветшавшей.

¹ Выступление А. Эфроса на радио (1980-е гг.).

² Чеховские спектакли, поставленные О.Н. Ефремовым в России:

1970 «Чайка». Театр «Современник», Москва

1976 «Иванов». МХАТ им. Горького

1980 «Чайка». Там же

1985 «Дядя Ваня». Там же

1989 «Вишневый сад». МХАТ им. Чехова

1997 «Три сестры». Там же.

А он не спешил, предпочитал современников, хотя ставил понемногу из классики, из истории. Казалось, что Чехов далек от него. Когда он все-таки вступил в общий спор, казалось, что двигал им полемический задор, а Чехов стал лишь поводом. Но так только казалось. С Чеховым он был связан пожизненно, с начала и до конца.

Театральную стезю он избрал в юности, посмотрев мхатовских «Трех сестер».

Первая его «рабочая» встреча с Чеховым случилась в студенческие годы, когда на третьем курсе школы-студии МХАТ он сыграл помещика Камышева в рассказе «На чужбине» – одну из лучших своих ролей, угаданную рано, сразу и навсегда. Потом, уже работая в Центральном детском театре, путешествовал с товарищем, Г.А. Печниковым, по Руси – для изучения жизни, подрабатывая игрой в чеховских юморесках.

Он играл потом «На чужбине» время от времени, с разными партнерами; в последний раз – в конце 1990-х, в телевизионном сериале, снятом к мхатовскому 100-летию юбилею¹. После этого, тяжелобольным, прерываясь, он еще читал для телевидения «Мою жизнь». Читал, комментировал, рассказывал о себе – в чеховском Мелихове, которое любил, как родной дом, куда ездил многие годы не только и не столько по делу, сколько по какой-то душевной потребности.

В последний раз (вообще последний, за несколько дней до смерти) он приехал сюда на фестиваль «Мелиховская весна», где его ученики, юные мхатовцы, играли «Бабе царство». Приехал, чтобы их поддержать, «подышать мелиховским воздухом», хотя уже с трудом дышал, ощутимо теряя силы. То было 20 мая 2000 года; 24-го его не стало.

С Чеховым у него были отношения сложные и глубокие – с дружбой, с борьбой (неизбежной у режиссера с автором); с тем, что можно назвать забытым словом «служение». Ефремов, при своей нелюбви к патетике, вряд ли бы его принял – но как же назвать это постоянное, серьезное, непоказное участие во множестве связанных с Чеховым дел?

Он мог бы взять своим девизом известные чеховские слова из записной книжки: «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то» (С., 17, 8).

Помощь музеям, поездки туда, от Ялты до Сахалина; фестивали и конференции, проходившие на разной земле, от Кембриджа до Липецка; руководство Чеховской комиссией Российской академии наук, которое Ефремов унаследовал после смерти В.Я. Лакшина... И так далее. Обширный, наполненный чеховский мир вполне сочетался с тем чувством вре-

¹ «Чехов и К». ТВ-6, Москва; телекомпания «ВИД». Телесериал. 1998.

мени, без которого нет Ефремова. Даже не сочетался – слово неточно; разделения не было. Прошлое для него имело смысл лишь в связи своей с настоящим, а Чехов потому, видимо, и стал дорог, что оказался современником-классиком.

Дорог он был и в другом, важном для Ефремова измерении – «простом человеческом», повседневном. Отсюда тяга к мелиховскому уюту и близость с чеховскими «стариками», будь то племянница и крестница писателя, жизнелюбивая и хлебосольная «бабушка» Е.М. Чехова, которую Ефремов нежно (взаимно) любил, или бывший директор Мелихова, воссоздавший его из руин, скромный герой, слепой художник Ю.К. Авдеев. Душевная близость, помощь, домашнее, родственное общение...

Ведь Ефремов, при всем масштабе своей деятельности и личности, при рано осознанном призвании «строителя театра», всегда дорожил семейной, родственной спайкой, по модели чего создавал «Современник» и стремился потом пересоздать МХАТ – классическая чеховско-мхатовская модель.

«Современник» вырос из этого корня, подхватив у «художественников» изначальную, быстро угасшую идею общедоступности, и в духе своего времени развил ее. Снова из Чехова – своеобразный девиз, от противного: «Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей. <...> А это скверно» (П., 3, 78). Здесь – любили.

Демократизм ненаигранный, органичный, был здесь во всем: в стиле речи и поведения, в самом облике артистов, жизненном и сценическом, что почти не разнилось между собой; в стиле общения с публикой, в чувстве равенства и взаимного доверия с ней. В том, наконец, какова была эта публика «Современника» – молодая интеллигенция, зеркально отражавшаяся на сцене, дитя «оттепели», цвет нации той поры.

Здесь долго не ставили Чехова, но драматурги чеховской заставки – В.С. Розов, А.М. Володин – стали главными авторами театра. Известный, не раз повторенный в истории искусства путь – от учеников к учителю – «современниковцам» еще предстоял. За кулисами уже стоял Чехов, но не в том возвышенно-облагороженном виде, что стало почти законом после мхатовских «Трех сестер» предвоенной поры. Другой – молодой, свободный, насмешливый, дерзкий Чехов. С тем беспощадным взглядом диагноста, что был присущ ему не по образованию – от природы, так же как и особая, бесстрашная человечность. Без страха перед слабостями и грехами «обыкновенных людей» – и без презрения к ним, хотя и не без насмешки. И – без иллюзий. Последнее, впрочем, к молодому «Современнику» с его обаятельным идеализмом еще не пришло. Придет потом – тогда и поставят «Чайку».

«Чайка»-1970

В театре Чехова с середины 1960-х годов шел спор о «Чайке»; вернее, через «Чайку» о чем-то ином, театрально и жизненно важном, широком. Один за другим на московских сценах появлялись спектакли, почти несовместимые в рамках одной пьесы: резкая, как выкрик, «Чайка» А.В. Эфроса – и, словно вызов на дуэль, ответ ей в «Чайке» Б.Н. Ливанова, театральной и патетичной. В каждой видно было лицо режиссера, не спрятанного за автором, и его чувство времени и чувство театра.

Ефремов не принял ливановской версии «Чайки» и вслед за ней дал свою. Борьба шла на всех фронтах сразу: жанра, стиля, тональности, текста. (Чувствуя сопротивление пьесы крайним своим трактовкам, романтической и прозаичной, каждый из режиссеров пытался победить ее путем операций с текстом – купюрами, перестановками, извлечением ранних редакций.) Вместо приподнятой над обыденностью мелодрамы «Современник» представил вполне будничную историю – жизнь обывателей от искусства в недоброй, невеселой комедии. Так тогда Ефремов видел эту пьесу и этих людей – отчужденно и раздраженно, в чем сам потом не раз признавался¹.

В большом его чеховском цикле первая «Чайка» будет стоять особняком, как бы и не его спектакль, во всяком случае – никак с дальнейшим не связанный, что не вполне справедливо. Ефремов впоследствии оспорит ее, но и продолжит – оспорит концепцию; продолжит то, что было в основе его чеховского театра.

Главным неизменно оставалось одно: поиски смысла жизни, всякий раз в новых условиях, в потаенной беседе с *ним*. Не ученичестве – беседе на равных, когда доверие к Чехову не мешало скептической остроте взгляда или потребности перекроить текст. Все строилось здесь на контрастах: неожиданность – и неслучайность выбора и решений; рост, возмужание режиссуры – и некий жестокий запрет самому себе как актеру, своим актерским возможностям, своему предназначению – играть в пьесах Чехова; играть роли, написанные словно бы для него.

В чеховской полифонии, в которую он вслушивался и всматривался жадно, стремясь передать ее и в облике сцены, и в равном внимании к *каждой* фигуре пьесы» (выражение Вл.И. Немировича-Данченко)², сами собой выделялись важные для него мотивы. Среди них – мотив разлада, для чеховских людей безнадежного: разлада с близкими, с миром и временем, с самим собой. И родственный ему мотив одиночества, чеховский и, видимо, личный, сквозной.

¹ Ефремов О.Н. Все непросто...: Статьи. Выступления. Беседы. Документы. М., 1992. С. 148.

² Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: В 4 т. Т. 1. Письма. М., 2003. С. 166.

Ефремов, однако, не был бы собой, если бы ничего не противопоставлял этому, в сфере не только «что», но и «как». Он полагался на мужество – столь близкое и себе, и Чехову свойство; мужество мысли; мужество на каждый день. И (не сразу – взрослея, старея, набираясь мудрости и широты взгляда) на сам ход вещей, склад бытия, природу – нечто вне человека.

Спектакли о дисгармонии жизни были внутренне соразмерны. Мощный импульс, данный Чеховым режиссуре, высвобождал в нем художника, и чем дальше, тем больше он становился в своих чеховских спектаклях художником *par excellence*¹. Парадокс состоит в том (Ефремов), как многие его собратья по цеху, бывал парадоксален – знак одаренной, свободной натуры), что сам он не слишком ценил в себе это, подавлял порой чувство формы, как бы стеснялся его. Вернее (знак времени!), моралист боролся в нем с художником и досадовал иногда, что форма мешает сути, скрывает ее.

Ефремов внушал это своей публике и критике (равно как и то, что он не столько актер и режиссер, сколько деятель, строитель театра). Ему, случалось, верили, в чем одна из причин того, что режиссура его осталась непонятой, нецененной. От него слишком часто ждали того, что Б. Зингерман назвал «аскетическим пониманием жизненной правды»².

Основой его чеховского театра стала модель мироздания. На сцене возникал отнюдь не обыденный мир, сложно соотношенный с героями. Он мог быть проекцией их душевного состояния; мог существовать вне их, отдельно, контрастно, служа молчаливым укором, напоминая о вечности. Истории обыкновенных людей, включаясь в контекст мироздания, обретали иной масштаб.

Порой это шло от замысла, было знаком концепции и оценки. Тогда, как девиз, вспоминались слова Тузенбаха: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» А жизнь была некрасива...

Могло быть иначе: от актерских несовершенств, от несмыкания актера с тем, что вне его существует в спектакле, – от того, что составляло постоянную заботу Ефремова и удручало его. Парадокс, однако, в том, что, от каких бы причин ни рождался этот контраст обыденного с высоким, он работал на мысль о расколотом мире – лейтмотив его чеховского театра.

Все это – родовые, общие признаки его, в разной мере свойственные спектаклям, поставленным за долгий срок (без малого тридцать лет), по пяти пьесам, различия которых Ефремов ощущал так же сильно, как «разницу во времени».

¹ По преимуществу (*франц.*).

² *Зингерман Б.* Человек в меняющемся мире: Заметки на темы театра XX века / Связующая нить. Актеры и режиссеры. М., 2002. С. 414.

Первая «Чайка» была внезапной и неизбежной – в ту пору она стала «пьесой времени». Ефремов включился в театральный процесс, но и опередил его – в жанре. Попытки решить практически, на сцене, коварную загадку автора, назвавшего «Чайку» комедией, еще далеко впереди. Но поворот чеховского театра к комедийности в том или ином объеме и варианте – дело 1970-х годов, и «Чайка» Ефремова была здесь предвестием.

От нее ждали легких эскизных решений; ждали застенчивой лирики «Современника», нежности к «обыкновенным людям» – и Ефремова в роли Тригорина. Ничего этого не случилось. В жестком и хмуром спектакле все было прочерчено волевой режиссерской рукой, собрано в ансамбль-«кулак» безъявных протагонистов и встроено в симультанную декорацию С. Бархина, где разом были даны дом и сад, весь чеховский мир. В человеческой тесноте спектакля, в скоплении вещей и природы наглядно, резко проступала тема одиночества на людях.

(Впоследствии Ефремов скажет, что «лучше всего в смысле формы» была «Чайка» в «Современнике». Лучше, в его понимании, – точнее¹.)

Самым неожиданным в этой «Чайке» был, однако, ее финал. В эпилоге, сочиненном Ефремовым, действие отрывалось от будней, переносилось в иное, условное измерение, в пространство искусства, и Нина Заречная (А. Вергинская), как реквием художнику, читала из пьесы Треплева. Сильная, красивая кода, связанная не столько с самим спектаклем, сколько, видимо, с замыслом его, с ефремовским восприятием «Чайки», вновь была предвестием будущего.

Предвестия начнут сбываться – не сразу – в Московском Художественном театре.

«Иванов»

Свой чеховский цикл здесь Ефремов начал с середины 1970-х, накопив той «энергии жизни» (выражение из «Иванова»), которой мхатовцам так не хватало. Начал с «Иванова», дабы затем, от пьесы к пьесе, пройти чеховский путь до конца.

«Иванов» вписался в театральный контекст, на этот раз не предвещающая, а как бы подытоживая то, что делалось раньше и рядом. В середине 70-х, когда тема «лишнего человека» обрела в нашей жизни новую остроту², ранняя драма Чехова оказалась ко времени. Спектакли в Москве и вне ее в разной аранжировке разрабатывали общий мотив – утрату смысла жизни, затем и воли, и вкуса к ней. Ефремов

¹ Олег Ефремов – Татьяна Шах-Азизова. Двадцать лет с Чеховым // Театральная жизнь. 1990. № 20. С. 29.

² Мхатовский «Иванов» был последним в том триптихе, который тогда сложился. До него в 1975 году были поставлены спектакли А. Шапиро в Рижском ТЮЗе и М. Захарова в Московском театре им. Ленинского комсомола.

дал свою версию и продлил, продолжил ее, завершив через два года на новый лад в вампиловской «Утиной охоте» и сыграв в ней героя, Зилова. Роль Иванова он не играл, отдав ее другому, пришедшему во МХАТ И. Смоктуновскому.

В этом выборе было все – разгадка, «зерно» спектакля. Было дано отстранение – от непосредственной злобы дня, от того, что привнес бы в спектакль он сам. Вместо политического человека и прямого, тянувшего к публицистике разговора о текущих российских делах возникла фигура значительная и загадочная, с тенями Гамлета и Фауста за спиной, и речь уже шла о вечном.

Смоктуновский дал ощутить то, что было вне действия пьесы, – прошлое Иванова, его погребенные возможности, его единоборство с безвременьем, где задыхался незаурядный, для иного предназначенный человек. Горе его от ума происходило: ум не принимал сущего, не находил веры, но не питал и иллюзий – нечем оказывалось жить. Отсюда – бессилие, кроме финального сильного жеста – ухода из жизни, без пафоса и надрыва. То был жест мужества; из сферы мысли оно, последним рывком воли, переходило в действие. Иванов «выпрямлялся», становился собой и уходил героем трагическим.

Трагедия духа решалась здесь в плане высоком, экзистенциальном. Бессилие Иванова было абсолютно – бессилие верить, желать, любить, жить; одиночество метафизично и зримо, во времени и в пространстве.

Художник Д. Боровский сделал то, чего хотел и что принял Ефремов, – «пространство для одинокого человека»¹. Пустое, холодное, нежилое – даже в сочных сценах «среды» быт изгоняли со сцены; лишь старый ампириный дом в глубине сцены напоминал о былом.

Дом еще появится в чеховских спектаклях Ефремова – безмолвный и существенный персонаж, символ корневых, исконных начал, как, впрочем, и природа, коль скоро она на сцене есть. В «Иванове» (знак беды) не было; царством природы вскоре окажется «Чайка».

«Чайка»-1980

От второй ефремовской «Чайки», в разгар театрального кризиса, разразившегося на рубеже 70–80-х годов, ждали нового реализма, а она напомнила о красоте – казалось бы, в неподходящий момент. Но у Ефремова были свои отношения со временем. Он отражал его сразу и прямо – и мог от него отвернуться; вторил ему – и спорил с ним, как бы бросая вызов, давая в спектаклях то, чего времени не доставало: масштаб личности, духовность, красоту, чувство жизни.

В некрасивую, тоскливую пору его (не только его) потянуло вдруг к красоте. Вслед за ним, за его «Чайкой» (снова – предвестие) это будет

¹ Олег Ефремов – Татьяна Шах-Азизова. Двадцать лет с Чеховым. С. 29.

в других спектаклях, но он и поначалу был не одинок. Там же, тогда же, в Москве 1980 года, появилась еще одна «Чайка» – балет Большого театра на музыку Р. Щедрина, в постановке М. Плисецкой.

Странное совпадение – балет и драма, но оно было. Было в атмосфере спектаклей, тревожно-предгрозовой, в таинстве «колдовского озера» и старого парка – в ощущении колдовства, сна, легенды, при всей реальности населявших ее людей. Как первопричину этого сходства иногда называли В. Левенталья, художника обеих «Чаяк» (и всех, кроме «Иванова», чеховских спектаклей Ефремова во МХАТе). Вряд ли, однако, Ефремов принял бы чуждое, ненужное себе оформление и терпел в нем спектакль на протяжении двадцати лет.

Другое, не столь явное совпадение было глубинным: в кантиленной, симфонической музыке Щедрина, в сходном строе ефремовского спектакля. Протяженные ритмы, плавные переходы, непрерывное течение действия, идущего сразу на многих планах; вспышки страстей и безбоязненно долгие паузы; странный, едва различимый звук, пронизавший спектакль (звук еще натянутой, нелопнувшей струны); магия настроения, словно впитанная Ефремовым от самой мхатовской сцены, – все это в столь полной мере было у него внове.

Время для этого пришло, его время, когда художественное начало в нем освободилось, возобладало надо всем иным и потребовало для себя музыки – и нашло для этого «Чайку».

Эпилог, перешедший сюда из его первой «Чайки», теперь был понятен и даже необходим. Он завершал тему искусства в спектакле, насыщенном искусством, которое, как известно, требует жертв. То была тема новой «Чайки», ставшая, вместе с другой, уже знакомой темой одиночества, источником драматизма и грустной поэзии. Одиночества всех и каждого, в особенности – людей искусства, для которых оно есть удел, в том числе самого режиссера, чье настроение пробивалось в спектакле, насыщало его атмосферу.

Сам Ефремов не слишком ценил в своей мхатовской «Чайке» ее красоту¹, предпочитая радиоверсию спектакля, где не было ничего зримого, но все вобрал в себя музыкально организованный поток. Ему казалось, что здесь точнее выражен смысл – так и было, хотя вернее будет сказать о душе спектакля, как ни старомодно это звучит.

И все-таки: что мешало ему? Или: чего недоставало в этом сложном и стройном спектакле? Игра была не такой, какой надлежало ей быть в этом зачарованном мире. «Я, к сожалению, во всех чеховских спектаклях был несвободен с точки зрения возможностей существования актеров на сцене», – с досадой признавался он позже². Досада прорвалась в связи с «Чайкой» и была высказана тогда же: в актерской игре ему не

¹ Там же.

² Там же.

хватало «перламутра», чего-то неуловимого, как дуновение, чем пронизана чеховская атмосфера. Для исполнения его пьес недопустима «крепкая игра»¹. Ему хотелось, как видно, чтобы эти люди, к которым он теперь, через десять лет, относился сочувственно и терпимо, были сыграны легко и точно, с переливами красок и настроений – в манере, которой мхатовцы, за редким исключением, не владели, – но не жертвуя глубиной.

Возникла проблема чеховского актера, драматичная, главная для него.

«В чеховском спектакле *все* решается тем, как будет существовать актер. <...> Все время что-то происходит “внутри”, но не все умеют это передать. <...> А чем театр может быть силен? Только этим! Другое не ценно. Как тебе объяснить? *Не ценно*. Для меня вне актеров нет Чехова»².

Он словно не ценил собственных открытий в форме, собственного развития. Раз навсегда укоренившийся в нем идеал – «театр живого человека» (в «Чайке» сказано: «живые лица») – диктовал свое; воссоединить же это с новой для него (и новой всякий раз, от спектакля к спектаклю) театральностью не всегда удавалось. Удалось в «Иванове», более всего Смоктуновскому («Лучшего актера для Чехова нет»³), в этом соло артиста с ансамблем, причем ансамблем из крупных, объемно вылепленных фигур.

«Чайка» потребовала иной, особой эстетики сцены. Ефремов словно испугался колдовства этой пьесы, которое нахлынуло на него, завладело им. Ни он, ни труппа не были к тому готовы, и он словно подавил в себе эту опасную стихию, вернувшись туда, где чувствовал себя уверенно – к земному, реальному и все же небудничному театру.

«Дядя Ваня»

За «Чайкой» следовал «Дядя Ваня», самый зрелый, целостный, мощный спектакль цикла.

Выбор пьесы по времени был точен: воплощенная драма повседневности, она не слишком была популярна в 70-е годы, в пору яркой театральности и ненависти к рутине. Но с 80-х «Дядя Ваня» возвращается на сцены, не просто наравне с другими пьесами Чехова, а в значимости своей даже опережая их, словно подводя итоги опыту существования людей в безысходности.

Ефремов поставил «Дядю Ваню» позже других, в середине десятилетия, на рубеже итогов и канунов, и это отразилось в спектакле, в свободном его дыхании. Глухое время близилось к своему концу, хотя об этом еще не знали.

Кроме такой своевременности был сугубо личный момент. «Дядя Ваня» – более других пьес именно для него, для Ефремова: по земной природе своей, энергии действия, силе душевных порывов; по узнавае-

¹ Ефремов ОН. Все непросто... С. 153.

² Олег Ефремов – Татьяна Шах-Азизова. Двадцать лет с Чеховым. С. 30.

³ Там же.

мости живых и, как говорят, родных лиц. Он мог, не жертвуя ничем, соединить ту веру, в которой себя воспитал, с тем, что приобрел за полтора десятка лет во МХАТе; главную свою ценность – актера – с тем панорамным и поэтическим видением мира, что подарил ему Чехов.

Впервые, кажется, Ефремов испытывал такое доверие, понимание, душевное родство к обыкновенным, но при том *не* рядовым, *не* заурядным чеховским людям; людям прозаических занятий и поэтического склада души, каковы были в спектакле Астров и дядя Ваня (соответственно, на первых порах, О. Борисов и А. Мягков). И оттого, быть может, так свободно и так по-чеховски соединял драму с комедией, окружая легкой, свойской, неотчужденной иронией людей, у которых «пропала жизнь».

Самый человеческий и человечный из чеховских спектаклей Ефремова, «Дядя Ваня» ничего не утратил в той богатой картине мира, которая у него уже стала традицией. Вспоминаются чеховские слова, сказанные Горькому (и о Горьком): «...кроме фигур чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план, одним словом – все» (П., 9, 40). Простора, воздуха, игры на разных планах здесь было много. Дом, массивный и обжитой, был встроен В. Левенталем в массив живой природы, в золото «левитановского» пейзажа.

Чувство слиянности с природой не то чтобы смягчало остроту страстей и конфликтов, но создавало противовес. Вспышки комедийности разряжали атмосферу спектакля, уже не сумрачно-беспросветную, как в «Иванове», не заполненную такой тоской, как в «Чайке». В финале спектакля на дальнем плане загорался тот огонек, о котором в пьесе говорит Астров, – огонек надежды, верный маяк в ночи.

То было время канунов; скоро переменится жизнь, и Ефремов раньше других почувствует это, но для него, его театра и чеховского театра также «новая жизнь» окажется далеко не такой, как можно было предполагать. Об этом, однако, дальше; сюжет «Дяди Вани» не завершен и требует одного дополнения.

Так случилось, в связи с уходом актеров, что состав участников поменялся, и Ефремов вошел в спектакль на роль Астрова¹. То была как бы вынужденная, а на деле, как говорилось тогда, судьбоносная встреча: роль эта была написана словно для него и с него. Хотя бы эти слова в пьесе: «Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить... Он пьет, бывает грубоват, – но что за беда? Талантливый человек в России не может быть чистеньким».

¹ Ефремов стал играть роль Астрова с 1988 года, в паре с И. Смоктуновским – Войничким.

Ефремов играл не так легко и остро, как Борисов, в переливах комедии с драмой, но с «мужественной простотой» (выражение Немировича-Данченко) и более от себя. Их диалоги со Смоктуновским – Войничским воспринимались как часть не спектакля, но жизни; как беседа не двух персонажей, но двух реальных людей, случайно оказавшихся по ту сторону рампы.

Почему же он не играл этого раньше? Почему роли в чеховских пьесах, от Иванова до Лопухина, прошли мимо него? Только ли груз режиссуры тому мешал?

Постановщику всегда трудно играть в своих спектаклях, но Ефремов играл – кроме чеховских. Впрочем, режиссура здесь была у него сложнее, богаче, чем в других случаях, и, может быть, увлекала его более, чем игра.

Возможно, была здесь еще одна причина – нежелание раскрываться; моменты близости его с чеховскими людьми – близости личностной, сходной «природы чувств» и вообще природы – могли быть восприняты слишком прямо. И тогда в Иванове или Лопухине увидели бы Ефремова и, напротив, их – в нем самом.

Исповедальность не часто была близка ему; в ролях обычно просвечивала «личная тема», или разделенное чувство и мысль персонажа, или отношение к образу. Моменты острой, пронзительной откровенности, как, скажем, в ролях доктора Бороздина в «Вечно живых» или Зилова в «Утиной охоте» (полюса, антиподы среди его героев), он позволял себе редко, в основном в современных пьесах. Исключение составит Борис Годунов, поздняя, последняя его роль, горькое откровение о судьбе и природе власти и властителя – вернее сказать, деятеля.

Так или иначе, случай Астрова остался единственным в его чеховском театре. Сдерживаемый, скрытый лиризм изливался в основном в режиссуре, в атмосфере, настроении спектаклей, от «Иванова» до «Трех сестер».

«Вишневый сад»

«Три сестры» упоминаются здесь потому, что они стали последним его спектаклем, после «Вишневого сада». Чеховская хронология была нарушена по глубоким, неслучайным причинам: магия спектакля Немировича-Данченко не отпускала Ефремова; он был в плену у нее и освободился лишь в конце жизни, обретя свое, личное, особое ощущение пьесы. До того вперед был пропущен «Вишневый сад».

С «Вишневым садом» произошла незадача. Спектакль конца 80-х был не ко времени – вернее, попал в расщелину времен. Перестроечный шквал отшел в сторону классика (в том числе Чехова), дав простор «запрещенной» литературе. Перерыв этот долгим не будет; вскоре, с начала 90-х, пойдет возвращение к Чехову, при этом – от молодых,

новых людей театра; «Вишневый сад» пришелся как раз на паузу, на спад интереса. Ефремова, впрочем, с его бойцовским характером, это не волновало.

«Пусть время – против и какие-то массовые душевные потребности направлены мимо. Мы-то должны настоять на своем и раскрыть в Чехове его действительную муку о жизни и его великую, в этом смысле, художественность...»¹

С таким запалом он, видимо, брался за «Вишневый сад». Но другая расщелина, собственно мхатовская, помешала. Раскол, разделение театра, случившееся незадолго до этого, болезненно драматичное для всех участников и для обеих сторон, работало против Чехова. Знаменитое, рожденное мхатовской практикой наблюдение А.Д. Попова о том, что вокруг истинно чеховского спектакля должна сложиться театральная семья, в очередной раз доказало свою правоту – от противного.

В театре, где все шло «враздρόбь», атмосфера была нечеховской, спектакль – нецельным. Замысел Ефремова – показать движение времен через Россию и символ ее, Вишневый сад, – не читался ни в решении сцены, эффектно-иллюстративном, ни через актеров, выполнявших свои задачи формально.

«Просто не соединилось все, – с досадой скажет Ефремов. – Мне важно было, чтобы все это – прошлое, настоящее, будущее – стало не только зримым, материальным, но происходило в людях. Но – не пошло... Не оценили актеры эту необходимость внутреннего существования...»²

Мысль о новом прочтении «Вишневого сада» не покинет его до конца – поставить он уже не успеет. Девяностые годы он наполнял чеховскими, в том числе театральными делами: возобновлял с молодежью «Иванова», ставил спектакли за рубежом, записывал на радио «Дядю Ваню». И, как дальнюю цель, как долг, который нельзя не исполнить, имел в виду «Трех сестер».

«Три сестры»

«Три сестры» явились неожиданно, хотя готовились тщательно, неспешно, открыто, – но он был так болен, что казалось, не хватит сил. Сил хватило – быть может, на этот спектакль ушел почти весь оставшийся их запас.

Спектакль опять был впору. «Три сестры», первую пьесу XX века, по мере приближения к его концу вспоминали все чаще. Ставили, оглядываясь назад, сравнивая «вчера» и «сегодня», перемещаясь во времени и пространстве, выстраивая панорамы эпох. Ефремов этим вряд ли

¹ Олег Ефремов – Татьяна Шах-Азизова. Двадцать лет с Чеховым. С. 29.

² Там же. С. 31.

был озабочен, место и время действия не менял, но рассказал историю, прозрачную и вечную, как притча, – про сестер, и не только про них, и, видимо, про себя. Историю о несбывшемся, об ушедшем и о том, что остается, когда уже ничего не осталось.

Родовые черты его чеховского театра сказались и здесь. Снова Дом и Сад, как средоточие смысла. Старый дом, видный то снаружи, то изнутри – центр маленькой вселенной сестер; центр притяжения для других. И большая вселенная, вне его, вокруг него – березовый купол сцены, который в финале, отодвинув все, опустится вниз. И в этом пространстве, космическом и земном, останутся только сестры – метафора одиночества; метафора вечной жизни.

Позднее, горькое, мудрое знание жизни было разлито в этом спектакле. Словно Ефремов все знал наперед и не скрывал этого, не тешил себя и нас иллюзиями насчет прекрасной жизни через 200–300 лет, когда «счастье и мир настанут на земле». Не настанут. Об этом, однако, знал лишь он сам, разместив в тревожной атмосфере спектакля намеки на свое знание. Герои не знали и не должны были знать; им предстояло пройти свой путь до конца.

Герои здесь были слишком обыкновенны; черты общей душевной породы просматривались нечетко, неявно. Скорее, их соединила судьба, да старый дом с садом, да воля создателя-режиссера. Потом, когда эта воля исчезнет, неявная общность сотрется и останется группа неведомо чем, случайно объединенных людей. И тогда будет окончательно ясно, чем был этот спектакль.

Он был завещанием и прощанием, как ранее у Немировича-Данченко. И возник не в споре с ним, что часто бывает, а просто от необходимости высказать нечто сокровенное и свое. Оставить послание сегодняшним и завтрашним людям. Так, чтобы проступил сокровенный смысл этой пьесы, некогда подсказанный Чеховым: «Пусть грядущие поколения достигнут счастья: но ведь они должны же спросить себя, во имя чего жили их предки <...> и во имя чего мучились» (С., 17, 52).

«Три сестры» стали последним спектаклем Ефремова, замкнув круг, – ведь встреча именно с этой пьесой определила его участь. Так, как завершил круг своей жизни, «окольцевал» его Чехов – от последней своей пьесы, «Вишневого сада», к первой, «Без названия». Подобный «круговорот» бывает нечасто, и только у людей, особо меченных судьбой. Судьбы их, режиссера и автора, переплелись с какой-то мистической близостью, вплоть до пугающего своим сходством финала с его одиночеством, стоицизмом, долгой болезнью легких – и тихим благородством ухода.

То, что Ефремов сделал для МХАТа и для Чехова разом, до сих пор, по сути, не оценено. Он не только воссоединил их в длинной цепи спектаклей, но искупил исторический грех театра, дав ему имя человека, без

которого этот театр не стал бы собой. «МХАТ имени А.П. Чехова» – это возникло при Ефремове и благодаря ему, так же как памятник Чехову в Камергерском (первый в Москве!), поставленный к 100-летию МХАТа. Странный, грустный памятник одинокого человека, так похожий на Ефремова поздней его поры...

2004

ЧЕХОВ В МОСКОВСКОМ ТЮЗЕ¹

«ИВАНОВ И ДРУГИЕ»

Генриетта Яновская никогда не подчиняется моде, моде на Чехова – в том числе. Ей нужен реальный стимул, который будоражил бы душу и сразу дал сопряжение классики с современностью. Таким стимулом стала весть о том, что Дуня Эфрос, невеста Чехова (не прототип Сарры, и все же...), надолго пережив его, погибла затем в Освенциме. Пьеса сразу расширилась в жизнь, получила трагедийную перспективу, новую остроту звучания.

«Ивановская Сарра, сгорающая в Освенциме, – это “сегодня”, это из моей жизни. <...> Иванов, мощный, веселый, талантливый, вдруг в одночасье потерявший энергию, цель, направление, желания, – это “сегодня”. Даже страшно, до чего “сегодня”. Это – мы»².

Да и сам Чехов времен «Иванова», столь же «мощный, веселый, талантливый» и жестокий, – человек из «сегодня», автор для Яновской, автор ее театра. Его здесь признали своим, вторглись в пределы его ранней пьесы с упоением от близости и свободы.

На сцене – павильон из ржавого железа (от стен идет гул, если чем-то заденут), с гладкими столбами-опорами (они же деревья), с прорезями, где обозначен контур листвы. «Мы не даем зрителю и себе забыть ни на минуту, что и поэтические стволы, и резные стены, и потолок – все ржавое железо. Оно таит в себе тревогу, опасность».

В начале спектакля от теплого янтарного освещения веет летней истомой, к тому же и тишина, и птицы поют – обманчивый мир, покой.

В сцене именин Саши за стенами павильона взорвется и рассыплется яркими гирляндами фейерверк. (Почему никто до сих пор не догадался перенести эту авторскую подсказку на сцену? Ведь это истинно

¹ Чеховские спектакли Московского ТюЗа:

1993 «Иванов и другие». Постановка Г. Яновской.

1999 «Черный монах». Постановка К. Гинкаса.

2001 «Дама с собачкой». Постановка К. Гинкаса.

2004 «Скрипка Ротшильда». Постановка К. Гинкаса.

² Здесь и далее: *Яновская Г.* «Сарра не умерла от чахотки. Она сгорела в печах Освенцима»: Беседа с Еленой Груевой // Вечерний клуб. 1993. 16 сент.

чеховский эффект, настроенческий, атмосферный, как пожар в «Трех сестрах» или гроза в «Дяде Ване».) А в решающие, роковые минуты кто-то в глубине сцены проносит пылающий алый факел – знак беды, знак тревоги.

В финале сгустившийся сизый сумрак будет готовить трагедию.

Спектакль, как говорится, дышит. Все в нем в движении, все ново и странно, и люди словно бы незнакомы, и словно не помнишь, что будет через минуту и чем все кончится. Отсюда – ощущение импровизации (в закреплённом, конечно, рисунке) с избытком фантазии и игры. Все живо, изменчиво, многозначно.

Кто, к примеру, эти странные существа, отсутствующие в тексте «Иванова», но населяющие спектакль? То стайками, то порознь снуют они по дому и саду – фантомы, пришельцы, эльфы, но вместе с тем вполне узнаваемые персоны из разных чеховских пьес. Епиходов и Вафля, Прохожий и Симеонов-Пищик, и две Шарлотты разом, и две Маши в одной. Их узнаешь по облику и речам; иные реплики вторят Иванову, как эхо.

«Кто я, зачем живу, чего хочу?» (Сам Иванов.)

«И кто я, зачем я, неизвестно...» (Шарлотта.)

«Никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря...» (Епиходов.)

«Не понимаю, не понимаю, не понимаю! Просто хоть пулю в лоб!» (Снова Иванов.)

Сквозные чеховские мотивы одиночества и тоски звучат в спектакле в разной тональности, разных регистрах, в комедийном и драматическом варианте. Распахнув пространство «Иванова», впустив туда сонм пришельцев, Яновская создает единый и сложный, существующий в разных измерениях чеховский мир. Обитатели его то движутся по своим орбитам независимо и даже невидимо друг для друга, то вступают в контакт, и герой удивленно всматривается в незваных гостей, терпит их вторжения, их тирады, порой, как видно, угадывая в них нечто и от себя.

Режиссер читает Чехова. Не только пьесу «Иванов», причем в разных ее редакциях, но всю драматургию Чехова в целом. И вероятно, те авторские комментарии, ту партитуру, которую Чехов с немислимой для себя откровенностью и подробностью «Иванову» посвятил. Вспомним из чеховского письма: «Иванов, дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая...» (П., 3, 109) Из других писем вспомним мечты Чехова о «гибком, энергичном актере», который «может быть то мягким, то бешеным» (П., 3, 131–132). Даже советы о тональности монологов героя: в 3-м акте монолог «нужно петь», в 4-м «читать свирепо» (Там же. С. 132). В спектакле все почти так, по Чехову, но и не только так, потому что вмешалось время.

Каких только Ивановых не приходилось видеть на нашей сцене! Были русские Гамлеты, и совестливый человек «от Толстого», и даже «чудный

Тартюф». Здешний же Иванов из традиции выпадает, его не хочется ни с кем сравнивать. Не Гамлет, не Манфред, не Тартюф – просто Иванов, реальный, живой человек. Самый выбор актера на эту роль – концепция, несущая опора спектакля, что было доверено Сергею Шакурову. Все в нем было важно: впечатление здоровья и силы (душевного здоровья притом); отсутствие комплекса «звезды»; демократический имидж актера; обаяние равного для публики, своего, вызывающего доверие; даже спортивное его прошлое, вошедшее в рисунок роли – Иванов с мячом, на бревне, в стойке вниз головой, на роликах. Эта спортивно-игровая приправа, хотя порой и избыточна, не может снять ту истовость и серьёзность, то подкупающее простодушие, с которыми актер существует в спектакле.

Он появляется неэффектно – с купанья, задумчивый и спокойный; прилаживает на голову мокрое полотенце и тихо пристраивается читать. Не дают – выбивает то одно, то другое, то Боркин и Львов, то пришельцы, с которыми он почему-то весьма деликатен и терпелив. Он именно мягок, пока скопившееся раздражение не прорывается взрывом, и он становится бешеным. Здесь ничего необычного нет – вся партия Иванова состоит из смены агрессии и депрессии. Непонятно другое: что происходит с ним во время срывов, до них, после них, почему он непохож на себя? В пластике появляется картинность, в тоне – риторика, гнев кажется натужным, жалобам на тоску не веришь, словно перед нами притворщик, позер, словно прав подозрительный доктор Львов.

Но артист не томит, не пугает нас долго и так же внезапно является прежним, искренним, безыскусным, а вспышки злобы его – на судьбу, на себя – понятные, честные и простые. Создается ощущение искаженной, вернее – искажаемой на глазах природы, здоровой и цельной, лишенной духовных опор. Ужас для шакуровского героя, видимо, в том, что он теряет не только волю к жизни, но и самого себя. Здоровый – выглядит психопатом. Искренний – делается фальшивым. Добрый – становится жестоким. Некогда любящий – пустым.

Моменты подлинности у него поразительны и безусловны. Это может быть пауза, тишина, взгляд, подтекст. Или яростный 3-й акт, где он проговаривает свой монолог, почти задыхаясь от бессилия и злости, при этом механически и с остервенением чистит забытую кем-то картошку, выплескивая в простейшем физическом действии то, что скопилось. Или финальная перепалка с невестой (быть свадьбе или не быть), где оба они ожесточенно грызут яблоки в ритм своей внутренней лихорадке. Шакурову пристало такое заземление, простой и крупный рисунок роли, дабы игровой узор ее не был в тягость ему.

Самый трудный рубеж – финал. Его Иванов проводит, раскатывая на роликах, ломаясь и припадая, и в этой мятущейся рваной пластике вычеркивает диаграмму своего душевного состояния. Но за впечатляю-

щей диаграммой, за скомканным, торопливо проброшенным текстом трудно уловить «выпрямившегося» героя. Хочется, чтобы больше было Иванова и меньше – не других, но другого.

С другими в спектакле непросто. Название его может вызвать мысль о противостоянии (Иванов – и другие) и даже напомнить известную формулу Сартра: «Ад – это другие». В какой-то мере это так, но «школа мысли» у Чехова предлагает иное. Иванов недаром отказывается от удобной версии, подсказанной ему Лебедевым:

– Тебя, брат, среда заела.

– Глупо, Паша, и старо.

Его заела не среда – вернее, не только среда. Червоточина в нем самом (безжалостен Чехов!) и в чем-то широком, вне Иванова, вне среды – в национальном характере, в воздухе времени и, скажем высокопарно, в поступи судьбы. Рока. Яновская строга к Иванову: «Он, не желая того, проходит по людям, как каток». И ему платят тем же, опять-таки не желая. Все друг для друга – вампиры, и друг без друга не могут, и чем-то общим повязаны.

В том-то и состоит сложность чеховской драмы и ее неподатливость решениям типа «черное-белое», что все здесь люди как люди, все повинны и невиновны. Отказ от «ангелов и злодеев», у Чехова как раз на период «Иванова» пришедшийся, труден для нашего театра, для нашей ментальности вообще; привычнее, по Маяковскому, сразу сказать, «кто сволочь». Но с Чеховым особенно не поспоришь. Театр и не спорит. Он принимает эту сложность как первый и непреложный закон.

Монстров в спектакле нет, хотя для многих не жалеют насмешки. И скупердяйка Зюзюшка (Ольга Демидова), и прагматичный «помпончик» Бабакина (Арина Бронникова), и безумный картежник Косых (Александр Жуков) – обычные, хотя и несколько шаржированные люди. Не в них дело. Не от них – странная болезнь Иванова, они лишь составляют фон его жизни. Вообще на других ответственность за случившееся не возлагают, хотя каждый внес свою лепту – неотвязностью, непониманием, деспотизмом.

Старого графа Шабельского, маразматика и брюзгу, умеющего внешне выпрямиться и сказать горькую правду о жизни и о себе, Игорь Ясулович играет с беспощадной точностью и с грустной, скупой на проявления человечностью. Александр Вдовин к своему Лебедеву, трогательному и пропащему, мягок и строг. Доктор Львов у Аркадия Левина – вовсе не исчадие ада, а потерявшийся зеленый юнец, без памяти влюбленный в Сарру и, видимо, прежде в Иванова, а теперь не прощающий былому кумиру своего в нем разочарования. Боркин, этот гоголевский человек в «Иванове», потомок Ноздрева и Кочкарева, у Игоря Гордина наивен, сумбурен, назойлив, но беззаветно предан «патрону», хотя в выражении своей преданности и нелеп. Эти двое, Боркин и Львов, соединяясь в потерянном поколении 1880-х, ведут особую и важную для

театра тему энергии, источаемой в никуда, откуда и мания прожектёрства у Боркина или насильственного порядка у Львова.

И наконец, еще пара, важная в пьесе, – женщины, любящие Иванова, поочередно любимые им. Виктория Верберг играет Сарру в динамичной и нервной манере, смело и остро, с шокирующей откровенностью в минуту интимности или болезни. Играет богатую и сильную личность, любящую глубоко, раненную нелюбовью смертельно, для себя и Иванова роковую – ее непрестанные метания, самосжигание, душевной напор тягостны обессилевшему герою. Так же непосилен ему волевой напор Саши (Оксана Кирющенко), поначалу юной и звонкой, порывистой и влюбленной, но постепенно все более подчиненной своей «задаче», догме, программе. Все больше проглядывает в ней Зюзюшкино тираническое начало, пусть не в материальном своем варианте, и Иванов фактически спасается бегством.

Яновская формулирует «общую идею» спектакля кратко и четко, рифмуя чеховское и наше время: «Конец века. Время меняется. Всех ломает, и меня тоже. Связи рвутся, и человеческие связи»¹. «Иванов» – пьеса не просто безвременья, но пьеса похмелья после дел, потерявших смысл, идей, утративших цену. И люди задыхаются, как в безвоздушном пространстве; потому что не могут жить в пустоте.

1993

«Жизнь прекрасна! По Чехову»

Жизнь прекрасна, а как же! Это дар. Она дана нам авансом, как бы с надеждой, что будет прекрасной. Как обаятельны, как красивы, как талантливы мы, когда делаем первые шаги! Как много обещаем! Но, Бог мой! Как бездарно, тускло, без смысла и радости мы проживаем ее. <...> Трилогия – о том, как мы легкомысленно относимся к жизни, как упиваемся надеждами и амбициями, как их теряем, и как страшны итоги.

Кама Гинкас

«ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

Кама Гинкас поставил самую загадочную повесть Чехова, почти не имеющую сценической истории. Повесть о том, как магистру Коврину привиделся Черный монах и принялся искушать его соблазном величия, вселять мысль о гениальности как о священной болезни, за

¹ Яновская Г. Цит. соч.

которую следует платить жизнью. Кончилось все печально. То ли герой был не гений, то ли цены за избранничество испугался, то ли Монах обманул его – автор, не любивший прямых ответов, оставил вопросы открытыми, оставил мерцающий смысл. Вечные вопросы гения и толпы, гения и болезни, так же нерешаемые однозначно, как пушкинское «гений и злодейство», он облек в форму «медицинского рассказа», привычно заземляя высокое, маскируя масштаб, за обыденным пряча космизм.

Гинкас имел, как видно, свой ответ на чеховские вопросы. Он не ломал прозу Чехова, не делал из нее пьесы, но перенес на сцену как она есть, сохранив речь автора и даже его интонацию, лукавую и серьезную. Персонажи, вступая в диалоги, исповедуясь в монологах, одновременно представляли и автора, и себя («Она», «Он»), не выходя, однако, из образа, не комментируя его, не отчуждаясь, но существуя органично и непрерывно в том мире, что создали для них режиссер и художник, Сергей Бархин.

Их было четверо: магистр Коврин (Сергей Маковецкий) и Черный монах (Игорь Ясулович), садовод Песоцкий (Владимир Кашпур), в прошлом воспитатель Коврина и опекун, и дочь его Таня (Виктория Верберг). Им предстояло рассказать и сыграть всю эту историю, разложенную на несколько голосов, оставаясь внутри нее – и адресуясь к зрителям, находившимся так близко, лицом к лицу с артистами.

Спектакль шел не на малой сцене и не в фойе, а на балконе театра. Зрители сидели квадратной скобкой по три стороны от небольшой игровой площадки, расположенной на краю бездны – черной, сплошной, непроглядной, поглотившей все, что ни есть внизу. Сцена не видна была в этом мраке и напоминала о себе лишь тогда, когда на ней, словно в дальнем углу вселенной, являлся бес, именуемый Черным монахом, дабы искушать и дразнить героя.

Холодной жутью обдавала эта черная пустота, когда Коврин, балуясь, балансируя на краю, прыгал вниз, словно срывался с обрыва. А перед ней, этой бездной-обрывом, был милый человеческий мирок, где тонкими стволами берез обозначились забор и беседка, стрекотали цикады, излучал летнее тепло ясный свет и, казалось, чувствовался запах цветов. Вместо кустов и деревьев росли из земли павлиньи перья, сверкая синезеленым блеском на солнце, волшебным преображая как будто узнаваемый мир, обещая вместо были – легенду.

Спектакль начался весело, безмятежно, игрой – и заполнился ею. Игрой с пространством и звуком, где работали и тишина, и отдаленный подземный гул, и знаменитый квартет из «Риголетто» (вместо сентиментально-мистической «Валахской легенды», или «Серенады» Брага, что упомянута в повести). Игрой в текст, когда репликами перебрасывались, как мячом. Игра не мешала смыслу, но оттеняла его, и не

снимала жестокого драматизма. Впрочем, до драмы было еще далеко; ничто ее вначале не предвещало.

В игровом настроении пребывал Коврин, который «утомился и расстроил себе нервы» (С., 8, 226), гостил у Песоцких, дружил с Таней, дабы потом – неожиданно для нее и себя – влюбиться и жениться на ней. Молодой, живой, излучавший доверие и симпатию, он вступал в мгновенный контакт с публикой и партнерами: с Песоцким, бесхитростным и открытым, слегка косноязычным и суетливым; с нервной, застенчивой Таней, хлопотуньей, пребывающей в вечном движении. Все трое мечены были чем-то чеховским, неподдельным, домашним; у всех, как говорится, были родные лица. Потом жизнь будет разводить их, ожесточать до вражды, когда в нее вторгнутся болезнь Коврина и Черный монах.

Спектакль в плане сюжета, тональности, ритмов точно следовал Чехову, не нагнетая тревоги, не торопя событий, но подводя к ним исподволь и неотвратимо, всеми средствами сцены – и светом, и холодеющей атмосферой, и актерами прежде всего.

Игорь Ясулович представил неожиданного Монаха. Никакой аскезы, отнюдь не мираж – крепкий мужчина с атлетическим торсом, ловкий и сильный, склонный к розыгрышам, к акробатическим трюкам. Он являлся, не пролетая над полем, как в повести, и не исчезал как дым – врывался с черным чучелом на палке, обманув наши ожидания красивой, возвышенной мистики. Насмешник со взглядом Пана, странным взглядом прозрачных глаз, бес этот был разным. То строгим и отстраненным, внушая Коврину свои (как бы его) идеи, но дьявольская ухмылка все же выдавала его. То злорадным – приплясывал на дальней сцене, радуясь первым удачам. То нависал над героем в позе летучей мыши, словно дамоклов меч...

Здесь не было узких решений в пользу (или против) той или другой стороны – обвинения Монаха, оправдания Коврина, обличения нищезанятия с альтернативой гения и толпы, здоровья и высокой болезни («...если хочешь быть здоров и нормален, иди в стадо» – С., 8, 243). Сама эта альтернатива для Гинкаса ложна, он видел в ней «провокацию и обман»¹, и не ее он исследовал, не с ней спорил в спектакле. Так, часто обращаясь в режиссуре своей к Достоевскому, он знал, как опасен соблазн гордой мысли, и не мог бы увлечься ею.

Предмет у него иной: история души, мягкой, доверчивой души человека, поддавшегося такому соблазну, за что и следовала расплата: болезнь, лечение хуже болезни, потеря близких, смерть. Дело не в Монахе и силе его внушения, но в том, каков сам внушаемый, Коврин. По-чеховски земной и обыкновенный, он здесь лишен амбиций и свойств сверхчеловека – так был задуман, так сыгран.

¹ Гинкас К. О «Черном монахе» // Чеховский вестник. М., 2000. № 6. С. 55.

Сергей Маковецкий играл Коврина сложно, подробно, в развитии, не упуская и не скрывая ни одного момента, ни одного нюанса в душевном его состоянии. Все было очевидно и ощутимо в приближении малой сцены: его просветленность и размягченность вначале, без всяких признаков нездоровья – и те изменения личности, что начнутся потом. Изменения частные, едва уловимые: настороженный взгляд, напряженность, тревога; эйфория, принятая за любовь.

Дальше – больше. Первый слом – слом испуга, когда ему и другим станет ясен характер его болезни. Он сразу лишится сил, обмякнет, повиснет у жены на руках; на него наденут черное пальто, как смирительную рубашку, и поволокут ко врачу. Второй слом, много более резкий, после лечения – словно другой человек, с вялым лицом, затуманенным взглядом, механическим тоном, полный злой тоски об утраченной полноте жизни: «О, как вы жестоко поступили со мной!» (С., 8, 251). И он жесток, но упреки ему бесполезны – он уже вне морали. Душа его умерла или закрыта наглухо, как эта летняя беседка, которую заколотят досками на наших глазах – резко, грубо, врезаясь в действие намеренным диссонансом.

И наконец, развязка, слом третий. Шок от прощального письма Тани, предчувствие конца ненадолго Коврина пробуждали – оживали и голос, и взгляд. Он тянулся, как к спасителю, к явившемуся напоследок Монаху, что-то говорил ему, смеясь и плача; потом, свернувшись калачиком на полу, замирал.

Гинкас объяснял свой замысел просто, в словах житейских, обычных, вне терминов философии и медицины.

«...Чехов всегда писал одно и то же произведение, и тема его формулируется очень просто: человек, который хотел (слова из чеховской «Чайки». – *Т. III*). Есть человек, и он чего-то хочет. <...> Всякий человек пытается как-то осуществиться. Я хочу осуществиться в своем деле, он – в своем. Если у тебя нет хоть маленькой творческой амбиции, ты – никто. Как трава, которая сейчас есть, а в следующем году вырастет другая.

Что такое Черный монах? Это те соблазны, которые сулит жизнь; те перспективы, которые она рисует молодому человеку. Как много возможностей в жизни, как много людей, которые нуждаются в чем-то. Как интересно познавать мир, как хочется его познать. И ты пролезает в какую-то щелку и что-то там познаешь, а оказывается, ты схватил пустоту.

Коврин из “Черного монаха” не имитировал гениальность. Он несомненно талантливый человек, который попытался быть выше себя, но оказалось, что способности его не соответствуют порывам. Это так просто, так человечно и так касается любого из нас. Разве каждый из нас не стучается лбом о потолок своих возможностей? Да все время. <...>

И повесть Чехова – гениальная история про каждого из нас. Про обычного творческого человека и про трагедию его возможностей. Это же невыносимо: понимать свой предел»¹.

Что-то личное слышалось здесь, затаенное, пережитое, хотя ситуация «предела» и «потолка» Гинкасу явно не угрожала. Тем не менее это самоощущение, эту рефлексию он увидел в повести Чехова, в истории и личности Коврина, и внес ноту лиризма в свой, как всегда, объективный и строгий спектакль. И Коврина в спектакле было попросту жаль; ему прощалась невольная его жестокость; он вызывал сочувствие, был близок – в отличие от повести, где он представлен достаточно отстраненно.

В спектакле было то, о чем писал Гинкас, но и другое также – он был богаче концепции и сложнее и оставлял за собой след нерешенной загадки. Как объяснить, к примеру, этот финал, когда, выбив в заколоченной беседке доски, Монах рванется к умирающему, поддерживая его, и они застынут в этом полуобъятии, словно надгробие – странный, тревожный тандем. То ли искуситель и жертва, то ли герой со своим вторым «я», то ли... Чеховская природа спектакля и в том, что не всё в нем можно было подытожить, сформулировать, объяснить.

Судьба «человека, который хотел» вписана была в модель мироздания, с его антиномиями света и тьмы, жизни и того, что вне жизни, что нес с собою Черный монах, и обретала характер притчи. История как будто обычная и типичная решалась средствами небудничного театра, где анализ дружен с поэзией и красотой, в столь редкой гармонии всех начал, что от критического и актерского цеха не раз слышалось забытое слово «совершенство».

От «Черного монаха» Гинкас начнет выстраивать свою чеховскую трилогию под странным, парадоксальным названием «Жизнь прекрасна». След этого названия не только у раннего Чехова, но и в самом «Черном монахе», когда в предсмертном порыве Коврин «звал жизнь, которая была так прекрасна» (С., 8, 257).

1999

«Дама с собачкой»

Мужчина, проведив свою пассию, стоял под зонтом и подводил итоги курортного романа. Не слишком молодой – моложавый; симпатичный и чуть нелепый, как часто бывает у Чехова. Не праведник, но все же не Дон Жуан. Словом, обычный, обыкновенный, то есть для Чехова главный, типичный. Стоял и переживал заново столь же типичную, обычную для себя (и многих братьев своих) историю.

¹ Гинкас К. О «Черном монахе». С. 54, 55.

«И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание...» (С.,10,135)

Он размышлял, а Господа курортные (так обозначены в программке его партнеры по пляжу, собеседники, цанни, коверные) поливали из ковшика зонт водой, дабы обозначить дождь и иронически оттенить раздумье. Ситуация двоилась, и наше восприятие вместе с ней – игра игрой, почти детская и забавная, но внутри что-то, знаете ли, не то.

Двоился – вернее, расщеплялся – герой. В легком, почти шутиливом тоне его проступало нечто тревожное – то ли сдерживаемая дрожь, то ли подступавшие спазмы; глаза отливали подозрительно влажным блеском. Он думал (уверял себя), что все «уже кончилось», а нам было видно иное – то, чего он пока не знал о себе и узнает потом, не сразу: «...он полюбил как следует, по-настоящему – первый раз в жизни» (С., 10, 143).

Путь к этой любви, к осознанию ее, далее – жизнь любовью. Вот и весь сюжет Дмитрия Гурова, героя «Дамы с собачкой»; история от позднего Чехова, великая и простая. В спектакле Камы Гинкаса 2001 года Гуров – намеренно в центре; ему подчинено, на него работает все. Роль, которая словно срослась с кинообразом Алексея Баталова, в которой сквозит чеховская личная тайна, досталась Игорю Гордину.

О «Даме с собачкой» Гинкаса писали много, подробно, со вкусом к деталям. О переданной в звуке, цвете и свете стихии моря, пляжа, упоительной праздности (любимое слово Чехова). О том, как из заурядного курортного романа, из анекдота вырастает нечто необычное, в этих случаях редкое – любовь. Об откровенности, почти эпатажирующей, и волнующей вместе с тем, и игриво дразнящей, в показе любовных сцен.

Писали о Юлии Свежаковой – Даме, лишенной собачки, а заодно и привычных нам черт нежности, беззащитности. Современная молодая женщина, отчаянная, горячая, пораженная любовью, как молнией, и раньше Гурова сознающая это, и принимающая с вызовом, с мужеством, как судьбу.

Писали об иронической подсветке действия, которую так рискованно ввел в кружевную ткань повести Гинкас и так виртуозно проводят Господа курортные, Алексей Дубровский и Александр Тараньжин, партнеры, помощники, порою двойники Гурова. И об этом странном названии трилогии Гинкаса («Жизнь прекрасна»), взятом из ранней чеховской юмористики и как бы оспоренном в спектакле.

Но – как бы; стало быть, не вполне, по видимости оспоренном. Потому что с формулой этой не так все просто, и в разном контексте, с разным смыслом она явится у позднего Чехова в «Трех сестрах», в «Черном монахе» и в той же «Даме с собачкой». Явится как утвержде-

ние, как ирония, как вопрос, и можно будет порассуждать об этом, когда трилогия завершится.

А заодно о том, что Гинкас по-новому, озорно и свободно усмехается нам из спектакля. Какое-то упоение свободой, парадоксальность решений, взрыв формы, вызов автору, публике – и актеру, от которого он тоже хочет свободы, но в условиях заданных, сложных, жестких.

Здесь нужен современный тип виртуоза, актер-универсал, который может существовать разом в двух измерениях, быть в образе и вне его, играя с образом, с партнерами, с залом. Менять на ходу регистры. Переключаться из драмы в комедию и обратно, а то и смешивать их, и непонятно порой: то ли это герой веселится, подсмеиваясь над собой, то ли актер иронизирует над героем. Владеть тем контактом с публикой, который позволяет вовлекать ее в сценическую игру – и держать вместе с тем на дистанции.

И все это не лицедействуя, а проживая с героем каждый миг его жизни, каждое движение души, психологически заполняя спектакль. Много-слобно, когда за словом и взглядом сквозит неадекватность речи и чувства и то подсознательное, в чем герой еще не отдал себе отчета. Когда тайные эти глубины почти физически ощутимы. Когда разоруженность артиста соединяется с театральностью, а «жизнь человеческого духа», сохраняя свою сложность, динамику, непрерывность, предстает как предмет исповеди и игры разом.

Гуров у Гордина развивается, и вехи этого очевидны. Поначалу он один из Господ курортных, пляжных волокит. Так же пристаёт к купальщице, весело марширует, ухает в воду и выныривает с воплями «Жизнь прекрасна!». Постепенно отделяется от них, обретая лицо и имя – и начиная свой сюжет с Дамой.

Начало романа не есть еще начало любви. Оттого, после первого их «греха», ленивая, почти сытая его размягченность, нежелание осложнений, досада на ее неуместное покаяние. Но уже здесь есть момент, очевидный нам – не ему, когда что-то меняется в нем, в его отношении к этой ревущей, испуганной, уткнувшейся ему в грудь юной Даме. Другой взгляд, движения, тон – с налетом жалости, нежности, словно пробуждаются добрые силы души.

Потом – бурный всплеск чувства, любовные игры на пляже, ночь в Ореанде с ее тишиной, с глубиной долгих пауз. Курортный роман окончен, комедия окончена; дальше уже – всерьез. И будут проводы Дамы, и сцена под зонтом, переломная, ключевая, а дальше – его жизнь с этим растущим чувством, которое сильнее его, подавляет волю, куда-то ведет.

Состояние маеты, почти болезни, когда в Москве он начинает понимать это и мечется, не находя себе места.

Путешествие в С., словно что-то властно толкает его туда. Атмосфера российского захолустья, убогой гостиницы с ее «лучшим номером»,

длинный забор с гвоздями, около которого топчется в нерешительности герой... Этот абсурдный набор передан не зрительно – изнутри, через отношение Гурова, с иронией и самоиронией также. Но через комедийный слой действия пробивается тот же подтекст – томление, нетерпение сердца. К встрече со своей Дамой в опере он готов; мы готовы. И потому так просты, почти будничны его слова о том, что она есть для него («Эта маленькая женщина, ничем не замечательная <...> наполняла теперь всю его жизнь...» – С., 10, 139), и такая в них истинно чеховская тональность.

Но потому же ждешь большего от самой встречи. Ее лихорадка, взрыв и смятение чувств переданы здесь в темпе, в динамике, в говорящей метафоре, когда влюбленные разделены длинным веслом, которое не обойти, не отбросить, оно соединяет их – и мешает. Смысл прозрачен и слишком настойчив, пожалуй. Что-то скомкано, подменено здесь; что-то важное скользит, тушует, пропадает, как ни выразительна спина Гордина в этом трагическом диалоге. Хочется на мгновение сбавить темп, перевести дух, задержаться душевно в этой высшей точке, кульминации всей истории.

После этой вспышки – рутинность повседневной дальнейшей жизни, череда редких встреч, невозможность жить друг без друга – и вместе также; гнетущая неразрешимость проблемы. Гуров на глазах стареет. Надевает пенсне, пальто и шляпу, становясь похожим на Чехова – того позднего, грустного, что привычен нам по портретам и чья тайна тревожно сквозит в этой повести. Но, как сказано здесь, «каждое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопчет о том, чтобы уважалась личная тайна» (С., 10, 141–142)

Гордин не Чехова играет, но чеховскую породу людей, явленную в его герое, человеке обыкновенном, чья личность, судьба, чей случай вдруг обрели, при всей типичности своей, какое-то особенное значение. Играет в тональности привычного горя, почти буднично, без красок, без сентиментов. Как это в чеховском письме: «Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто» (П., 9, 173). Гуров не посвистывает, но задумчив и тих, подавлен безысходностью их общей доли – и все-таки не смирился. Что-то долго копившееся прорывается в нем – яростью и слезами, и он, перекрывая музыку финала, выкрикивает свой текст как вызов, как счет судьбе.

Этот взрыв, запоздалый, бессильный, говорит о том, что душа жива. Любовь, несмотря ни на что, жива – и потому, знаете ли, жизнь прекрасна. Как прекрасна эта грустная песня, которую они поют вдвоем...

«Скрипка Ротшильда»

Гинкас – жестокий режиссер. Это давно известно, хотя жестокость все понимают по-своему. Он жесток даже с теми авторами, без которых и жить не может, и непрестанно к ним возвращается, и дает их тексты массивами, упиваясь ими, не делая из них пьесы. Но он не может не перетолковывать, не перетасовывать их и не бороться с ними, и Чехов тут не исключение. Режиссер – натура такая.

Он жесток с актерами, которым предлагает задачи невыносимой сложности, отчего они почему-то бывают счастливы – таковы натуры актерские.

Жесток, наконец, со зрителями, представляя им всякий раз новые условия игры даже в трилогии. А у зрителя (он же критик) натура косная. Не успеет он привыкнуть к чему-то небывалому, странному, смириться и даже освоиться с ним, прийти на следующий спектакль вооруженным – ан нет: режиссер все ломает, меняет, разоружает и велит перестраиваться. Привыкли, например, к поднебесью, где парят на «Черном монахе» и «Даме с собачкой», в малом пространстве, в тревожной и влекущей близости к актерам. А в третьей части трилогии, поставленной в 2004 году, нарушая собственный канон, режиссер кидает всех в большой зал, к распахнутой вширь и вглубь сцене. Иной масштаб, иные ритмы; никакой интимности.

«Скрипка Ротшильда» идет как сценический эпос. Поступь его тяжела, весома и наступательна. Зрителей берут в плен сразу, с первых слов и шагов, и не отпускают, заставляя в течение полутора часов без перерыва пережить все, что пережили герои. Груз велик, история горька и безрадостна – история позднего (слишком позднего – перед смертью) прозрения человека, вдруг понявшего, что прожил жизнь зря. Вполне чеховский сюжет; еще одна скучная история.

«...Жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад – там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет» (С., 8, 303–304).

История эта, однако, не скучна и не страшна, хотя герой ее – гробовщик, жилье его (и сцена, стало быть) обставлены соответственно, и речь идет о жизни и смерти. Гинкас и Бархин умсют волшебным образом преобразить обыденность. Вспоминаются сияющий сад над бездной в «Черном монахе»; синий горизонт с двумя лодками в «Даме с собачкой»; музыка, томительно страстная, «южная» в той же «Даме...» или непонятно как придуманный, но так пришедшийся впору квартет из «Риголетто» в «Монахе». Красота вторгается в прозу жизни, в скучные истории как укор, как мечта об ином, пример иного, контрастная подсветка к действию. Очень чеховская подсветка.

Так и здесь, в «Скрипке Ротшильда». Не мастерская гробов, а царство светлого дерева: лодка, макет храма, макет-силуэт города – высо-

кие дома прилепились друг к другу; верстак мастера, свежие доски; кое-где и гробы. В глубине сцены – странное дерево, сучковатое, без листьев, с обрубленным верхом и длинным дуплом – верба, о которой вспоминают в рассказе. На верхушку ее может присесть местный Ротшильд, а то примостится на крышах домов, играя на скрипке, вместо которой – пила с соответствующим звучанием. Но кроме этого «скрипача на крыше» в действие то и дело врываются волны музыки, еврейские мелодии, сильные, страстные – или песня, которую не поет, а в тоске сердечной выкрикивает герой. Верба и эта песня – из его позабытой молодости.

Яков Бронза, старый гробовщик, мужик матерый, грубо сколоченный, примитивный. Этаким мощный кусок природы, почти неодушевленный, в ком Валерию Баринову предстояло найти неугасшую искорку человечности и провести душевный переворот. Вехи этого обозначены Чеховым точно. Дважды Бронза говорит о «страшных убытках», вкладывая сюда разный смысл, и в самом этом различии – знак крутых перемен.

Впервые – оттого, что мало работы, много запретных дней в году, да и народ слишком живучий. «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно» (С., 8, 297).

Во второй раз – позднее, после события, перевернувшего его жизнь. «...Посмотришь назад – там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? <...> Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (С., 8, 304).

Обозначен и момент перелома, давший толчок к движению, которое будет спонтанным и не зависящим от героя: болезнь и смерть загнанной, не видевшей от него ни заботы, ни ласки жены Марфы, чему та рада, как избавлению: «И он понял, отчего у нее теперь такое странное, радостное лицо, и ему стало жутко» (С., 8, 299).

И началось: пробуждение души; голос совести. (Как в «Палате № 6»: «...совесть <...> несговорчивая и грубая, <...> заставила его похолодеть от затылка до пят» – С., 8, 125.)

Это состояние холода, внезапно пробирающей дрожи, жути Баринов сообщает нам, ничем не выдавая, не подчеркивая его – и однако транслируя в зал, заражая. Просто застывает ненадолго, вырубаясь из обычного своего агрессивно-активного состояния, пораженный, как молнией, залетевшей внезапно мыслью. И мы понимаем: случилось; говоря по-сегодняшнему, процесс пошел. Идет дальше туго, со скрипом и с остановками и даже с возвратом вспять.

Баринов бесстрашно и в полной мере передает это качание маятника. Страх, почти паника гонит его в больницу с женой на руках, как с ребенком, заставляя с грубоватой и неумелой нежностью поддерживать и оглаживать ее – и ярится на фельдшера, цинично не желающего лечить. И тут же, по возвращении, он принимается делать ей (живой!) гроб – и веселеет от привычной работы.

Привычка – вторая натура, но тут уж не разберешь, что первично. Натура сама по себе груба и кажется даже бесчувственной, но, видимо, не совсем, коль скоро способна на такие скачки, вспышки, такой в конечном счете переворот.

У Бронзы – Барينو́ва это происходит как судорога, ломка, болезнь, которой охвачен весь могучий его организм. Вспышки гнева, обращавшиеся обычно на беззащитных – на бессловесную жену, на жалкого Ротшильда, – адресованы теперь и судьбе, и себе. Он кричит, рычит и рыдает, расшвыривает опостылевшие гробы, свирепствует с попавшимся под горячую руку Ротшильдом – бунтует с такой сокрушительной силой, какой давно не встречалось на нашей сцене. Запоздалый и яростный этот бунт, столь земной по своим истокам и проявлениям, обретает какой-то вселенский характер.

Раньше игру такой цельности, почвенности и мощи называли бы народной трагедией. Баринов, актер на редкость правдивый, простой, с недюжинным темпераментом, оказался актером трагическим – непрерывно на сцене, в таком накале, таком нарастающем напряжении, порой трудном для публики. Отвыкла она от трагедии, от суровой правды, неутешительного, неразвлекательного искусства. В середине спектакля кое-кто в зале мается и вздыхает, хотел бы смены регистра, иной тональности. Жестокий режиссер не дает; ведет за собой без всякого послабления, заставляя все перестрадать вместе с Бронзой и осознать, как свою, проблему «убытков». И публика, взяв второе дыхание, идет с ним до конца.

Но это – трагедия от Гинкаса, который при всей подлинности страстей не позволяет забыть о театре. На сцене идет игра – вещами, звуками, светом. Игра текстом, переброс репликами, которые часто отрываются от их носителя и раздаются другим, сплетаясь в сложнейшую партитуру. Игра с публикой, к которой то и дело обращаются впрямую, вырываясь из рамок действия, без препон. Игра, которая делает прозу театром.

Особая, фирменная игра этой чеховской трилогии, где актер ведет двойное существование. Он лицо от автора и театра – и герой, и комментатор происходящего; принадлежит и прозе, и сцене. Ему дозволены легкие отступления от образа в сторону, почти незаметно, но так, чтобы возникла расщелина, где можно выйти на прямой контакт с публикой и подсказать ей нечто и от себя. Я играю, но я и представляю героя; «я» не теряется. И Баринов, в облике Бронзы, может как бы

подмигнуть зрителю, подпустив юмора в интонацию. И другие, какова бы ни была по значимости их роль, подают ее от себя.

Как и в двух первых спектаклях трилогии, здесь – слаженный, гибкий ансамбль. Игра вместе, как в хорошем оркестре, где каждый сам по себе, и все ладят, отзываясь друг другу, поддерживая, подхватывая мелодию и уступая лишь Первой скрипке. Играют короля, то бишь Бронзу, не становясь все же фоном, сохраняя каждый свою особость и непоказное достоинство.

Так работает Алексей Дубровский в маленькой и существенной роли пьяницы Фельдшера (он еще в «Даме с собачкой» показал себя мастером репризы и эпизода, не выбиваясь при этом из общего строя и тона).

Феерически расцвел Игорь Ясулович небольшую, но сквозную роль Ротшильда, робкого, задерганного еврея, с живым, однако и добрым взглядом. Худой, подвижный, как ртуть, экспансивный, пребывающий всегда в состоянии какого-то веселого отчаяния, он протанцовывает свою партию с невероятным изяществом и артистизмом (неужели это он был демоническим и мощным Монахом?). Контраст с монументальным Бронзой разительный. Обостряется вина грубой силы перед столь хрупким и безответным созданием – и справедливость того, чем завершается рассказ и его, Бронзы, жизнь: скрипка завещана и отдана Ротшильду.

Правда, решение об этом принимает здесь не сам Бронза, а жена его Марфа; вернее, оно ею подсказано (уже из иного мира), что в логике, в духе спектакля. Марфа – душа его, воплощенная верность и совесть; более того – и любовь. Молодая Арина Нестерова не старуху играет, но женщину как бы без возраста, сухонькую и легкую, просветленную, с ясным лицом. Все понимающую. Уставшую от жизни, от Бронзы – и любящую его, и идущую рядом с ним (в его воображении, видимо) после своей смерти и до его собственного конца.

Гинкас многократно усилил тему любви, намеченной у Чехова как возможность. Бронзу настигает не только сожаление об упущенном, об ушедшем, но именно любовь, то ли воскресшая из каких-то тайных глубин, то ли поразившая его как возмездие. И удивительный актерский дуэт, без сантиментов и мелодрамы, не нарушая сурового стиля, играет эту историю любви.

А завершается все смертью Бронзы, метафорой ухода – и возвращения к себе давнему, к природе, к дереву своей юности и любви: гробовых дел мастер упокоится в дупле старой вербы.

ЛИПЕЦКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

*Владимир Пахомов*¹

Его знали прежде всего как создателя Липецкого феномена, сумевшего выстроить здесь чеховский театр, предъявить его России и зарубежью, сделать достопримечательностью города, наряду со знаменитым Липецким комбинатом.

До Липецка были другие города, от Одессы до Петрозаводска, и театры, где ученик А. Гончарова, наделенный от природы и от учителя неизбывной энергией, набирался опыта, закалял волю, ставил спектакли. Всего их набралось около сотни, но театральный его вклад измеряется не числом, а умением – редким умением не плыть по течению, а самому создавать его; мыслить и действовать как тактик и как стратег.

Когда Пахомов оказался в Липецке, городе промышленном, не театральном, мало что предвещавшем, он начал с нестандартных, смелых решений, словно шагов к дальней цели.

Шаг первый был необходим для дальнейшего: создать (воспитать) в городе свою культурную среду, своего зрителя, с которым можно идти дальше. Пахомов проводит знаменитый Липецкий эксперимент, беря себе еще и задачи ТЮЗа; выращивает – в детях, их учителях и родителях – привычку к театру, потребность в нем, понимание театра.

Шаг второй был как бы случайным: поставив в начале 80-х «Чайку» без всяких программных заявлений и, видимо, намерений, попав затем в Мелихово и сыграв «Чайку» на пленэре, Пахомов встретил свою судьбу. Так началась история «Мелиховской весны» и чеховская история Липецкого театра, которой при жизни Пахомова не было видно конца².

¹ Владимир Михайлович Пахомов (1942–2007), художественный руководитель Липецкого государственного академического театра драмы имени Л.Н. Толстого. Основатель театрального фестиваля «Мелиховская весна» и научно-практической конференции «Липецкие театральные встречи».

² Чеховские спектакли Липецкого театра:

- 1981 «Чайка»
- 1983 «Дядя Ваня»
- 1984 «Пять пудов любви» («Предложение», «Медведь»)
- 1986 Спектакль-концерт «Если бы знать, если бы знать!»
- 1987 Бенефис сегодня и вчера («Свадьба», «Юбилей», «Лебединая песня»)
- 1989 «Пишу на тему о любви» («Дом с мезонином», «Дама с собачкой»)
- 1990 «Боже мой! Для чего ты меня оставил?» («Черный монах», «Студент»)
- 1992 «Вишневый сад»
- 1994 «В актерской компании» и «Пестрые рассказы»
- 1995 «Диалоги 1914 года» В. Лакшина («Вспоминая Чехова»)
- 1996 М. и И. Хуциевы и «Визит к больному палаты номер шестнадцать» (О встречах А. Чехова и Л. Толстого)
- 1997 «На усадьбе играли Чехова» (по «Мелиховским веснам» Липецкого театра)
- 1998 «Милые мои сестры» (по произведениям А. Чехова)
- 2000 «Две судьбы» («Предложение», «Медведь»)
- 2001 «Любить пересмешника» Ю. Бычкова

Пахомов принялся за создание в городе настоящей культурной среды с центром в театре, который должен был не замыкаться в себе, но стать чем-то бóльшим, чем просто хороший театр. Происходило это постепенно, по мере того как возрастала роль театра в городе, затем в области и, наконец, в России. Роль особая – творческая и культуртрегерская разом, что так рискованно и редко, ведь всегда есть опасность сорваться в ту или другую сторону.

Здесь обошлось – Пахомов знал секрет равновесия и, главное, взаимосвязи этих сторон. Театру было нужно и то и другое; недаром его руководитель получил Государственную премию не только за спектакли, но и за просветительство.

Просветительство – посредством искусства. Одной его сферой была «Мелиховская весна», ежегодный приезд театра в Мелихово с премьерой. При этом спектакли не повторялись, всякий раз было что-то новое. Это поднимало тонус театра, давало ему выход вовне, что так важно в провинции; оживляло тихую жизнь музея, притягивало сюда людей и в конце концов переросло из сольных гастролей одного театра в международный фестиваль, уникальный даже в России, – единственный, где играют только Чехова.

Другая сфера была связана с наукой – Липецкие театральные встречи, придуманные в содружестве с учеными, выстроенные по особой модели, исходя из интересов театра в каждый данный момент¹.

2003 «На большой дороге», «Татьяна Репина» («Роковые женщины»)

2005 «Я – актриса?..» (по произведениям А. Куприна и А. Чехова)

2006 «А ваш “злодей” будет жить вечно» (по произведениям А. Чехова)
«Вишневый сад»

2007 «Три сестры».

¹ Липецкие театральные встречи:

1985 Чехов на современной сцене

1986 Чеховские чтения

1987 Чеховские чтения

1988 Чеховские чтения

1989 Современная драматургия на сцене театра

1990 Актер в чеховском спектакле

1991 Проза А.П. Чехова на современной мировой сцене

1992 «Вишневый сад» как творческое и человеческое завещание А.П. Чехова культуре XX века

1993 Русская классика на современной сцене

1994 Русская антреприза XIX века

1995 Чехов и Чайковский

1996 Толстой и Чехов

1997 Творчество И.А. Бунина

1998 Чеховские чтения

1999 Женские образы в драматургии и прозе А.П. Чехова

2000 Чехов и Ибсен

2001 Прототипы женских образов в драматургии А.П. Чехова

2002 Чехов и мировой театр

2003 Чехов и его последователи в мировом театре

2004 Чехов: начала и концы

Поэтому так варьировались темы (не только чеховские) и такой стимул это давало для собственно научных занятий. Поэтому с таким нетерпением каждый год завсегда ждали поездки в Липецк, на эти «чтения», компактные и живые, нужные и людям театра, и людям науки, соединившимся здесь в некое почти родственное содружество, столь же ценное и хрупкое сегодня, как тот театр-семья, театр-дом, что держал своей волей Пахомов.

Удивителен факт столь долгой и упорной приверженности Пахомова своему главному автору – Чехову, без всяких признаков усталости от него, на что сетуют порой столичные театралы и критики. Словно Пахомов взялся делом подтвердить известную мысль Станиславского: «Чехов – неисчерпаем». Видимо, действительно так, поскольку у Пахомова Чехов был разным, а кроме того, был не только Чехов.

Чехов на липецкой сцене появлялся в сообществе русских классиков, от Гоголя до Толстого, и классиков зарубежных, будь то Мольер, Ибсен или Уильямс. Всякий раз сцена давала повод ученым исследовать их отношения, глубину различий, и сходства, и даже родства.

Взяв за основу репертуара классику, Пахомов не ограничился ею, с азартом и любопытством впуская на свою сцену и новые пьесы, и то, что можно назвать классикой советской. Пристрастие он питал к пьесам С. Злотникова, а один из лучших своих спектаклей поставил по «Василию Теркину» Твардовского.

Чехова же он ставил разнообразно и изобретательно: пьесы большие и малые, прозу, композиции, пьесы о самом Чехове. Поставил четыре из его главных пьес: «Чайку», «Дядю Ваню», «Вишневый сад» (дважды) и напоследок (как Ефремов, как Немирович-Данченко) – «Три сестры».

Странное это совпадение; у мхатовцев спектакль стал завещанием, и в последней работе Пахомова тоже хочется разгадать некий завет...

2008

Живые лица

Сначала была «Чайка». В. Пахомов ставил ее два года, неспешно, упорно, как работу учебно-педагогическую, но в спектакле следов ученичества не осталось. Без деклараций и вызова, без явных признаков столь привычной нам борьбы за своего Чехова оказалось, что свой Чехов в липецкой «Чайке» есть.

Сегодня этому уже не приходится удивляться. В отличие от прежних лет, когда обновление чеховского театра шло из центра, сейчас идет как бы присвоение Чехова любым театром страны. Процесс этот постепенно и неуклонно движется вширь, но широта его лишена одно-

2005 Чеховские мотивы в творчестве современных драматургов

2006 Тени прошлого в пьесах Г. Ибсена «Привидения» и А.П. Чехова «Вишневый сад»

2007 Русская комедия от Гоголя до Чехова.

образия, которое случалось, когда многократно тиражировалась единая модель и на десятках сцен можно было видеть словно один и тот же спектакль. Нынешняя широта чаще прежнего связана с ревнивым чувством собственности и родства, исходит от внутренних побуждений и потому плодотворна. И липецкая «Чайка» непохожа на ту, что поставили в городе Рустави, киевский «Дядя Ваня» – на ленинградского, а «Вишневые сады», цветущие по стране, – на спектакль московского Театра сатиры.

Новизна на этом пути возникает естественно, из самого несходства решений – при том условии, однако, что театры разные. Вместе с тем существует и общий процесс, с которым так или иначе связаны спектакли, отмеченные присутствием своего Чехова, иначе они рискуют оказаться вне времени.

Время же предлагало на выбор разные пути к «Чайке». Можно было предпочесть любой вариант – треплевский, тригоринский и еще один, от Нины Заречной.

«Н и н а. В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.

Т р е п л е в. Живые лица! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах».

В Липецке спор решался в пользу Нины – в пользу живых лиц на сцене.

Новое и свое здешней «Чайки» в том, что на первом плане в ней были не грандиозные, вселенские идеи и коллизии, не емкая метафора мироздания и даже не «мир – театр», но люди – обыкновенные, разные, со своими судьбами и порывами.

Живых лиц, узнаваемых и вместе с тем новых, было много в спектакле, от Шамраева (А. Магдалинин), веселого, свойского и потому обезоруживающего нахала, или Маши (Т. Фирсова) с ее внезапной злой досадой на себя и свою судьбу – до несущей опоры, центрального квартета пьесы (два писателя, две актрисы...).

Хмурый, замкнутый, нелюбезный Тригорин (М. Янко), лишенный привычного самодовольства, притягивал неподдельной серьезностью, погруженностью в себя, тревогой, ощутимо снедавшей его, – все выдавало творческого человека. Такой Тригорин, умный и внутренне независимый, вряд ли поддался бы напору откровенной лести, той нехитрой игре, которую ведет в «сцене оболщания» Аркадина, – их отношения решались в спектакле иначе.

Аркадина (С. Погребняк), актриса прежде всего, с апломбом и нервом, с броской элегантностью провинциальной премьерши, жизнь превращала в театр и театрально вела себя даже в моменты настоящего потрясения. Сцена с Тригориным была таким моментом: охваченная страхом, Аркадина цеплялась за привычные средства, всегда находящиеся под рукой, – средства эффектной мелодрамы. Но экзальтация и театраль-

ность манеры не могли скрыть того, что владело ею и в конце концов побеждало Тригорина – ее женской незащищенности, ее потерянности.

Театру были интересны эти люди, непредвзято и пристально рассмотренные изнутри. Только по колебаниям тона можно было понять, что они становились неприятны, а сочувствие к ним сменялось отчуждением, когда на первый план выходил всепобеждающий эгоизм: агрессивно-напористый у Аркадиной, холодный, как броня, у Тригорина.

При равном как будто внимании к каждому из квартета театр все же не мог не сделать свой выбор, а сам этот выбор и причины его уже открывали концепцию. Молодые, Треплев и Нина, театру были явно дороже; драма несостоявшейся судьбы или сломленной юности волновала его более других историй «Чайки».

Треплеву (Ю. Ильин) театр доверял, разделял его увлеченность. Спектакль у озера не выглядел ни неуместной забавой, ни декадентской мистерией, ни, впрочем, «новым словом» в искусстве. Просто шел опыт, на который затрачено было много души и где, по словам доктора Дорна, «что-то есть», – опыт Треплева, не борца и не протестанта, а юноши нервного и нестойкого, чья душевная хрупкость вызывала симпатию и тревогу.

В центре спектакля был все же не он, а Нина (О. Овчинникова), нескрываемо и нежно любимая. Судьба Заречной в нашем послевоенном театре сложилась странно: она бывала то героиней, гордо побеждавшей судьбу, то существом лирически неопределенным, то расчетливой карьеристкой, цинично предававшей Треплева, в открытом штурме завоевывающей Тригорина – и терпящей (подделом!) жестокое возмездие в финале.

А липецкая «чайка» вдруг оказалась точно такой, как написал о ней (о подобных ей) Немирович-Данченко: «Таких девушек в то время было так много. Вырваться из глуши, из тусклых будней; найти дело, которому можно было бы “отдать себя” целиком; пламенно и нежно пожертвовать собой “ему” – таланту, взволновавшему ее мечты»¹. В наивной и простодушной девочке с ясными глазами поначалу ничто не предвещало «большую актрису», не намекало на ее трагическую судьбу. Тем сильнее будет ранить в финале этот трагизм без патетики и надрыва – ломалась мягкая, доверчивая, детская еще душа. Она появлялась потрясенной, на грани безумия («Я – чайка...») – не переступая, однако, ее; моменты душевной сумятицы, сместившегося сознания даны были без клиники и легко. Как будто моделью ее стала шекспировская Офелия:

Скорбь и печаль, страданье, самый ад
Она в красу и прелесть превращает.

¹ Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого / Творческое наследие: В 4 т. Т. 4. М., 2003. С. 260.

Что будет с ней дальше – и будет ли вообще? Наверное, будет жизнь, нелегкая, «грубая», и неизвестно, какой станет Нина актрисой, но она все же не подчинялась тьме, грозившей поглотить ее, и взрослое «умение терпеть» уже приходило к ней. Как знать – быть может, и ей в конце концов «суждено победить», но это случится потом, за пределами спектакля (и пьесы).

Постепенно проявлялись линии, соединившие между собой живые лица спектакля, скрепившие его; из самого их соединения рождался особый смысл.

Из сложного сплетения мотивов чеховской пьесы сильнее других звучали два: мотив житейской прозы, обступившей героев, их тоска по большому миру – и мотив прорыва из этой прозы, победы над ней. Лет десять назад такая борьба мотивов выразилась бы, вероятно, в открытых режиссерских построениях, в образных формулах спектаклей. В Липецке же выбрали иной путь, трудный и неэффективный.

В вечной дилемме «Чайки» (драма жизни или драма искусства) театр явно предпочитал первое, интересуясь не столько новыми и старыми формами в искусстве, сколько типом человека-художника. Аркадина, для которой театр и жизнь давно стали неразличимы и нераздельны, вся была сделана, сформирована сценой по образу и подобию своих любимых ролей. Нина, напротив, несла на сцену себя и свою жизнь со всей бесстрашной и беззащитной откровенностью, присущими ей изначально.

Тригорин у Янко был прежде всего профессионалом, все вокруг переливавшимся в искусство. Это было тяжело ему, вело к душевному оскудению, явственно проступившему в финале, но все же Тригорин спасался: опорой ему служил внешний мир. Треплев же не спасался; источники энергии в нем находились внутри, и он нерасчетливо, не пополняя запасов, расходовал себя.

Впрочем, погибал Треплев здесь не от творческих – от других причин. Это становилось ясным дважды: вначале, в сцене провала треплевской пьесы, которая прозвучала до странного вяло, словно бы не слишком важная в спектакле, и в финале, когда Треплев перед смертью, вопреки чеховской ремарке, не рвал своих рукописей. Сильный авторский акцент, открытость концепции были театром намеренно отменены – Треплев погибал от любви. В последней встрече с Ниной у него возникал момент оторопи, испуга от того, что увидел ее такой – сломленной, полубезумной. Рушилась единственная внутренняя опора, он погибал от потрясения, от чувства утраты.

Из чеховской декларации к «Чайке» («Много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви») театр особенно волновало последнее. За любовь свою неистово сражалась Аркадина; любовью к Нине был поражен Тригорин – он исповедовался Аркадиной и просил у нее вольную так, будто речь шла о жизни и смерти; любовь наполняла жизнь Нины, чтобы так и не оставить ее до конца...

Нина была душой спектакля, подсказывая и смысл его, и стиль – пусть не вполне постигнутый здесь трудный стиль поэтической простоты. В скромной и ясной работе театра хотелось бы порой большей определенности решений, большего внутреннего напряжения и, главное, более целостной атмосферы. Мешали этому, впрочем, не только условия первого опыта, но и общие сложности чеховского театра. Липецкая «Чайка» появилась в том затянувшемся межвременье его, когда категоричность решений, резкость тонов и красок начинали смягчаться, вытесняясь более традиционной эстетикой чеховского спектакля, но все это существовало рядом, даже сплеталось; отсюда – дисгармония в звучании и в облике липецкой постановки.

«Чайка» у Чехова возникла «из духа музыки», что становится все более и более ясно. Это угадывал влюбленный в нее Немирович-Данченко, в поздние свои годы мечтавший открыть музыкальным ключом секрет неуловимой, загадочной пьесы. Это в конечном счете объясняло успех каждого заметного спектакля, хотя музыка всякий раз бывала иной – время диктовало все новые тона и ритмы. Бывали «Чайки» «от Чайковского» и «от Скрябина»; финал ливановской «Чайки» вызывал в памяти «Полет валькирий» Вагнера; есть, как особая и новая реальность, балет «Чайка» Р. Шедрина; бывали и такие, где сам музыкальный распад, намеренное разрушение музыки уже выдавало концепцию.

Тональность липецкого спектакля, по его же собственным законам, должна быть, вероятно, лиричной и задушевной, а вспышки страстей и ссоры героев – лишь искрами на общем фоне, не нарушающими мелодичного единства, но оттеняющими его. Единства, однако, не было. Порой простую и грустную мелодию резкими диссонансами глушили ноты вполне сегодняшней вульгарности, грубоватого окрика, которые попросту не могли исходить от таких людей и в таком спектакле. Давали знать о себе издержки того упрощенного понимания «резкого реализма» (угаданного в пьесе Станиславским), когда он более всего выражается в истерических вспышках героев. Забывалось о том, что чеховские люди, тем более женщины (за исключением Наташи из «Трех сестер») не могут быть примитивно и прозаически вульгарны – всегда есть внутренняя мера в повышении и резкости тона, которая диктуется эстетикой (и этикой) пьесы. Проблема «интеллигентности тона», некогда пленившей Чехова у «художественников», оставалась для липчан, как и для многих других, первостепенной.

Переходность, противоречивость момента сказывались и в образе спектакля: живые лица существовали в довольно странной – не достоверной и не условной – среде. Дело не только в том, что художнику Л. Розсохе не хватило точной ориентации именно на эту пьесу Чехова – «античные» атрибуты, купидон и вакханки на фоне зелени сада, как бы символы ушедшей культуры, могли напомнить, скорее, мир «Вишневого сада». Не хватило последовательности в выборе самого типа решения;

следы привычной для чеховского театра 60–70-х годов метафоричности не были в ладу с общим стилем спектакля.

В «Чайку» щедро возвращали природу – это было своим, и новым, и от времени. «Колдовское озеро» виднелось в натуральных сценах и ощущалось в других – где-то рядом, за стенами дома, пронизывая их своим магическим излучением. Художник одел сцену зеленым, но тут нарушилось чувство меры: на фоне сплошного зеленого ковра и мшистых зеленых стен странными выглядели книжный шкаф, стол и вообще обычная мебель.

Но вот «Чайка» шла в чеховском Мелихове¹ – там, где и была написана пьеса. Липчане первыми отважились на эксперимент – сыграть её на месте действия, на пленэре, понимая, как это трудно, какая, наконец, это дерзость – играть Чехова у него дома.

Играли, едва приехав, едва разведя мизансцены, почти без репетиций, под дождем, на холодном ветру, со всех сторон окруженные публикой. Зрители приехали из Москвы, из города Чехова, собрались со всех мелиховских окрестностей. Приехали семьями, с детьми; несколько часов под зонтами стояли и сидели на мокрых скамейках в этот неласковый майский день; смотрели и слушали напряженно и жадно, словно незнакомую, новую для себя пьесу. Смотрели с ожиданием и тревогой, желая узнать и боясь не узнать здесь Чехова. И – узнали.

Что произошло на этом почти импровизированном, сыгранном в полтона спектакле? Собственно, спектакля в точном смысле слова и не было – было напоминание о «Чайке», видение ее, вдруг ожившее в старом парке. Быть может, подлинность чеховского дома и сада, всей «колдовской» атмосферы Мелихова сделала свое дело, проникла внутрь спектакля, оказалась естественной для него?

Люди в костюмах конца прошлого века, непринужденно расположившиеся в легкой дачной мебели, вели себя так, будто рядом с ними не было зрителей. Они смотрели любительский спектакль, разыгранный у пруда, объяснялись и ссорились, мучались своими проблемами. Они были необходимой частью этого мира, а наше зрительское присутствие в нем казалось почти незаконным. Мы словно подсматривали каким-то фантастическим способом, оставаясь незримыми, чужое, давно минувшее время, чужую, своим ходом идущую жизнь. Иногда ветер глушил слова, густая зелень скрывала фигуры и лица – но это относилось на счет техники передачи, несовершенства машины времени...

Представить себе в этих условиях другую «Чайку» – открыто театральную, постановочно изощренную – нельзя. Но липецкая «Чайка»

¹ Липецкий театр сыграл «Чайку» в подмосковном музее-заповеднике А.П. Чехова «Мелихово» весной 1982 года. Отсюда и пошла традиция ежегодных театральных праздников под названием «Мелиховская весна». Поначалу это были гастроли одного Липецкого театра, каждый раз с его чеховской премьерой; затем праздник перерос в международный театральный фестиваль того же названия.

была иной; «зерно» ее, выращенное в душах актеров (как ни старомодно это звучит сегодня), именно здесь дало свои всходы. Атмосфера мелиховского спектакля была близка заложенной в нем «природе чувств», поэтическая простота возникала сама собой.

Мелихово покорило липчан, приблизило их к настоящему, несочиненному Чехову, укрепило решимость не расставаться с ним, продолжив чеховский цикл.

Следующим в этом цикле должен был стать – и стал – «Дядя Ваня».

Новый чеховский спектакль в Липецке появился ко времени. Пьеса, довольно долго оттесненная в театре Чехова на второй план, в последние годы начинает лидировать в нем. Среди причин этого – возвращение на сцены той эстетики повседневности, без которой нет «Дяди Вани» и которая близка, как видно, Липецкому театру.

Многое в спектакле Пахомова было знакомым: то же «ядро» артистов (Янко, Погребняк, Ильин), те же «живые лица», рассмотренные – вплоть до Вафли – с неподдельным, еще большим вниманием. В профессоре Серебрякове (М. Соболев) вместо «ученой воблы» обнаружили личность с нелегкой биографией (восхождение от бурсы до научных вершин – своими силами) и с твердым нравом, позволившим эти трудности побороть. В сцене семейного совета профессор не позировал, но был энергичен, деловит, собран.

В Телегине – Вафле (Г. Бессчетнов) открылся не приживал, не домашний шут, но человек со своей позицией, своеобразный оппонент известнейшему Войницкому. Тихое, непоказное достоинство жило и в нем, и в старой няньке Марине (Ю. Танина) с ее душевным покоем, житейской мудростью, равной ко всем добротой.

Даже старая Войницкая, «маман» (М. Якушкина) стала не фарсовым персонажем, пришедшим из чеховской юмористики, но грустной тенью былого, словно заменившей здесь галерею портретов предков. В ней чувствовались следы породы, своеобразная стать и свой драматизм также. Все в прошлом; «маман» дремала, уронив на пол книгу, Астров, бродивший по комнате, поднимал ее и осторожно клал рядом.

Так начинался спектакль – с негромкого наигрыша гитары, создававшего особое настроение. Режиссер стремился к непрерывности действия, которое рождалось из широкого – шире пьесы – потока жизни, не имевшего ни начала, ни конца. Это было, по сравнению с липецкой «Чайкой», новым, как и образ спектакля, уже напрямую соотнесенный и с миром самого Чехова, открывшимся в Мелихове, и с миром этой пьесы. Художники (О. Твардовская, В. Макушенко) поставили на сцене добротный деревянный усадебный дом. Отсутствие крыши над ним воспринималось как знак того, что дом перестал быть крепостью, защитой людей – впрочем, и как знак театра тоже. Сценически не организованный интерьер со множеством дверей и проходов не слишком был удобен для обитателей («Какой-то лабиринт», – ворчал Серебряков) –

никому не удавалось уединиться, спрятаться, отовсюду неожиданно могли возникнуть люди, шла вынужденно публичная жизнь.

Мелиховские мотивы прочитывались, однако, не только в этом – в облике и настроении спектакля. Быть может, они определили и выбор героя, и то, каким стал этот герой, доктор Астров (М. Янко) – легкий, подтянутый, сдержанно-ироничный, чем-то напоминавший Чехова мелиховской его поры.

В отличие от стандартов, недавних и давних, Янко не играл Астрова ни циником, ни романтиком. В речах его не было риторики, в поведении – позы; он говорил негромко и просто, как бы размышляя вслух, не всегда обращаясь к собеседнику, – скорее, к самому себе. Живой и страстной натуре его не часто случалось свободно выявить себя. Разве что во втором, ночном акте, сцене буйства разгоряченного вином доктора, когда вся энергия его вдруг вырывалась наружу – и снова уходила внутрь, и опять он казался закрытым и отдаленным. Если же, как в первом монологе о лесах, вдруг открывалось что-то наболевшее, сокровенное, это решалось как полемический выпад, спровоцированный колкостями Войницкого, и в следующем монологе, в «докладе» Елене, Астров уже будет подчеркнута сухим и официальным – впрочем, к тому у него есть и другие причины.

Отношения Астрова и Елены в спектакле решались непросто, в развитии. словно боясь того, что росло и вызревало в них, они сторонились друг друга. В третьем акте «доклад» Астрова и «допрос» Елены шли напряженно, в тоне холодном и отчужденном. Попытка банального романа казалась нелепой, несвойственной Астрову, неуклюжей. А при их расставании в финале словно тень несостоявшейся любви проходила по сцене и осознание этой любви переживалось Астровым как потрясение.

Чем все-таки Астров был близок театру; отчего стал его избранныком? Как в «Чайке», это прояснилось только в соотношении живых лиц, в том, как они решали для себя какой-то коренной вопрос.

Возглас Войницкого «Пропала жизнь!» могли бы повторить все персонажи пьесы, жизнь их или не сложилась, или терпит крах, или не имеет перспективы, «огонька», как у Астрова. Они стоят в одиночку перед лицом своей судьбы и держат экзамен на особое, трудное мужество – мужество на каждый день. Тот, кто наделен таким мужеством и умеет сохранить достоинство в любых условиях, и был дорог театру – как Астров. К тому, кто этого мужества лишен, относились настороженно и отчужденно – так обстояло с Войницким.

Дядя Ваня в спектакле (Ю. Ильин) был не завистливым брюзгой и не комическим недотепой, но обычным рядовым, трудовым интеллигентом того среднего слоя, о котором так часто писал Чехов. Ильин передавал не столько драму идей – драму падения кумира, разочарования в прежних ценностях, – сколько драму жизненного краха вообще, где

горькая, безответная любовь к Елене была едва ли не важнее, чем досада о годах жизни, потраченных на профессора.

«Пропала жизнь!» – этот крик у разных актеров бывал то яростным бунтом, то бессильной, растерянной жалобой. В липецком спектакле «восстание» дяди Вани проходило в состоянии почти бессознательном, в истерике. Речь его была невнятной, самый смысл выкрикнутых им слов, как видно, не имел особого значения, и дядя Ваня, ступивший на ту опасную грань, где начинается распад личности, делался вдруг чужим и неприятным. И возникали опасные моменты антипатии, которые проскальзывали у театра по отношению к дяде Ване и передавались в зрительный зал. К счастью для исполнителя и для спектакля, этих моментов было не слишком много, они соседствовали и соперничали с иным. В спектакле создавалось плодотворное на этот раз противоречие: дяде Ване у Ильина – человеку слабому, беззащитному, растерянному – присущи были и светлая, доверчивая, почти детская открытость, и нервные срывы, и тягостная депрессия.

В момент премьеры еще не определилась сама амплитуда этих душевных колебаний Войницкого, границы его тихих и его горячечных состояний. Границы эти были слишком раздвинуты: от почти замирающей жизни, гаснущих ритмов, неразличимых слов – до резкой, почти конвульсивной истерии. Казалось, однако (и не без оснований, как подтвердило будущее), что режиссер и актер могут найти решения, близкие и Ильину, и дяде Ване. Такой, общей для них сферой представляется лирика: исповеди и объяснения в любви, усталая горечь финала были лучшими у артиста.

Была, впрочем, у этих неумеренных вспышек и другая причина, по «Чайке» уже знакомая. Обидных нарушений «интеллигентности тона» избегали только Янко, да, пожалуй, еще и Соболев, чей Серебряков казался особенно интеллигентным рядом с неуравновешенным Войницким. Не удалось избежать их и актрисам. Елена Андреевна (С. Погребняк) была задумана и решена сложно, при этом – оправдана в спектакле. К ней относились с доверием, о ней думали лучше, чем подозрительный Астров, и видели не «хищницу милую», а слабого, застенчивого, изнемогающего от пустоты и бесцельности своей жизни, душевно чистого человека.

Обаяние женственности, которое она вносила с собой, имело в спектакле особый смысл. Елена была задумана как воплощение того «чуждого мира», к которому стремились чеховские провинциалы со времен «Чайки». Для тех этот мир был связан с искусством, для трех сестер – с Москвой, для персонажей «Дяди Вани» или «Вишневого сада» небудничный, чуждый житейской прозе мир предстал в облике женщины издали – изысканной, духовно утонченной, светской, несовместимой с обычной жизнью. И вдруг у этого нежного существа резким окриком прорывались знакомые, еще в «Чайке» насторожившие ноты...

А рядом – случай Сони (З. Румянцева), в чем-то иной, но и сходный... Соня в этом спектакле была не благостной и смиренной, но шумной, активной хлопотуньей, источником энергии в доме. Ее горячность естественно прорывалась порой в жаркой скороговорке взхлеб – в монологе ли о лесах, звучащем как хорошо выученный урок любимого учителя, в ночной ли сцене с Астровым, которого она так спешила убедить и «перевоспитать». Но, часто повторяясь, такая скороговорка гасила смысл, обедняла образ «души дома», сбивала мелодию финала. Недаром на общем фоне непрестанно горячечной речи так трогало ее негромкое, неторопливое раздумье после ухода Астрова («Отчего же я чувствую себя такую счастливою?»).

Начинаешь думать, что дело не только в технике и культуре речи (хотя, конечно, и в них тоже; как прав был В. Плучек, заставивший своих артистов пройти школу чеховского тона на малой сцене!), но и в чем-то ином: в душевной настроенности участников, в «музыке души», откуда прежде всего и родится настоящее настроение. Атмосфера в самом спектакле и вокруг него должна, по-видимому, быть такова, чтобы музыка эта возникла естественно и свободно, как в мелиховском показе «Чайки», как в лучших сценах обеих спектаклей, отмеченных целомудрием чувства и не рассчитанных на эффект. Но что-то не прочитано, не услышано еще режиссером, не выращено им вместе с актерами; задача остается первостепенной, а впереди – будем надеяться – «Три сестры».

И все же от «Чайки» до «Дяди Вани» театр немало сделал и укрепился на «чеховском» своем пути. «Живые лица» второго спектакля вылеплены крупно и четко, коллизии прочерчены остро, спектакль выстроен сложно и прочно. Прочность эта подтвердилась и в Мелихове, где липчане, теперь уже сроднившиеся с ним, вновь показали свою премьеру.

Спектакль шел иначе, чем «Чайка», – более уверенно и профессионально, не скрывая своей театральной природы. Обаяние непосредственности «Чайки» сменилось логикой концепции, игры и построений; тот спектакль был более «от сердца», этот – более «от ума», что, впрочем, не может быть упреком взрослому в своем чеховском опыте театру.

...Последним впечатлением от мелиховского спектакля стал его финал. Когда Астров, с такой глубокой тоской и горьковатым мужеством простившийся с людьми и домом, повернулся и, легкий, прямой, высокий, пошел прочь по аллее, почудилось, будто это идет другой доктор – Чехов.

ИСТОРИЯ с ГЕОГРАФИЕЙ

ВИШНЕВЫЕ САДЫ ГРУЗИИ

Из-за чего все это началось, что в этом Вишневом саду случилось, о чем и через много лет будут судачить дачники, что это за история, которая приключилась с какими-то смешными, неумелыми людьми. Что о ней будут рассказывать?

Михаил Туманишвили

...Этот Вишневый сад, который у каждого человека свой, у каждого поколения свой, у каждого общества свой...

Георгий Маргвелашвили

Более ста лет судачат об этой истории, и всякий ее понимает и рассказывает по-своему. Сады русские и японские, английские и французские – им несть числа, с вариантами национальными и временными. Но Грузия задержалась, отстала; отношения ее с Чеховым сложные.

«В Грузии Чехов ставился редко. У пьес Чехова в Грузии сложная судьба, потому что укоренилось мнение, что не получается по-грузински Чехов, ну никак не получается, – признается Георгий Маргвелашвили. – <...> Драматургия его такова, что она как мечта, которая все время рядом и как-то ускользает...»¹

Но почему?

Почему драматург, без труда завоевавший весь мир, не воцарился в Грузии, театру которой подвластна, кажется, любая драматургия?

Ведь люди, ответственные за создание чеховского театра в России и за рубежом, вышли из Грузии. Имена их говорят за себя сами: Владимир Немирович-Данченко; Жорж (Георгий) Питоев. И знаковый, как теперь говорят, персонаж грузинской сцены, Котэ Марджанишвили, чеховские роли играл и с «Дяди Вани» в 1901 году начал свою режиссуру.

Чехова в Грузии узнали рано. С 1890-х годов шли переводы его прозы и постановки пьес – в основном водевилей, но также и больших пьес – в переделках, с иными названиями («Иванов» – «Жертва дурного характера», «Вишневый сад» – «Салхино»), что для первоначального знакомства

¹ Маргвелашвили Георгий / Беседа автора статьи с художественным руководителем Тбилисского Театра киноактера им. Михаила Туманишвили состоялась в ноябре 2005 года. (В дальнейшем цитаты из этой беседы будут даны в тексте статьи без ссылок.)

естественно. «...Попытки адаптации для грузинского театра тех лет были вполне закономерны...» – отмечает современный исследователь¹.

То было время, когда Чехов воспринимался в контексте новой культуры и новой драмы, наряду с Горьким и другими, в плане «межнациональном»². Шло пока не присвоение, но приобщение, под долгим воздействием Московского Художественного театра, будь то «Товарищество новой драмы» Мейерхольда, воспринимавшееся в Тифлисе как ответвление МХТ (и бывшее таким поначалу³), или Качаловская группа, игравшая здесь в 1920 году «Вишневый сад» и «Дядю Ваню». Даже питоевский опыт во Франции 20–30-х годов, при всем своем временном и «межнациональном» своеобразии, был напоен соками тех же «художественников»⁴.

Время шло, но и в середине века, и позже, когда монополия МХТ отпала и театры разных стран и традиций обрели право на собственный путь к Чехову, такой путь в Грузии найден не был.

В Русском драматическом театре им. Грибоедова иногда появлялись чеховские спектакли. В послевоенное время шли «Дядя Ваня» (1952, режиссер Георгий Гвиниашвили), «Чайка» (1953, режиссер Леонид Варпаховский), «Иванов» (1973, режиссер Георгий Лорткипанидзе).

Опыты Варпаховского и Лорткипанидзе, пусть известные понаслышке, рождают доверие и интерес. Пьесы были выбраны неслучайно, в духе своего театрального времени, поставлены с личной печатью мастера в каждом спектакле.

Варпаховский, вернувшийся недавно из ссылки, дал тбилисцам мхатовский репертуар: «Чайку», затем «Дни Турбиных». «Чайка» была классична, серьезна и поэтична – фирменный стиль режиссера. К тому же в начале 50-х так и ставили Чехова, по следам неизжитых еще позднемхатовских традиций, идущих от довоенных «Трех сестер» Немировича-Данченко.

Темпераментный Лорткипанидзе шел, видимо, от проблемы, от актуальности материала. Его «Иванов» явился в преддверии целой волны спектаклей в Прибалтике и в Москве, вызванной внезапной и острой злободневностью пьесы – тема безвременья и «лишнего человека» вновь ставилась на повестку дня.

Но то был русский театр, чья природа предписывает особую палитру.

О спектаклях грузинской сцены сведения скудны, хотя и здесь встречался порой нестандартный подход.

¹ Шалуташвили Н. Антон Павлович Чехов и Грузия // Театральная правда: Сборник статей. Тбилиси, 1981. С.140. (Сборник посвящен П.А. Маркову.) См. также: Лорткипанидзе О.А. А.П. Чехов в дореволюционном грузинском театре. Тбилиси, 1978.

² См.: А.П. Чехов и его межнациональное значение: Сборник научных работ. Тбилиси, 2000.

³ См.: Звенигородская Н.Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905. М., 2004. (Глава 4. 1904/05 год.)

⁴ См. мою статью: Питоевы, или Русско-французский Чехов // Чеховиана. Чехов во Франции. М., 1992.

Из впечатлений личных и давних память подсказывает небудничную, яркую «Чайку» (1980, режиссер Анзор Кутателадзе), привезенную в Москву из Рустави, с юным Треплевым в центре, прекрасным и гордым, как грузинский князь. Вдруг проступал, свободно и театрально, спрятанный ироническим автором подспудный романтизм пьесы, и она казалась легендой.

Эти редкие, разрозненные касания ни традиции, ни привычки, ни даже театрального азарта (сродни спортивному – бросить вызов, побороть, хотя бы побороться) не создали; Чехов оставался чужим.

Между Чеховым и грузинской сценой пролегла полоса отчуждения, которую словно не перейти, да и мало желающих, а у редких смельчаков часто возникают препоны. Ставили Чехова редко; кто опасался, кому не везло – мечта не давалась и ускользала; спектакли, пусть неслучайные, яркие, в грузинскую чеховиану не сложились.

«Трудности по постановке чеховских пьес в Грузии продолжают и сейчас <...>, – отмечалось в начале 80-х. – <...> ведущие театры страны – им. Руставели и им. Марджанишвили, неоднократно планировавшие постановку “Вишневого сада” и “Трех сестер”, все еще не решаются взяться за эту сложную задачу»¹.

Все это напоминает отношения самого Чехова с Грузией.

Кавказский сюжет Чехова

Страстный путешественник, Чехов стремился на Кавказ с конца 1880-х годов; в 1888 году ему это удалось и оставило ошеломляющее впечатление.

«Был я в Крыму, в Новом Афоне, в Сухуме, Батуме, Тифлисе, Баку... Видел я чудеса в решете... Впечатления до такой степени новы и резки, что всё пережитое представляется мне сновидением, и я не верю себе. Видел я море во всю его ширь, Кавказский берег, горы, горы, горы, эвкалипты, чайные кусты, водопады, свиной с длинными острыми мордами, деревья, окутанные лианами, как вуалью, тучки, ночующие на груди утесов-великанов, дельфинов, нефтяные фонтаны, подземные огни, храм огнепоклонников, горы, горы, горы... Пережил я Военно-грузинскую дорогу. Это не дорога, а поэзия, чудный фантастический рассказ, написанный демоном и посвященный Тамаре... Вообразите Вы себя на высоте 8 000 футов... Вообразили? Теперь извольте подойти мысленно к краю пропасти и заглянуть вниз; далеко, далеко Вы видите узкое дно, по которому вьется белая ленточка – это седая, ворчливая Арагва; по пути к ней Ваш взгляд встречает тучки, лески, овраги, скалы... Теперь поднимите немного глаза и глядите вперед себя: горы, горы, горы, а на них насекомые – это коровы и люди... Поглядите вверх – там страшно глубокое небо. Дует свежий горный ветерок...» (П., 2, 308)

¹ Шалуташивили Н. Цит. соч. С. 140.

Прорывается ранний чеховский романтизм, свойственный ему не только от молодости, но от природы. Восторженно-романтическая лексика повторяется в письмах.

«Кавказ Вы видели. Кажется, видели Вы и Военно-грузинскую дорогу. Если же Вы еще не ездили по этой дороге, то заложите жен, детей, “Осколки” и поезжайте. Я никогда в жизни не видел ничего подобного. Это сплошная поэзия, не дорога, а чудный фантастический рассказ, написанный демоном, который влюблен в Тамару» (П., 2, 311).

«Был я в Крыму, в Новом Афоне, в Сухуме, в Батуме, в Тифлисе, в Баку <...>. Впечатления новые, резкие, до того резкие, что всё пережитое представляется мне теперь сновидением» (П., 2, 311).

«В Крым ехать я Вам не советую; уж коли хотите ошеломиться природой и ахнуть, то поезжайте на Кавказ. Минуя курорты вроде Кисловодска, поезжайте по Военно-грузинской дороге в Тифлис, оттуда в Боржом, из Боржома через Сурамский перевал в Батум» (П., 2, 333).

Тяга к Кавказу не оставляет его, хотя начинает прикрываться иронией.

«Вернее всего, что летом я поеду на воды на Кавказ, где открою лавочку и буду лечить минеральную публику» (П., 3, 187–188); «...поеду на Кавказ, где буду шарлатанить» (П., 3, 196); «Пожил бы до июня на Луке, а потом в Париж к француженкам, а из Парижа в Тифлис к грузинкам и этак бы канителил до самой осени, пока бы не обнищал совершенно» (П., 3, 212).

Ирония возникает не только от привычной маскировки чувств, но и от невозможности задуманного – обстоятельства не позволяют. Но образ Кавказа, глубоко проникший в сознание, будет чудиться Чехову даже во время поездки на Сахалин: «В последнем большом письме я писал вам, что горы около Красноярска похожи на Донецкий кряж, но это неправда; когда я глянул на них с улицы, то увидел, что они, как высокие стены, окружают горы, и мне живо вспомнился Кавказ. А когда перед вечером, уезжая из города, я переплывал Енисей, то видел на другом берегу совсем уж Кавказские горы, такие же дымчатые, мечтательные...» (П., 4, 106); «Туман рассеялся. Вижу облака на горах. Ах, волк те заешь! Кавказ, подумашь...» (П., 4, 115).

Дальше тема Кавказа, прославивая рефреном письма, начинает напоминать призыв трех сестер: «В Москву!»

1892: «Нам надо условиться насчет поездки на Кавказ» (П., 5, 51).

«Третьего дня заказал я 50 вишневых деревьев и 100 кустов сирени. Хозяйство мое мне нравится, но увы! Ужасно тянет меня неведомая сила на Кавказ или в Крым; вообще к морю» (П., 5, 74).

В разных вариантах, по разным поводам это ощущение властной силы, то «неведомой», то «невидимой» (силы судьбы), повторяется в чеховских письмах. В середине 1890-х: «Мне хочется жить, и куда-то тянет меня какая-то сила» (П., 5, 302). И ранящее, внезапное: «...какая-то сила, точно предчувствие, торопит, чтобы я спешил» (П., 5, 306).

Еще есть одна догадка по поводу этой силы.

А.И. Роскин пронизательно писал о «постоянно подавляемой им самим (Чеховым. – Т. III.) тяге к ярким сюжетам», о его «художественной честности»: «От живописного отказывался Чехов ради правдивого»¹.

Подавить все же не удалось. «Тяга» прорывалась по-разному...

1896: «В августе я, должно быть, поеду на Кавказ...» (П., 6, 164)

«...<5-го августа> Я уезжаю на Кавказ» (П., 6, 166).

«Уезжаю я на Кавказ» (П., 6, 170).

1897: «В августе придется уехать из дому, а куда – знаю. Должно быть, на Кавказ» (П., 7, 9).

«Когда мы увидимся? Я еще не был в Ясной Поляне; буду там после 20 июня. Потом я уеду на Кавказ, вернусь в сентябре, чтобы побыть дома неделю и опять уехать. <...> не пожелаете Вы вместе проехать на Кавказ (Военно-Грузинская дорога, Боржом, Батум)?» (П., 7, 14)

«В августе я уезжаю на Кавказ (Москва–Ростов), потом за границу» (П., 7, 31).

1898: «Мне, вероятно, придется ехать прямо в Крым или прямо на Кавказ в Сочи, так как бацилла моя опять стала пошаливать и вчера утром была кровь» (П., 7, 233).

«...в августе я уеду на Кавказ» (П., 7, 235).

«Я поеду в Крым, потом на Кавказ и, когда там станет холодно, поеду, вероятно, куда-нибудь за границу» (П., 7, 259).

«...хочу проехать в Крым, оттуда на Кавказ, потом, вероятно, за границу» (П., 7, 262).

«Кавказский сюжет» Чехова развивался по правилам его собственной драматургии (и жизни также): мечта – ирония – неосуществимый, окрашенный тоскою порыв. Правда, иногда и коротко он все же осуществлялся, но уже не так, как в молодости; не так, как хотелось. Напоследок, впрочем, судьба улыбнулась ему, дважды (летом 1899-го и в конце мая 1900-го года) связав Кавказ с грядущими изменениями в его личной жизни, – с О.Л. Книппер. Кавказ стал для них местом встречи; в первом случае – промежуточной инстанцией на пути из Новороссийска в Ялту через Батум²; во втором – случайной встречей в поезде³. И всё, на этом кавказский сюжет Чехова обрывается.

¹ Роскин А.И. А.П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 133–134.

² Поездка 1899 г. состоялась в результате переписки. В ответ на приглашение Книппер из Мцхета («Прокатились бы Вы сюда, Антон Павлович, право хорошо здесь, отсюда бы вместе поехали в Батум и Ялту, а?» – П., 8, Примечания, 519) Чехов ответил: «...Вы правы: писатель Чехов не забыл актрисы Книппер. Мало того, Ваше предложение поехать вместе из Батуми в Ялту кажется ему очаровательным» (Там же, 218). После уточнения маршрута они встретились в Новороссийске на пароходе, дабы отправиться через Батум в Ялту.

³ Книппер позднее вспоминала: «Я в конце мая уехала с матерью на Кавказ, и каково было мое удивление, когда в поезде Тифлис–Батум я встретила Антона Павловича, Горького, Васнецова, доктора Алексина, ехавших в Батум. Ехали мы вместе часов шесть, до станции Михайлово, где мы с матерью пересели на Боржомскую ветку» (*Книппер-*

Кажется, неслучайно Кавказ для Чехова, как Чехов для грузинской сцены – своего рода «ускользающая мечта», само стремление к которой важно, как знак душевной потребности, глубинной «тяги». То, что в Грузии, с ее развитой и чувствительной корневой системой, это стремление ярче и драматичнее всего выразится на почве «Вишневого сада», понятно. Тектонические надломы времени, цивилизаций, культур, жизненного уклада здесь проходили катастрофично, особенно на стыках веков.

Недаром в грузинской классике есть такие произведения, как «Осенние дворяне» Д. Квдиашвили или «Вчерашние» Ш. Дадиани, где сами названия стали нарицательными понятиями.

Недаром грузинские режиссеры с конца XX века с таким упорством пытались поймать «ускользающую мечту».

Несбывшееся

Роберт Стуруа и Михаил Туманишвили почти одновременно устремились к «Вишневому саду», и хотя спектакля ни один из них не поставил, само стремление это симптоматично.

«Сейчас мы начинаем работу над спектаклем “Вишневый сад”...» – объявлял Туманишвили на пороге нового сезона в 84-м году¹.

«Скоро я рассчитываю закончить работу над “Королем Лиром”, а потом мечтаю поставить “Вишневый сад”», – делился планами Стуруа в 85-м².

И началась у них долгая эпопея странных отношений с этой чеховской пьесой, у каждого со своими проблемами, но с общим по времени началом и общим концом, и с резким сломом посередине.

Отношения Туманишвили с Чеховым складывались непросто; режиссер словно отодвигал встречу или готовился к ней подспудно.

В экспериментальной актерско-режиссерской группе Грузинского театрального института, которой Туманишвили руководил, в начале 70-х была поставлена Чайка» (режиссер Е. Басилашвили)³. Судя по отзыву критики, то был не простой учебный спектакль, не эксперимент в плане жанра и стиля и не вызов молодежи театральному исте-

Чехова О.Л. О А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 626).
Маршрут поездки уточнен в комментариях к этому изданию: «Чехов с А.М. Горьким, В.М. Васнецовым и А.Н. Алексиним в конце мая 1900 г. уехали из Ялты во Владикавказ для дальнейшей поездки по Военно-Грузинской дороге. По пути, в Мцхете, к ним присоединился Л.В. Средин, выехавший раньше. 3 июня они приехали в Тифлис, где пробыл около недели, уехали в Батум и оттуда в Ялту. В поезде Тифлис–Батум встретили О.Л. Книппер» (С. 710). См. также письма М.П. Чеховой и Е.П. Пешковой (П., 9, Примечания, 348).

¹ *Туманишвили М.* Открытый нерв искусства // Заря Востока. 1984. 2 сент.

² *Стуруа Р. Я* – за неустанные поиски новых решений // АПН. 1985. 17 окт. С. 2.

³ См.: *Химичашивили Н.* Театр одиннадцатой аудитории // Театр. 1971. № 11.

блишменту, что заложено в пьесе. Игрался психологический спектакль о драме одиночества прежде всего – казалось бы, странно для молодых, но вовсе не странно, если вспомнить об их руководителе с его пафосом трезвой и сочувственной человечности.

Сам же он этот пафос будто берег для «Вишневого сада». Натэла Урушадзе, друг его и биограф, свидетельствует: «Для его («Вишневого сада». – Т. III.) сценического рождения он готовился много лет. Всё, что он делал в эти годы, мне кажется, было своеобразной подготовкой к встрече с “Вишневым садом”. Долго шел к ней, к своей последней любви»¹.

Туманишвили трижды приступал к «Вишневому саду» в своем Театре киноактера – с перерывами, корректируя концепцию временем, меняя распределение ролей и акценты. К середине 90-х погрузился в процесс основательно, дошел до сценических репетиций – и умер.

И оставил рукопись, лирическое эссе – «Импровизации на тему “Вишневого сада”»². Это не режиссерская партитура и не комментарии к пьесе, но воспроизведение с романной точностью и свободой ее мотивов, образов, настроений – с такой степенью исповедальности и жизненной полноты, какая недоступна театру. Шаг за шагом идет погружение в мир «Вишневого сада», освоенный, обжитой режиссером. И влетается нечто от него самого – ассоциации, параллели, воспоминания; влетается легко, органично, становясь частью этого мира, создавая особый объем.

В памяти режиссера живет его детство, «бабушкин дом во Мцхете, вишневый сад и миндальные деревья». И детская – «самое интимное, теплое, дорогое место на земле». И вещи, атрибуты старого дома, в том числе – «шкаф». «Огромный, орехового дерева», «символ моей прошлой жизни». «Перед таким шкафом можно было произнести монолог». Все – реалии «Вишневого сада»...³

Перипетии чеховской пьесы переживаются так же, как утрата собственного дома и сада; «жизненные злоключения семьи» подобны тем, что достались стольким другим на стыке «старой» и «новой» жизни. Сюжеты литературные уравниваются и срачиваются с реальными, так же как сочиненные и реальные лица.

Кажется, что Туманишвили свою концепцию маскирует. Режиссерский анализ как будто растворен в движении поэтических образов и видений: то пейзажи – фантастическое зрелище заката или дворовый городской палисадник с фиалками за окном; то жанровые сценки; то «апартаменты» – отступления на разные темы.

¹ Урушадзе Н. Рассказ главного свидетеля. Михаил Туманишвили. Саранск, 2001. С. 198.

² Туманишвили М. Импровизации на тему «Вишневого сада» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. (Впервые: Литературная Грузия. 1997. № 7–12.)

³ Там же. С. 279, 276, 281.

Потом понимаешь, что все выбрано не случайно. И крохотная зарисовка, дающая ключ к нравам, к традициям, к целому жизненному укладу: «Лия Элиава рассказывала мне, как после ареста ее родителей они с бабушкой жили в подвальном помещении. Бабушка учила ее танцевать мазурку». И судьба собственного старого дома, где замуровали окно; и сада, где уже «нет по весне всегда цветущей алычи, нет тутового дерева»¹.

И от этого вполне чеховского сюжета мысль движется к концепции, свободно и органично: «Окно в моем доме замуровали, и вся история на этом окончилась, история жизни моей мамы. И моей. Можно написать, насочинять монолог дома, который разрушили или неузнаваемо перестроили. Пришло новое время, пришли какие-то деловые люди, которые все переделали. Исчезло первозданное, возникло нечто неестественное»².

И конечная формула, четкая и простая: «Это жизнь на СКВОЗНЯКЕ ИСТОРИИ. Вот как мы сейчас: не можем понять, что с нами будет»³.

Не разделяя свой мир и мир пьесы, режиссер так же относится к чеховским людям: не «они» и «мы», а почти родственная общность – близкая судьба, сходная порода людей. Не споря впрямую с теми, кто к ним жестоко критичен, он все же держится своего.

«Я с ними не спорю, может быть, они и правы, но мне от этих мыслей грустно. Почему-то никто не помнит, сколько они сделали добра. Что-то хорошее и неповторимое все же ушло вместе с этими людьми. Они как белые журавли. Каждую весну мы ждем, сколько их прилетит на этот раз? Да и прилетят ли они вообще?»⁴

Он терпим и к Лопахину.

«Мы все были непрактичными, жили высокими материями, духовными ценностями, а материальные не очень ценили. Их просто никто из нас не умел накапливать. И не было среди нас Лопахиных. А они-то и делали дело. Рубили сады, создавали новые модели жизни, не боялись терять. Ну а мы незаметно, постепенно теряли то, что не приобретается. Или это нам только так казалось?»⁵

И, как итог размышлений: «Это – пьеса-прощание! Прощание с нелепыми, но лучшими людьми. В этом есть какая-то тайна, тайна жизни и театра. Нечто невыразимое, неуловимое, бесплотное, как в лирике. Это о моей жизни, это о нашей жизни. Обо всех моих, живых и ушедших. Каких-то неприспособленных, добрых, но непутевых, никогда ничего не имевших, кроме духа и игры: в жизнь, политику, творчество.

¹ *Туманишвили М.* Импровизации на тему «Вишневого сада». С. 292.

² Там же. С. 299.

³ Там же. С. 279.

⁴ Там же. С. 295.

⁵ Там же.

Мы непутевые, но без нас нельзя. Это основа цивилизации, немного смешно и грустно»¹.

Пьеса стала и его прощанием, оборванным на полуслове. Остается гадать, каким был бы в конце концов реальный спектакль, сколько сохранилось бы в нем воздуха и поэзии, которыми наполнено эссе.

Кети Долидзе, ученица Туманишвили и одна из главных, опорных фигур его театра, вспоминает: «Статья его (Туманишвили. – Т. III.) больше похожа на первый вариант спектакля, чем на последующие. В нашем первом варианте было много боли. И много было смешного. Первые два акта Михаил Иванович ставил практически как комедию. Трагедия начиналась в четвертом акте»².

Ей запомнились живые детали – как, например, эта: «У него очень много было великолепно придумано. Как начинался спектакль, когда идет дождь, и вся крыша прохудившаяся, здесь стоят тазы, медные тазы, куда это капает, капает, капает...» И замысел спектакля на первом его этапе: «Из трех версий спектакля самая великолепная была первая. Органичная. Вот тогда, я думаю, он на 100 процентов готов был к спектаклю. Потому что очень много было личностного. Это было близко к тому, как он сам ушел из театра... в общем, я думаю, что он сам ставил спектакль больше о Гаеве, в нем он как бы видел самого себя. Гаев для него тогда был даже важнее, чем Раневская. Он и взялся за “Вишневый сад” потому, что у него в театре был Гаев – Зураб Кипшидзе. Великолепно репетировал Зураб. Это был такой растерянный и добрый большой ребенок...»

Личностными у режиссера были моменты и собственной судьбы, и своей приверженности к прошлому. Старая Грузия с ее обаянием и теплом, с ее почвенной силой была питательной средой для него, подсказывала ему не только тональность будущего спектакля, но и выбор актеров. Здесь и Кипшидзе – Гаев, один из «осенних», «вчерашних», и сама Долидзе, яркая характерная актриса, которая назначена была на роль Раневской.

«Я всегда удивлялась, почему Михаил Иванович мне предложил сыграть Раневскую. И когда я спросила его, он сослался на мои рассказы о прошлом. О патриархальной семье, где все вместе жили, бабушки-бабушки, племянники-племянницы. Всегда у нас было полно народу, и до конца дней моего отца кто-то жил из деревни. Летом все мы уезжали в огромный семейный дом в Махинджаури (его потом продали), где отдыхали, и человек по 20–25 садилось за стол. Когда я рассказывала эти истории, Михаил Иванович, наверное, что-то в них видел...»

¹ Там же. С. 299.

² Кети Долидзе – Татьяна Шах-Азизова: Беседа с автором статьи. Москва, июнь 2006 г. (Далее цитаты из этой беседы будут приведены без ссылок.)

Наталья Крымова, друг и поверенный Туманишвили, дополняет и подтверждает: «...последним спектаклем, который репетировался в театре, был “Вишневый сад”. Режиссер начинал его ставить лет десять назад (исходя из даты написания статьи (1996), в середине 80-х. – *Т.Ш.*) и оформление тогда заказал художнику Дмитрию Крымову. Однако на Грузию надвигались события, которые резко разделили “русское” и “нерусское”, и стало не до Чехова. Но прошлой осенью работа была начата заново, и Миша говорил, как мне рассказывали, что спектакль этот – о нем, о людях, которых уже нет. И еще говорил, что теперь его очень интересуют те, которые покупают чужие имена и сады»¹.

В другом случае, о самом процессе работы: «Он репетировал буквально до конца дней. Уже был инфаркт, потом второй. А между ними – репетиции “Вишневого сада”, фейерверк показов, подсказов, ожидание Зураба Кипшидзе, который, как всегда, где-то на съемках, но лучшего Гаева в труппе нет, и тогда Гаева репетирует сам режиссер... Родился спектакль про уходящую жизнь, про сопротивление неизбежному, про то, о чем Туманишвили знал гораздо больше и лучше всех актеров, вместе взятых»².

(Вспоминается чеховское: «...какая-то сила, точно предчувствие, торопит, чтобы я спешил».)

По части замысла эти свидетельства сходятся; расхождение – в трактовке причин, из-за которых остановилась работа.

У Крымовой – четкая формула: «...на Грузию надвигались события, которые резко разделили “русское” и “нерусское”, и стало не до Чехова».

Рубеж 80-х и 90-х годов – трагическое для Грузии время. События в Тбилиси весной 89-го; начало внутренних конфликтов, в том числе и этнических – с Южной Осетией и Абхазией; напряжение, митинги, перестрелки в Тбилиси, когда пули залетали в дома мирных жителей; волна активной их эмиграции – и встречная волна беженцев из непокорных автономий. Быстрый экономический крах. Катастрофизм правления З. Гамсахурдиа с его агрессивным национализмом и лозунгом «Грузия для грузин»...

Этого достаточно для того, чтобы создать нечеховское настроение в обществе и в душевном состоянии режиссера, тем более столь глубоко и тонко чувствующего, как Туманишвили.

Долидзе же, человек общественного темперамента и безбоязненных действий, в данном случае не верит (не хочет верить) в силу политики, ситуации, обстоятельств. Как видно, несостоявшийся спектакль, это неродившееся чудо до сих пор «болит» в ней...

¹ Крымова Н. О моем друге / Имена. Избранное: В 3 кн.: Кн. 3. 1987–1999. М., 2005. С. 282–283

² Она же. Вся наша маленькая жизнь... // Независимая газета. 1997. 6 февр. С. 7.

«Я думаю, было ошибкой, что он не закончил тогда свой спектакль. Он был к этому готов. Ведь просто так не бывает, что ты останавливаешь спектакль, практически уже сочиненный и наполовину отрепетированный.

Я сказала нехорошую фразу тогда. Я сказала: ”Боюсь, раз вы остановили практически готовый спектакль, вы никогда не сможете его поставить”. К сожалению, так и случилось. Мое пророчество оказалось верным. Нельзя ничего откладывать. Можно книгу отложить, а спектакль – нельзя...

Была политическая ситуация, середина 80-х, потом все надолго остановилось, потом уже начались 90-е. И когда уже пошли эти жуткие 93-й, 94-й, 95-й годы – вот после этого он вдруг опять начал думать о “Вишневом саду”».

Все так, но была уже другая «жуть»; другие выдвигались проблемы. Ускорились процессы распада старого, любимого мира. Необратимость их обозначилась вполне ясно и подвигла, как видно, режиссера на продолжение работы.

А потом начал действовать некий фатум, поставивший вскоре точку и в работе его, и в жизни.

«Знак вечности, маленький храм из “Нашего городка” был поставлен на сцене, когда хоронили Мишу Туманишвили. Рядом стояло живое вишневое дерево и вся сцена была усыпана вишневыми лепестками, и пол около гроба – вишневыми ветками»¹.

У Стурца стимул для постановки был совершенно иным. «Вишневый сад» у него стал поводом для острой театральной публицистики: «Обращение к классике важно и даже необходимо. Современные проблемы трудно представить в драме. Перенесение же их в прошлое создает своеобразный эффект отчуждения от материала и позволяет увидеть проблемы в необычном ракурсе, они начинают восприниматься в неожиданной форме, возбуждающей интерес»².

Эти проблемы будут сформулированы и высказаны не раз; развернуто и полно, как манифест, в 87-м году, что стоит процитировать, не скупясь.

«...“Вишневый сад” Чехова, который я собираюсь ставить, необычайно своевременен сегодня. Мне интересны внутренние отношения писателя с интеллигенцией <...>. Я очень хорошо понимаю, почему Чехов смеялся, ненавидел и еще, быть может, жалел интеллигенцию, считая, что все зло (но, конечно, и добро тоже) вырастает из ее недр, из ее самолюбования, неспособности рассмотреть свою собственную суть, осмыслить свое назначение в истории, в судьбе

¹ Она же. О моем друге. С. 282.

² Стурца Р. Я – за неустанные поиски новых решений // АПН. 1985. 17 окт. С. 2.

своей страны. А размытые нравственные границы, а комплексы, самобичевание, духовный “стриптиз” как самосуд, чтобы этой возмутительной исповедью получить в ответ хотя бы видимость прощения, пусть даже приговора, но и жалости также, вызвать сочувствие к своей “трагической” судьбе. Не от этого ли несмыслаемое ощущение пошлости, ужасного привкуса по утрам?..

И проходимцы разных мастей, увы, порой выходят из ее кругов, во всяком случае, выращиваются, выпестовываются ею, ее попустительством хотя бы, и потому прекрасно знают ее никчемность и неопасность, и в конце концов и народ они считают всего лишь безликой массой. <...>

Историю всегда делали просвещенные люди. Интеллигенты молчаливо наблюдали за несправедливостью или же “бурно” обсуждали будущее своей страны в ночных бдениях, пока к власти не приходил очередной диктатор, и тогда перед рассветом раздавался стук в дверь; охранка увозила, как коров в грузовике, этих “праздно болтающих”, оставляя им единственный шанс – красиво умереть»¹.

Филиппики по адресу интеллигенции, на которую возлагалась историческая ответственность за катастрофы XX века, были нередки в начале перестроечного периода. Стуруа здесь не одинок, так же как и в своей опоре на Чехова, призывавшегося в союзники². Быть может, самый выбор пьесы был продиктован этим поиском виноватых, категоричностью, где не было места ни ностальгии, ни объективности.

Затем началось промедление, словно боязнь действия. Но эта гамлетовская черта Стуруа несвойственна. К тому же он не менял подхода, жесткой своей концепции, повторяя ее в том или ином варианте вплоть до середины 90-х годов. Он не снижал температуры своего пафоса, полного горечи и ярости вместе.

Вдруг, в том же году, шаг в сторону: «А может быть, отложить Чехова, как вы думаете? Может быть, Раневская простит небольшую отсрочку? <...> Не могу оторваться от политической тачки»³.

Он и не оторвался бы. Вполне политический замысел был прочен и еще раз повторен в мае 1988-го.

«Разве важнейший вопрос пьесы – как мы допустили, чтобы зло так легко расправилось с нами, почему мы отдали сад, – это не историче-

¹ Он же. Заметки парадоксалиста. Записала Ирина Вергасова // Огонек. 1987. № 3. С. 16.

² Из высказываний Чехова об интеллигенции – разнообразных, часто контрастных и даже противоречивых, зависящих от времени и ситуации, – часто выбирают что-то одно, преимущественно критическое, игнорируя другие и тем самым искажая сложную и живую чеховскую позицию. См.: *Шах-Азизова Т.К.* Немного о гамлетизме // Русская интеллигенция. История и судьба. М., 1999. С. 223–224.

³ См.: *Рудницкий К.* Роберт Стуруа: злободневное и вечное в искусстве режиссера // Московские новости. 1988. 17 февр. С. 11.

ский вопрос? Чеховская пьеса – тонкая субстанция, но она допускает безграничные возможности.

От моей работы все ждут острой театрализации, а я хочу сделать спектакль “как в жизни”, почти натуралистический – только тогда, мне кажется, возникнет ощущение настоящей боли от происходящего. А в финале (я так думаю сейчас) рубить сад будет сама семья. <...> Я надеюсь сделать спектакль трагикомическим. Фирс, например, должен вызывать такой смех, которого зритель уже в следующую минуту стыдился бы. Эту роль хочу предложить Рамазу Чхиквадзе¹.

В ноябре 1990 года:

«Давно собираюсь поставить “Вишневый сад”. С какой стати именно сейчас? Дабы зритель задумался, почему интеллигентные, просвещенные, добрые люди безропотно капитулировали перед достаточно страшной личностью (Лопухин), попирающей то прекрасное, что создавала Россия столетиями... Кто еще больше наносит урон народу, как не такая “интеллигенция”? Она просто и спокойно оставляет Фирсов в запертом и – заметьте! – уже не принадлежащем ей доме, чтобы они в одиночестве умирали мучительной смертью, а сама под топор пускает вишневый сад... Так я хочу закончить свой будущий спектакль. Как в агонии, рубят герои Чехова цветущие деревья, а Фирс задыхается в красивом особняке, и по расчищенному (!) полю идет “новый человек” – Лопухин»².

Казалось бы, все готово: сложилась идеология спектакля, и жанр, и впечатляющий, жестокий финал его уже закрепился в воображении режиссера; пора было ставить. Но затем – уже понятная пауза, а в середине 90-х – неожиданное признание.

«Думаю о “Вишневом саде”, хотя мне кажется, что Чехова вообще невозможно поставить – все равно любая постановка будет примитивнее того, что он написал»³.

Через десять лет это будет развернуто как концепция, без «кажется», с печальной уверенностью.

«...Не будем стыдиться и скажем, что мы не можем поставить Чехова. Великий драматург, великий писатель – он, в общем-то, не освоен грузинским театром. <...> Я думаю, это не потому, что Чехов непонятен, а потому, что традиция русского театра как бы заштамповала Чехова только как какого-то бытописателя. А на самом деле это великий поэт театра, и открытие Эфроса – что Чехов писал стихами, – закономерно: он просто расчленил эту прозу и написал ее по ритмам. Вот, допустим, большой монолог Раневской; он его так распределил, что ты понимаешь, что это – стихи.

¹ Стурца Р. Почему мы отдали сад, или Роберт Стурца между «вчера» и «завтра» // Ленинградская правда. 1988. 29 мая.

² Он же. Нужен ли «новый человек»? // Труд. 1990. 21 нояб.

³ Он же // Аргументы и факты. 1996. № 30.

<...> Они (герои Чехова. – Т. III.) говорят не реалистическим языком, – просто мы им приписываем это. <...> и я думаю, когда этот быт конца XIX века и начала XX века исчезнет, станет достоянием истории (для режиссера и актеров главное – решить человеческие проблемы), через сто лет, когда все это забудется, вот тогда, наверно, Чехова можно будет ставить»¹.

Выводы Стуруа не умозрительны; он опирается на собственный опыт.

«Я поставил два чеховских спектакля в Англии – “Три сестры” и “Чайку” – и пришел к заключению, что его никто не может сейчас поставить. Проблемы, которые там заложены, не поддаются человеческим возможностям постановщиков. Во всяком случае, я этого не видел.

<...> “Три сестры” я сделал в двух актах, и первый был просто замечательный, как мне кажется. Но он не отражал основную мысль Чехова – взаимоотношения людей и времени: как время безжалостно обращается с героями и как они сами (кто сознательно, кто невольно) приближают то, что их губит, – такое изначально свойственное всем героям стремление к смерти»².

Время прибавило Стуруа скептицизма, направленного внутрь профессии, как казалось ему, перед Чеховым бессильной. И не было личного стимула, побуждающего к действию, побеждающего скептицизм. Он находился как бы вне пьесы; мир «Вишневого сада» не был его миром, к героям он не чувствовал близости, но смотрел на них строго и отчужденно. Такая полоса отчуждения не нова, но, как правило, больше бытует в намерениях режиссеров, чем в результатах; мне не случалось видеть значительных постановок «Вишневого сада», рожденных обличительным пафосом. Что-то в пьесе сопротивляется этому, как и радикальному замыслу Стуруа, и он не мог не ощущать силу этого сопротивления.

Отсюда, вероятно, и странные для него колебания, даже противоречия, в сфере «как» – поэтики, стиля.

¹ Диалог с мастером. Роберт Стуруа – Андрей Белявский. «И бесконечный мир страстей и судеб человеческих» // Русский клуб [Тбилиси]. 2006. № 1–2. Январь–февраль. Варьируя свои доводы отказа от постановки чеховских пьес, Стуруа недавно добавил еще один: отсутствие у современных актеров должной «породы». «Мне кажется, в пьесах Чехова все – грандиозные фигуры. Если они занижены до какого-то мещанского, обыденного круга, то спектакль не получается. Когда ставил Станиславский, то эти герои – актеры – были персонами. Когда их играют люди с улицы, вся драма исчезает. Это конец эпохи великих людей! Как бы одна эпоха кончилась и начнется что-то другое – мы не знаем что» (из беседы с Р. Стуруа 4 июня 2007 г. на пресс-конференции в Театре им. Моссовета).

² Диалог с мастером. С. 29, 31. О чеховских спектаклях Стуруа в Англии см.: *Findlay, Deborah*. The Importance of reality / Deborah Findlay talks to Mark Shenton // *Plays International* 1995. Vol. 10, n° 10, May. P. 10–11 [D.F. – Arkadina in Sturua's «The Seagull»]; *Jonas Dr. Susan*. Less Mattering and More Arts: Chekhov's Comic Dramaturgy and Sturua's «Three Sisters» // *Theater Three*. – Pittsburg, PA. – 1999, n° 10–11 [Quin's Theater]. См. также: Ровесник. 1991. № 5. С. 23 (информация о «Трех сестрах» в Лондоне).

Желание поставить пьесу «как в жизни», почти натуралистически, без «острой театрализации», расходится не только с сутью режиссуры Стуруа, но и с его концепцией поэтического театра Чехова, помехой которому является бытописание, сам старый быт.

Мнение о невозможности поставить Чехова, как должно – как «великого поэта театра» – оспорено ссылкой на «открытие Эфроса».

Эти колебательные движения у Стуруа – вряд ли знаки капитуляции перед Чеховым. Скорее они говорят о высокой рефлексии, художническом максимализме, когда даже столь властный режиссер не решается взять штурмом крепость, не чувствуя на то права.

Он мог бы прибавить к своим сомнениям и то, что говорил по иному поводу:

«Грузинские актеры, да и вообще грузины, остро чувствуют, что они должны умереть. А другие обманываются, как бы не хотят верить. И потому грузины понимают, что пришли в этот мир на какое-то мгновение, и стараются взять от жизни по максимуму. Это иногда плохо, но для актера это необходимо – они играют с таким отчаянием, как будто через минуту умрут и потому должны успеть все выложить. Это и есть грузинский театр»¹.

Ему как бы вторил режиссер совсем другого типа – Темур Чхеидзе.

Чхеидзе, режиссер, что называется, чеховского склада, психолог и аналитик, был со Стуруа солидарен – не только в своей нерешимости, но и в ощущении того, как несовместим Чехов с грузинской сценой.

«В Грузии издавна самыми любимыми театральными жанрами были трагедия и буффонная комедия. То есть те жанры, в которых человек действует в самой экстремальной ситуации, независимо, трагическая она или комическая. А у Шекспира герои живут в таком психологическом напряжении, на грани душевных и физических сил. Видимо, этим и объясняется тяга грузинского театра к Шекспиру. И возможно, поэтому у нас не ставят Чехова – слишком иной способ существования, другая “планета”. Моя любовь к Чехову безмерна, но решиться на постановку пока не могу. Может быть, со временем что-то и получится»².

У Чхеидзе, как и у Стуруа, речь шла о том, что называют «природой чувств», изначально у русских и у грузин (актеров и неактеров) различной. Но эти ссылки сегодня не убеждают. Чехова играют в странах с разной «природой чувств», не боясь утонченного психологизма, кружева диалогов, скрытых глубин. Во-первых, в Грузии и это есть. Во-вторых, сцена давно присвоила себе право вскрывать эти глубины, извле-

¹ Стуруа Р. Театр на сносях [Беседа с О. Егошиной] // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999. С. 371.

² Чхеидзе Т. Я делаю скрипку... // Казахстанская правда [Алма-Ата]. 1988. 17 мая.

кать потаенные страсти, делать наглядным подтекст, переводить второй план в первый, снимать ту обескровленность и вялость, что стали приметой чеховщины, дурной тенью чеховского театра. «Они только внешне незначительны, – писал о чеховских героях Питоев, – пожирает внутренний огонь»¹.

«Внутренний огонь» мог бы пробиться наружу, стать точкой схода разных начал, русского и грузинского. Но внутренний запрет был суров; отсюда – промедление, нерешимость, замыслы и порывы, не перешедшие в действие.

Снова какой-то фатум не позволил Стуруа приблизиться к пьесе, как его учителю Туманишвили – завершить свой путь к ней.

Осталось гадать, каковы могли быть два несбывшихся «Вишневого сада» в Грузии, как бы соотносились они, какой диапазон решений был бы представлен?

Но все это – область предположений, не поддержанных практикой. Практикой займется другие.

Ступени

Пока Стуруа и Туманишвили делали свои шаги (мысленные и реальные) к «Вишневому саду», пьесу поставил в Тбилиси, в Театре имени Грибоедова, его новый руководитель Георгий Кавтарадзе (1992).

То был спектакль военного времени. Лана Гарон, очевидец событий и рецензент спектакля, воссоздает атмосферу в городе: «Выстрелы по ночам. То частые, как из пулемета, то одиночные и глухие, где-то далеко, и словно ненастоящие, “как в театре”. Я всякий раз забывчиво переносюсь мыслями в 41-й год и всякий раз с изумлением и ужасом понимаю, что здесь только что прошла война, что они ее только что пережили. <...> в центре города, на Руставели – остовы зданий, полуобгоревшие дома, развалины»².

Рядом в журнале с ее статьей – фотографии этих развалин, словно кадры из жутковатого фильма. То целый блок разрушенных зданий; то одно, театральное по своей выразительности: зияющие проемы дверей, за которыми пустота; сохранилась только стена, часть фасада с декорумом – видимо, был старинный, величаво красивый дом.

Казалось бы, не время для этой пьесы – что отзовется в ней на войну?

Отозвалось жесткостью взгляда, пониманием бесповоротности слома, смены времен в «этом распадающемся на части мире»: «Крупный, размашистый и четкий режиссерский почерк Кавтарадзе, его трезвое отношение к персонажам и свободное прочтение классического текста

¹ *Pitoeff C.* Notre theater / Textes et documents réunis par Jean de Rigault. P., 1949.

Цит. по: *Лафит С.* Чехов во Франции // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 712.

² *Гарон Л.* Сад // Театральная жизнь. М., 1996. № 5. С. 46.

со всей определенностью демонстрируют, что он не питает иллюзий по поводу происходящего»¹.

Рецензент отмечает графичность, «некую подчеркнутость, завершенность» решений и режиссерское своеволие – «смещенные акценты, новые ударения и неожиданные зазоры». Так, Кавтарадзе вычитал в пьесе (вернее, ввел в нее) новый, непредвиденный автором и подсказанный, как видно, временем мотив: альянс Лопахина и Ани, трезвой, практичной девушки, ищущей прочной опоры. Жестом доверия и согласия он ей вручает ключи, брошенные ему под ноги Варей после продажи сада.

Стремясь к определенности решений, Кавтарадзе хочет внушить ее зрителям. С этой целью из разных реплик героев, рассыпанных по пьесе, составляются их монологи с самооценкой, что не ведет, однако, к узкой, навязчивой тенденциозности. Люди, их отношения, равно как и вся ситуация пьесы, у Кавтарадзе сложны и вызывают к объективному рассмотрению. Терпящие бедствие, от Раневской до Епиходова, не лишены права на драму. Победитель не выглядит хищником.

«В спектакле есть главное действующее лицо – Лопахин (Д. Сихарулидзе). Он главный, потому что действует, а другие – нет. Он становится центром притяжения и отталкивания всего, что происходит. <...> Деловой трезвый человек, коммерсант, нисколько не романтик и не лирик»². «...Началась новая жизнь, она требует каких-то иных, новых качеств, надо научиться жить по-другому, научиться продавать, считать деньги...»³

Спектакль этот, трезвый и горький, своевольный и проницательный, стал личной репликой режиссера в сумятице грузинских событий. Он переживает эти события, дожидается других, но в ту пору подхвачен, подержан не будет.

Он мог иметь широкий, не местный резонанс, войдя в общий процесс чеховского театра, в ту пору сложный и драматичный. Россия рубежа 80-х и 90-х, своих «перестроечных» лет, после известного (хоть и краткого) охлаждения к классике (к Чехову в том числе), вновь возвращалась к ней, и новизна исходила от неофитов – от молодежи, неопытной и свободной, от камерных сцен и студий, от углов и глубин провинции; шел очередной этап энергичного присвоения Чехова.

«Вишневым сад», как пьеса переломного времени, стал полем для игры разных сил. С одной стороны – представительные западные спектакли, три разом, на Первом Московском фестивале имени Чехова, не оцененные в ту пору (потому, быть может, что не хватало в них лич-

¹ Там же.

² Там же. С. 48.

³ Там же.

ного начала и злободневности). С другой – цепь разных инициатив, от молодежных спектаклей, пристрастных и вызывающих, до нового театрального дела в духе времени, названного демонстративно и горделиво: «Вишневый сад».

Как знать: попади тбилисский спектакль в этот круг, войди он сюда на равных, судьба его (да и «грузинского Чехова») могла сложиться иначе. Но Москва спектакля не увидела. Во время гастролей Театра им. Грибоедова в 94-м году его не взяли с собой – не смогли привезти декорации. А потом Кавтарадзе покинул театр, и ряд актеров также, и спектакль перестал жить. Однако брешь в стене, отделявшей грузинский театр от Чехова, была пробита, проломана резким движением. В нее потом устремятся другие – не массово, постепенно, но с чувством права на своего Чехова.

Время шло и несло с собой перемены. Попав в начале уже нового века в Тбилиси совсем не по чеховскому поводу, я ощутила признаки этого. На разных сценах, грузинской и русской, шли чеховские премьеры: две – по пьесе и прозе, и еще одна (как мне кажется) – по мотивам. То был 2003 год; близился Год памяти Чехова, но вряд ли это стало причиной появления трех спектаклей, независимых друг от друга и от внешних причин.

В Театральном Подвале сыгран был «Дядя Ваня». «На грузинской сцене пьеса ставится впервые», – с гордостью заявил в программке режиссер спектакля Отар Эгадзе.

«Первый независимый театр в Грузии», – написано о Театральном Подвале в буклете; «основан в 1997 году по инициативе молодых режиссеров, актеров и театральных художников... по принципу свободной площадки»; «задавал тон новому поколению в культуре». Все так; здесь стартовали новые люди театра, бился пульс поиска, и главной поддержкой было доверие зала.

Тбилисская молодежь быстро признала театр своим; кредит доверия был, как видно, высок, раз не слишком близкого себе Чехова и массивный шекспировский спектакль, идущий часа четыре, смотрели с неподдельным интересом в переполненном зале Подвала (название это – точное, поскольку игрались спектакли именно в подвале наподобие нашей Табакерки или Театра на Юго-Западе).

Тандем Шекспир–Чехов, давно переставший удивлять своей парадоксальностью, уже привычный, возник и на грузинской сцене. Визитной карточкой Подвала были тогда на равных «Венецианский купец» Шекспира и чеховский «Дядя Ваня» – спектакли, сходные напором молодой, здоровой энергии, пульсацией ритмов, живым контактом с залом, избытком музыки, движения, броской театральной игры.

На небольшой низкой сцене образ создавался деталями. В «Дяде Ване» (художник Шота Глурджидзе) – горбатый мостик в глубине

сцены, беседка на нем, свет и тени, легкая летняя мебель; зато крупно, объемно выглядели актеры. В обоих спектаклях сложно сыграны были протагонисты: опасный Шейлок (Мераб Нинидзе), с неожиданным внутренним драматизмом, и нежный Войницкий (Гия Роинишвили), ранимый и беззащитный, но и исполненный достоинства в свой звездный и роковой час – в своей отповеди профессору. (Артисту этому вскоре будет суждено предстать на другой сцене в роли чеховского Лопухина.) Тонкость работы его не снимала, однако, тех свойств грузинского актерства, что были отмечены выше: в «таком психологическом напряжении, на грани душевных и физических сил»; на грани жизни и смерти.

Рядом с чеховской пьесой шла проза. В Русском драматическом театре им. Грибоедова Автандил Варсимашвили дал пеструю и обширную панораму ее, объединив все чисто сценически и названием, которое не одного его вдохновило – «Жизнь прекрасна (Играем Чехова)»¹, и жанром трагикомедии.

На сцене, представившей русскую зиму (художник Георгий Надирадзе), в заснеженном парке люди слонялись, объяснялись, играли в снежки, составляя живой и подвижный фон, из которого вычленились лица и эпизоды. Обманутые супруги и мстители, свахи и блюстители порядка, помещики и банкиры мелькали, пересекались, сталкивались, сменяли друг друга. Чеховский калейдоскоп нравов подан был колоритно и смачно, с явным перебором краски, в духе сочной грузинской характерности, в жанрово-стилевых контрастах, что опять-таки близко грузинской традиции.

Печаль и радость соседствовали, наслаиваясь друг на друга; фарсовые грубоватые сценки оттеняли другие – неторопливые, негромкие, сложные, как «Враги», где Николоз Гомелаури и Виктор Харютченко горестно, тревожно и человечно играли коллизию «люди врозь», неспособность услышать другого и в то же время – проблески понимания и доверия.

Скреплялось это все ощущением бестолковщины, даже абсурдности происходящего – русский абсурд, у Чехова очевидный и признанный. Диалог невпопад о разном; фатальность непонимания; парадоксальный зигзаг сюжета... Парадоксальность самого названия «Жизнь прекрасна» применительно к нескладехе житейской. В финале спектакля Гомелаури читал эту чеховскую юмореску, одетый в смирительную рубашку, что не казалось странным – только безумец может назвать такую жизнь прекрасной.

¹ Название «Жизнь прекрасна» выбрал для своей чеховской трилогии и Кама Гинкас. Однако винить грузинского режиссера в заимствовании нельзя – оба они исходили от самого Чехова, от названия его юморески.

Гомелаури в этом спектакле предъявил целый диапазон чеховского: сдержанный драматизм «Врагов»; «бурбон и монстр» Смирнов в «Медведе», сыгранный лихо и броско; отстраненный, внеличный трагедийный абсурд финала. Истинно грузинский актер, темпераментный, земной, органичный, он мог насытить любую ситуацию, любой образ; притушить или усилить краски; выпустить страсть наружу или спрятать в глубине «подводного», в таинственном втором плане. И еще он, артист и поэт, признавался: «Во мне живет чеховский дух»¹.

В этих разных спектаклях можно отметить общее. Стиль – не бытовой, хотя с приметамы места и времени, обостренными, укрупненными, театрально обыгранными. Вторжение игры в любые ситуации, что не мешало психологизму и драме. Это и было своим подходом – добавление к Чехову (или извлечение из него) театральнойности и абсурда. И еще в большей степени – выбор коллизии; выбор героя: человек в пограничной ситуации – не бескровный, не бесплотный, не однозначный. С «внутренним огнем», который если и не прорвется сполна наружу, то чувствуется.

Подтвердилось это и в третьем спектакле – том, где почудились чеховские мотивы: ситуация прощания и утраты, потери родных корней напоминала «Вишневым сад».

В Театре им. Марджанишвили шел «монолог в одном действии» «Прощеное воскресенье», по пьесе Инги Гаручавы и Петра Хотяновского, поставленный Кети Долидзе, сыгранный Гурандой Габуниа.

Сюжет, выразительный и простой, напоминал притчу. Женщина приезжала в свое родовое гнездо, в оставленный, брошенный дом, чтобы проститься с ним перед отъездом за границу – и продать. Следовал долгий монолог; она – одна на сцене в окружении вещей, и теней былого, и мучительно-сладких воспоминаний. Молчаливый ее партнер – «комната в старом доме, построенном когда-то для большой семьи и счастливой жизни», – доме, который стоял «на четырех камнях любви», а сейчас обречен. В своей одинокой игре, в театре для себя героиня инсценировала торг.

«За дом, в котором выросло миллион поколений, не дают ни гроша. Раз!.. За дом, в котором счастливо может жить большая семья, не дают ни гроша! Два!.. Дом, который еще тысячу лет простоит на камнях любви, продают ни за грош! Три!..»

Эпиграф был нарочито конкретен и как бы всё сводил к местным мотивам:

«Брошенным людям, брошенным домам, брошенным старикам и старому дому в грузинском селе Марани посвящается».

¹ См.: *Безирганова И.* Во мне живет чеховский дух // Свободная Грузия. 2002. 5 апр.

А дело ведь не в Марани. Хотя Марани – та капля подлинности и живой боли, которая заземляла широкую, вырастающую в конце до космичности коллизию пьесы. Как придавал силу личного переживания Гуранде Габуниа ее собственный опыт потерь и виденное вокруг. Впервые играя моноспектакль, долгий, подробный, с непрерывной сменой чувств и нарастающим напряжением, она была свободна, хотя опиралась на реальный и узнаваемый мир, окружавший ее (ни режиссера, ни художника Айвенго Челидзе не прельщал соблазн отвлеченности). И обращалась к залу заразительно и открыто, втягивая его в переживание всем и всегда понятной, простой и вечной истории.

Правда, в отличие от чеховской, ее героиня не смогла продать старого дома...

Три эти спектакля, поставленные одновременно, по личной потребности и в разных манерах, говорили о том, что в грузинском театре Чехова идет накопление, лед тает и полоса отчуждения сократилась. Но в целом, совокупно тогда это осмыслено не было.

Режиссер, уже в ту пору работавший над чеховской пьесой, в самом себе и вокруг себя ощущал неуверенность: «Среди режиссеров моего поколения часто идет такой разговор: не надо связываться с этим материалом, потому что туда залезешь, оттуда не вылезешь никогда». И все же рискнул: «Мы постарались сломать этот стереотип».

Георгию Маргвелашвили предстоял экзамен «Вишневым садом».

Сад памяти Учителя

После смерти Туманишвили его ученики попытались продолжить и завершить его работу над «Вишневым садом» – не вышло, и не могло выйти. В режиссуре это почти невозможно, в авторской режиссуре – тем более.

«У нас была идея довести эту работу до конца в том варианте, в той последней версии, в какой он ставил, но очень скоро мы поняли, что это невыполнимо, – вспоминает Маргвелашвили. – Несмотря на то что мы присутствовали на репетициях Михаила Ивановича, я работал режиссером у него в этой постановке, вроде бы все всё знали, и у него был подробный, детальный план-экспликация спектакля, это оказалось нереально. Невозможно поставить то, что придумал другой человек. В театре, во всяком случае, это невозможно. И мы вскоре, через 2–3 недели, остановили работу. Решили: раз уж так случилось, что он не смог осуществить эту постановку, значит, так было суждено. <...>

Настали времена, когда мне показалось, что для сегодняшней Грузии, сегодняшнего грузинского общества, которое оказалось в ситуации переоценки всех ценностей, какие только существовали в стране, более актуальную пьесу подобрать трудно. И я решил поставить «Виш-

невый сад». Я собрал труппу, объявил об этом, объяснил, почему я это делаю. И объяснил, что это будет совершенно другая концепция, совершенно другая версия, чем у Михаила Ивановича. Реакция сначала была осторожная, но в конце концов мы приняли решение и начали работу над пьесой».

Премьера состоялась осенью 2005 года.

Войдя в театр, следовало сразу отказаться от ожиданий, связанных с текстом Туманишвили – от лирики воспоминаний, видений и от того, что Анатолий Эфрос называл «житейской поэзией». Разве что формула «ЖИЗНЬ НА СКВОЗНЯКЕ» взята была на вооружение как атмосфера и образ спектакля. (Художник Шота Глурджидзе, тот, что оформлял «Дядю Ваню».)

Все было сумрачно и тревожно: хмурые тучи на заднике, тишина, темнота, холод. Не верилось птичьим голосам за сценой; может быть, они чудились кому-то или напоминали о том, что должно быть, – о саде, которого не было. Во второй части спектакля, когда сад уже обречен, позади прорисовывались – контурно, эскизно – деревья. Проступали, в знак прощания с уходящим.

У дома, неприютного в этом пустом пространстве, не было крыши и стен. Старый шкаф, одиноко торчащий здесь, окажется дверью в никуда, за которой будут поочередно исчезать в сцене бала то Аня с Варей, то Раневская.

Кроме шкафа был и сундук, тоже громоздкий и старый и тоже двойного, странного назначения. В финале туда скользнет Раневская и закроет за собой крышку...

Постепенно сцена разоружалась. Дощатый планшет в конце каждого акта по частям поднимался наверх – даже пола здесь не останется, не то что крыши.

Поначалу все шло томительно долго, и действие никак не могло начаться, несмотря на веселую суету приезда и всякие игровые вставки – то Яша фотографировал семейство, то Пищик, наглотавшись пилюль, имитировал обморок. Кажется, будто всё здесь с трудом пробуждалось к жизни, входило в свою колею. Начиналась аритмия спектакля со сменной вспышек и спадом – то нервным, то замирающим ритмом.

Во 2-м акте игры делалось еще больше – и танец Раневской с тремя кавалерами, и турнир, в который превращается пикировка Лопахина с Петей. Но в этой игре-веселье, игре-жизни, передышке от неотвязных проблем, не ощущалось той inferнальности, что обещана была в странной одежде сцены и обнаруживалась в 3-м акте, в решающей сцене бала.

Бал этот, так редко удающийся на сцене, был полон злой и опасной энергии. Она прорывалась в ссоре Раневской с Петей, в улыбке победителя Лопахина, более всего – в явлении Шарлотты (Русудан Болквадзе). Хоровод гостей нес Шарлотту, как знамя; потом, водрузившись над шка-

фом, она правила здесь бал. Правила с таким бесовским размахом, что вспоминался и режиссерский совет Мейерхольда¹, и даже бал Воланда в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, и чувствовалась между ними какая-то связь.

Бал кончится, Раневская исчезнет в шкафу, Лопухин сообщит свое кредо – и все, как говорится, пойдет на код. Четвертый акт и станет такой развернутой кодой, финалом этой долгой истории. Все завершится в четком, не лихорадочном темпе, сдержанно-деловито, без мелодрамы. Завершится бесповоротно – Раневская сама уляжется в свой сундук-гроб; брошенный Фирс последним в спектакле жестом поднесет к виску пистолет.

Во всех этих вспышках и спадах шел процесс исчезновения, иссякания жизни, которая теплилась еще в людях, – вокруг них ее не было. В рыжеволосой Раневской (Нинель Чанкветадзе), более парижской, чем русской, живой и нервной, то беспомощной, то капризной – и победительно женственной.

В большом, грузном, барственном и нелепом Гаеве (Паата Бараташвили), одном из тех «осенних дворян», которых знали и Россия, и Грузия. И в друге его, таком же забавно-нелепом Симеонове-Пищике (Гия Абесалашвили), которому в спектакле уделено места, времени и внимания больше, чем в пьесе.

В маленькой скромной Варе (Тинатин Кордзадзе), тщетно, из последних сил охраняющей потухший очаг.

В тех, кто уже внутренне был вне этого мира, этого дома и сада, свободен от них, от магии прошлого: в веселом и сильном Пете (Георгий Накашидзе), отнюдь не «облезлом барине»; в девочке Ане (Майя Геловани), похожей на современных тинейджеров.

Весь этот (и современный, и вечный, как недотепа Гаев) типаж, образует живую разнородную массу, пока еще чем-то связанную. Но связи слабеют, вскоре и вовсе рухнут, и все разлетятся в разные стороны.

Спектакль, однако, не об этом; это – данность пьесы, сюжета, истории. Спектакль о том, почему и как случился крах дома и мира, кто виноват в этом, да и вообще – есть ли виновные, или это, как у Островского сказано, «закон судеб»?

«Мы постарались максимально сопоставить с пьесой, сблизить и выстроить то, что происходит в Грузии. Спасти Вишневым сад, который у каждого человека, поколения, общества, у каждой нации свой, бывает иногда невозможно, потому что обстоятельства таковы, невозможно преодолеть их в тот момент, когда оказываешься перед фактом. Задолго до этого события, наверное, как-то прогнозируешь, как это может случиться; можно, наверное, как-то смягчить удар, но предотвратить – нет.

¹ См. цитированное выше письмо Мейерхольда Чехову от 8 мая 1904 г. с описанием бала в «Вишневом саду».

Тут есть еще для нас болезненный вопрос, для грузин. Допустим, когда исчезает Вишневы сад или то, что является Вишневым садом в такой гигантской стране, как Россия, это связано с катастрофическими катаклизмами (как произошло, к примеру, в 1917 году). Но все-таки там всегда есть такой запас, такой ресурс, что это можно как-то компенсировать, заменить один сад другим. Что-то будет. Этого не будет, но что-то будет.

Когда происходит переворот и переоценка всех ценностей такого масштаба, как сейчас в Грузии, в обществе возникает оцепенение от страха, что всё кончилось, потому что масштаб другой, и неизвестно, удастся ли создать новый Вишневы сад. И удастся ли выйти из этой ситуации, не исчезнуть, потому что есть случаи, когда нации просто исчезали или растворялись. И самая болезненная сейчас проблема, с чем в Грузии ассоциируется “Вишневы сад”, – это культура. Ведь в стране идет почти тотальная американизация – мощная, финансируемая, – как лавина, против которой очень трудно устоять.

Никогда ни в российской культуре, ни в грузинской не приходилось сталкиваться с таким явлением, как сейчас, сравнимым разве что с Ниагарой, с тайфуном, совершенно другой культурой, совершенно другими ценностями...»

В этой человеческой массе есть одно, по сути, *действующее* лицо – Лопахин; он и стал здесь главным героем.

«Для каждого актера, который работал над пьесой, все в ней было настолько знакомое, настолько сегодняшнее – то, что происходит в стране, когда изменилось всё, изменились люди, происходят события такие, к которым общество в целом оказалось неготовым, но зато совершенно неожиданные люди оказались готовы к ним. То есть никто бы не поверил, не предугадал, что такой человек, который вроде бы по всякой логике не должен быть сейчас на коне и не должен править ситуацией, – вдруг он оказался на коне, и он правит бал».

Лопахин – Роинишвили непохож на своих предшественников по сцене или на новых русских в модной карикатурной интерпретации. Нервное, тонкое лицо артиста и аура интеллигентности, окружающая его, вдруг проясняют упорство, с которым Чехов требовал на эту роль Станиславского. Не купчик нужен был ему, а персонаж психологической драмы; человек уже окультуренный, сложный.

Такой нужен и здесь. Но здесь он – более, чем у Чехова, – человек направленной воли, деятель, победитель. Словом, не недотепа. И более европейский, чем в начале прошлого века, как это ни покажется странным по отношению к сыну мужика, бывшему крепостному с его уничижительной самооценкой. Здесь она проскальзывает, не задерживаясь в сознании; он не таков. Модель его – в начале не прошлого, а нашего века; в том (не первом!) поколении деловых людей, молодых, умных, дельных, жестоких, что сегодня действует и в Грузии, и в России.

Само дело предписывает жестокость – и Лопахин действует так, когда убеждается, что иные методы невозможны; что все его советы – впустую. Но он не хищник, что бы ни говорил радикал Петя; он способен на любовь, долгую, тайную. Чтобы подчеркнуть это, режиссер переносит его монолог-признание Раневской из середины в конец первого действия, делая завершающей и оттого впечатляющей кодой.

«Мы играем полный текст. Мы сделали небольшие купюры в монологе Пети Трофимова во втором акте. Нам показалось, что надо было чуть-чуть более приблизить к современной лексике, грузинской лексике, и поэтому был сделан новый перевод.

Единственную вольность мы себе позволили в первом акте. Тираду Лопахина во время встречи с Раневской, где он говорит о том, что любит ее, “как родную... больше, чем родную”, мы переставили в конец первого действия и сделали отдельным, заключительным эпизодом. Для меня было очень важно, чтобы у Лопахина было отношение к Раневской такое, когда человек обожает женщину. Не любит, а обожает. И главной мотивацией его жизненного успеха, наверное, была она.

В жизни мужчины женщина играет огромную роль. Я уверен, что любой успех, будь то в бизнесе, в творчестве (в любой сфере), в подавляющем большинстве случаев мотивирован женщинами. Лопахин, наверное, добился всего того, что имеет, потому что обожал Раневскую. И стал богатым человеком, чтобы как-то повысить свой статус.

И вдруг – обвал».

В развитии их отношений театром найден тонкий момент, объясняющий и отчасти оправдывающий отчуждение Лопахина от своего кумира, Раневской, а заодно от всего, что с ней связано; отчуждение, без которого – как знать? – история эта могла бы кончиться как-то иначе. Здесь возникает момент вины, не житейской, сословной – вины бывших хозяев перед будущими. Вины невольной, мелкой, но реальной, которую не всегда замечают. Это взгляд сверху на тех, кто по воспитанию, происхождению и прочим своим признакам ниже, проще, иной. Вместо того чтобы приручить, их отталкивают, и озлобляют, и порождают в них тягу к реваншу. Так было у сестер Прозоровых с Наташей («Милая, на вас зеленый пояс!»). В спектакле Маргвелашвили так происходит у Раневской с Лопахиним: танцую поочередно во втором акте с разными кавалерами, она почему-то обходит его. Это не подчеркнуто, но заметно из зала, тем более заметно Лопахину и оседает в нем.

Быть может, отсюда и появится его улыбка победителя после торгов, улыбка в зрительный зал, полная не торжества, но иронии.

«Лопахин вдруг оказался в ситуации, когда его искреннее желание помочь, убедить, дать единственную возможность спастись, вдруг встретило не просто сопротивление, но какое-то надменное отношение, и это его задело. Актеры спрашивали: разве он не мог выкупить и пода-

рить сад, за который заплатил в пять раз больше, чем стоило? Почему же он это не сделал? Наверное, потому, что это был не выход.

Я, когда работал над пьесой, в материалах прочел, что в первой редакции лопахинский текст, где он представляет свой проект, был несколько иным: “Чтобы имение ваше не давало убытка, нужно вставать каждый день в четыре часа утра и целый день работать. Для вас, конечно, это невозможно, я понимаю...” То есть он априори знал, что этим жестом (самому выкупить и отдать) он не спасет ничего.

Далее: раз он пришел на аукцион, он не может не победить.

Мне кажется, что присутствие Дериганова решило все. Ведь имя Дериганова возникает во втором акте, как последний аргумент Лопахина: друзья мои, сад наверняка купят, потому что сам Дериганов приходит. А Дериганов наверняка более богатый человек, чем Лопахин. Но Дериганов остановился, не купил сад не потому, что у него денег не хватило; просто он понял, что это абсурд – за это имение платить такие деньги, не стоит того. А Лопахин, у которого мотивация была очень серьезная – это был сад Раневской и сад его детства, – мог купить, и купил.

Но мы всё выстроили так, что после того, как он признается в покупке, сантиментов больше не остается. Лопахин – купец, и только. Он мог и старался быть другим, потому что никакой купец не стал бы давать советы, как спасти сад, который можно купить за бесценок. Правда, Лопахин за бесценок не смог купить, купил по очень дорогой цене, но, так или иначе, это случилось».

Что до хозяев сада и проблемы их вины в катастрофе – здесь нет односложных решений, ибо все люди как люди, и время сильнее их, и от судьбы не уйдешь. Режиссер мыслил более жестко; рецензенты спектакля порой на этих недотеп ополчались, вменяя им в вину все беды Грузии нынешней и России вчерашней. Но здесь вступает в силу подвох самой чеховской пьесы и его неизменного правила: никого не оправдывать, не винить. И подвох сцены в еще большей степени: сыгранные тепло, живо и человечно, эти люди, пусть непрактичные, пусть недотепы, для роли обвиняемых не годятся.

«Для меня самое интересное было во время этой работы, то, что побудило меня, одна из главных мотиваций – самому разобраться, почему же так произошло? В чем причина? Не в том ли, что те, которые теряют этот сад, сами довели до этого и волей или неволей оказались в такой ситуации? Наверное, для каждого, который работал над пьесой, для каждого актера потом это стало главным вопросом. Были жаркие споры, страшные споры, потому что одни актеры вопрошали: что же делать благородному сословию, которое не приспособлено к этой жизни? Ну, не могут они быть торгашами. И была вторая часть, которая доказывала: дело не в том, кто они, а в том, что они и не хотят ничего делать».

Но вернемся к Лопахину, ибо в нем – ключ к спектаклю.

Иногда думают, что Лопахин исторически – из того племени, из которого вырастали Мамонтовы, Морозовы, Третьяковы, Питоевы (что ближе грузинской традиции). Могли бы, но не в данном случае. Для них нужен другой человеческий материал, не столь подверженный рефлексии, обремененный комплексами из прошлого и затаенной жаждой реванша.

Перспектива же этого конкретного человека, сыгранного Роиншвили, близка и понятна. И он станет калифом на час; и ему готовится смена. Но уже не в лице Епиходова, как иногда в театре бывает, или Яши, чего в принципе быть не может (хотя мы на заре нашей новой жизни этого испугались), или Пети, как думали много раньше и тоже ошиблись. В спектакле за Лопахиным следует по пятам его референт или ассистент – Бог его знает кто; сопровождает его, что-то постоянно строчит в блокнотик; парень явно себе на уме – завтрашня VIP-персона.

Итак, спектакль состоялся; стереотип был сломан.

«Все-таки самое ценное для меня, что мы смогли выстроить свою версию. Понравится она, не понравится, будет ли спорной по своей сути, по концепции, по форме – это естественно, так и должно быть».

Споры возникли сразу, и не столько споры, сколько особое мнение каждого, сообщаемое категорично и страстно, с такой убежденностью, которая даже не нуждается в собеседнике, в адресате, оппонент ли он или сторонник. Главное – высказаться на злободневную тему, какой стал очередной поворот в жизни Грузии, вновь совпавший с ситуацией «Вишневого сада». (Оттого, вероятно, совпадение проблем, оценок, тональности с тем, что говорил и писал Стурца.) Позиции сторон выражены уже в заглавиях и подзаголовках статей, в вопросах, порой риторических или похожих на лозунги, даже складывающихся в диалог: «Надо ли разрушить этот дом и вырубить вишневый сад?» – «Вишневый сад должен быть вырублен!»¹.

Движимый изначально чувством долга перед Учителем, Маргвела-швили и задел при этом нерв времени, и почувствовал вкус к Чехову, попал в орбиту его притяжения.

«Работать с такой драматургией архиважно для режиссуры и для актеров, потому что как бы проходишь проверку: научился ли ты чему-либо в своей профессии? Принял ли ты грамоту, которой тебя обучали, усвоил ее или нет? Это происходит в каждом спектакле, у каждого актера, с каждым выходом на сцену. Но когда имеешь дело с Чеховым, это очень строгий, предельно строгий экзаменатор. И самое грозное в нем – его

¹ *Очиаури Л.* Время Лопахиных. Надо ли разрушить этот дом и вырубить вишневый сад? // Резонанси [Тбилиси]. 2005. 25 окт. – 21 нояб.; *Чарталани Г.* Вишневый сад должен быть вырублен! Вишневый сад обязательно должен быть вырублен, его невозможно спасти // Театри да цховреба [Тбилиси]. 2005. № 5–6.

ирония, которая все время тебя преследует: ну, догадался? Придумал что-то или не придумал? Сыграли или не сыграли? Это еще и заводит, добавляет какого-то злого азарта: что бы сделать?

Мы работали долго, почти два года. Тот, кто ставил Чехова и особенно “Вишневый сад”, поймет, что это значит. Потому что я не знаю другой пьесы, которая имела бы такое количество планов, такое количество возможностей решать каждую сцену. И очень сложно оторваться от материала. Очень сложно принять решение: вот только так – и пошли работать. Все время хочется возвращаться к уже сделанной, выстроенной сцене. Постоянно идет поиск, что-то открываешь и часто заходишь в тупик..

Актеры втягивались в работу охотно, хотя порой и на грани срыва, потому что в работе над Чеховым часто возникает ситуация, когда все ясно, все выстроилось, пошли дальше! И вдруг заходишь в тупик, и опять возвращаешься обратно, и опять начинаешь копать и всё выстраивать заново. И, что самое интересное, – можно выстроить невообразимое количество вариантов.

Я хочу сказать, что это такое минное поле, по которому ходить не только опасно и страшно, но и увлекательно. А мин столько заложено в его пьесах, и в этой особенно, что, по-моему, другие аналогии привести довольно трудно, разве что у Шекспира.

У меня сейчас такое ощущение (обманчивое, быть может), что, поработав над пьесой Чехова, можешь работать над любым материалом.

Я думаю, что, наверное, в мировой драматургии есть определенное (небольшое) количество пьес, которые будут ставиться всегда, которые актуальны во все времена. И всегда будет желание поставить эту пьесу, рассказать эту историю. Как в случае с “Вишневым садом”...

Чехов для меня – загадочный драматург. Не знаю, сумеет ли отгадать кто-нибудь эту загадку.... Но какое счастье для режиссера и для актеров работать с ним!»

Цепь этих спектаклей, личностных, неслучайных – от Кавтарадзе к Маргвелашвили, включая урожай 2003 года, может стать, если не оборвется, началом присвоения Чехова. Хотелось бы думать, что на этот раз мечта не ускользнет, как синяя птица...

2007

НЕМЕЦКИЙ ЧЕХОВ

Чехов порой возвращается к нам внезапно, не оттуда и не таким, каким ждешь. И новым, неузнаваемым, к которому с трудом привыкаешь; и прежним, знакомым по легендам. И давняя чеховско-мхатовская тра-

диция, многократно оспоренная, истончившаяся со временем, вдруг властно напоминает о себе.

Бывает странно, когда ее возвращают пришельцы, иноземцы, да еще и представители той культуры, что от этой традиции далека. Но повторяемость этих случаев и их словно общий сценарий не могут быть парадоксом – здесь кроется какая-то закономерность.

Сценарий же таков: во время паузы или хотя бы спада в нашем театре Чехова появляется гастрольный спектакль или гастролер-постановщик, который представляет эту традицию как бы в классическом ее варианте. С этим всякий раз связана волна ностальгии, воспоминание о старом МХАТе и тень Станиславского, сопровождающая спектакль.

Таких спектаклей с конца 1980-х годов было три. Первым напоминанием о собственном нашем богатстве стал спектакль немецкого театра «Шаубюне» – «Три сестры» Петера Штайна, показанный на мхатовской сцене в 1989 году. Вторым – «Чайка» Люка Бонди из австрийского «Бургтеатра», сыгранная там же в 2000 году, в рамках Театральной олимпиады. Третий спектакль – балет Джона Ноймайера «Чайка» – был поставлен в 2007 году на сцене Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко¹.

Петер Штайн

Я дал себе слово каждые пять лет ставить чеховскую пьесу, потому что мне необходима «личная гигиена».

Петер Штайн

Петер Штайн, соединивший в себе художника и ученого («филолог-античник», как пишут в его биографиях), к Чехову пришел не сразу, зато надолго, составив собственную обширную чеховиану. Диапазон его интересов, авторов, стилей всегда был широк – от политических увлечений молодости до грандиозных сценических эпопей вроде «Орестеи» и «Фауста», с сильной немецкой составляющей, но с опорой на то, что сам он назвал «тремя китами» европейского театра: Античность, Шекспир, Чехов. Ставил Штайн и оперы, в том числе Вагнера, что соответствует его склонности к эпопеям, но как бы не соответствует Чехову. Такая широта пристрастий для него (как и для его коллег), впрочем, естественна. «...У меня вообще нет никакого художественного стиля, –

¹ Можно считать, что мы имеем дело с тремя немецкими режиссерами. Штайн среди них – вне сомнения (хотя и живет теперь в Риме). Бонди – режиссер австрийского театра, но театральные культуры Австрии и Германии близки, и недаром именно Бонди сменил Штайна в руководстве театром «Шаубюне». Ноймайер, хоть он и отрицает это, – настоящий режиссер-хореограф в балете. Все они поочередно были награждены в Москве Международной премией Станиславского.

формулирует он. – Есть только стиль работы»¹. С этим, однако, у нас согласились не сразу.

О своем обращении к Чехову Штайн ясно и откровенно высказался сам. Путь его был нескорым².

Его ранние зрительские впечатления от чеховских пьес как будто ничего не предвещали – было скучно, но вдруг он ощутил «что-то завораживающее» в скучном спектакле; потом ему захотелось «быть вместе с этими людьми на сцене»³.

Гастрольный спектакль мхатовцев «Три сестры» в Восточном Берлине⁴ поразил его правдой чувств, однако ему показалось, что это «люди давно ушедшего времени»⁵.

Все это складывалось в своего рода предвестия любви к Чехову, и не хватало только стимула, искры, чтобы ее зажечь. Искра, однако, появится не там, где можно было ее ожидать, – не от тщательного чтения пьес или поиска универсальных мотивов. Пьесы в чтении Штайну по-прежнему были скучны, проза привлекала сильнее, письма Чехова – еще больше. Потом прояснится, что ему нужен был контакт с Чеховым-человеком, и зажигание случилось тогда, когда контакт этот произошел. То, что он увидел в Чехове – скромность и справедливость, готовность к жизненным катаклизмам, – не просто привлекло его, но сделалось руководством к действию. «Чехов для меня почти единственный автор, за исключением Гёте, который стал практическим идеалом и образцом, достойным подражания»⁶.

И далее отношения Штайна с Чеховым (редкий сегодня факт) строились на этической основе. «Я для себя сразу решил, что если я начну заниматься Чеховым, то следствием этого будет понимание: стою ли вообще чего-нибудь, или я ничего не стою»⁷. Отсюда идет его стремление к «личной (душевной. – *Т.Ш.*) гигиене» и целенаправленное, четкое следование ей.

Все началось с «Трех сестер», любимой чеховской пьесы Штайна, которую он понимал как пьесу «о человеческой тоске, тоске по “правильной”, осмысленной жизни». Это перекликается с мхатовскими спектаклями начала века и предвоенной поры, где в разных регистрах звучала общая тема тоски («тоски по жизни», «тоски по лучшей жизни»), но Штайн, в духе своего времени, вносит сюда и экзистен-

¹ Все о театре. Известные режиссеры. Петер Штайн // <http://www.teatr-teatr.ru>

² Об отношении Штайна к Чехову см.: *Колязин В.* Петер Штайн. Судьба одного театра: В 2 кн. Кн. 1. Диалоги о Шаубюне. М., 2011.

³ *Штайн П.* Мой Чехов // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999. С. 485.

⁴ Гастроли МХАТа в ГДР, в Восточном Берлине, с «Тремя сестрами» в афише, были в 1974 году.

⁵ *Штайн П.* Мой Чехов. С. 486.

⁶ Там же. С. 487.

⁷ Там же. С. 489.

циальный мотив: «Чехов поднимает тему трагизма человеческого существования»¹.

В Москве 1989 года спектакль Штайна был принят как потерянный рай. Подлинность жизни на сцене, тона и краски живой природы, чеховский «миллион мелочей, которые делают жизнь теплой»², вплоть до пения и замирания волчка в первом акте, – все было родным и вызывало отклик в каких-то глубинах памяти. Чувство родства шло более всего от сестер, неуловимо чеховских и современных, от тонкой вязи общения между ними, от той «атмосферы интеллигентности, по которой мы истосковались, – признавалась Н. Крымова. – <...> какой чистый воздух возникает на сцене и притягивает к себе зрителя, будто кислород»³.

Волна ностальгии по чеховско-мхатовской поре захлестнула московскую публику; гастроли повторились, и впечатление укрепились. Московские театралы привнесли сюда свою тоску по прежней жизни, если внести коррективы в вечную формулу «Трех сестер». Чувство разрыва времен, острое в России тех лет, заставляло с почти болезненным вниманием вглядываться во всякую деталь спектакля, в героев его, словно в забытых знакомых. На исходе 1980-х, в смятенной и накаленной атмосфере перестройки, когда классику теснила со сцены запрещенная прежде литература, Чехов – вчерашний кумир и «наше все» – был в стороне, а новое яростно сталкивалось со старым, спектакль Штайна казался эхом былого театра, островком человечности. В нем ощутили то, чего тогда не хватало, и приняли как мхатовское послание современности, «привет от Константина Сергеевича». Фотография Станиславского – Вершинина, представленная на сцене как портрет генерала Прозорова, выглядела символичной.

Однако до и после московских гастролей спектакль воспринимался иначе, да и во время них все было не так однозначно.

Г. Товстоногов, видевший «Три сестры» в Германии раньше, в пору премьеры (1984), без наслоений иного места и времени, отметил там не отзвуки прошлого, но новизну: «Новый Чехов. Очень сильное впечатление. Один недостаток – не хватает юмора и иронии»⁴.

После первых гастролей А. Бартошевич отмечал «безошибочный психологизм штайновских “Трех сестер”, соединение мхатовской подлинности русского быта с немецкой расчлененностью каждого мига и движения»⁵. В этой взвешенной формуле «мхатовское» и «немецкое» еще как бы на равных.

¹ Колязин В. Оливковая роща Петера Штайна // Станиславский. 2007. № 10. С. 37.

² Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: В 4 т. Т. 4. М., 2003. С. 237.

³ Крымова Н. Милые мои сестры // Имена. Кн. 3. С. 73–74.

⁴ Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. СПб., 2006. С. 487.

⁵ Бартошевич А. Знак перемен // Театр. 1989. № 10. С. 114.

У А. Соколянского акценты уже иные. Анализируя спектакль, «идеально выверенный и чуждый духу случайности», «уязвляющий именно своей суховатой и музыкальной доказательностью», высоко оценивая его, он утверждал: «Петер Штайн вовсе не пытается воскресить эстетику Художественного театра. Он вообще не пытается ничего воскресить и даже не оставляет за собой права на ностальгию по лучшей, давно кончившейся жизни. Чувства режиссера и персонажей разделены»¹.

Были мнения и более резкие, крайние: «...созданный Штайном на сцене мир не принадлежит в полной мере ни ему самому, ни великому театру-предшественнику, ни автору, ни нам, оставаясь кропотливо и грандиозно выполненным этюдом на навык обращения с экзотическим реквизитом»².

Мхатовское происхождение спектакля, таким образом, оставалось проблематичным.

Сам Штайн в недавней беседе неожиданно решил проблему: «Мы много занимались Станиславским. Особенно интересными оказались взаимоотношения Чехова и Станиславского. Честно говоря, теоретические труды Станиславского представляют для меня гораздо меньший интерес, да и материал репетиций представляет интерес только для театроведов, а не для нас, практиков. <...> Но вот взаимоотношения между Чеховым и Станиславским – это действительно чрезвычайно интересная тема. С одной стороны, интересно проследить, как реагировал режиссер на чеховские тексты, с другой стороны – какова была реакция автора на результат. <...> в этом нам помогал Чехов, который назвал все просчеты, допущенные Станиславским»³.

Можно предположить, что в тандеме Чехов – Станиславский Штайну важны были несовпадения, разногласия, и он невольно утрировал их. Это давало ему независимость от канона и простор для собственного подхода, с опорой на самого Чехова, что не отменяло такой же невольной (и неизбежной) близости к мхатовской эстетике ранней поры. И если близость бросалась нам в глаза поначалу, то отличия словно бы разрастались, и их толковали уже с позиций иного, позднейшего времени.

Р. Должанский, поначалу видевший в «Трех сестрах» Штайна прежде всего «испытание на человечность»⁴, потом станет объяснять спектакль иначе. Трезво: «...система Станиславского для великого немецкого режиссера и в 1980-е годы была вовсе не скрижалю с божественными заповедями, а всего лишь чемоданчиком с набором

¹ Соколянский А. Драй Швестерн // Театральная жизнь. 1990. № 21. С. 4–6.

² Рудакова И. Игра с предметами // Московский наблюдатель. 1991. № 11. С. 50.

³ Колязин В. Оливковая роща Петера Штайна. С. 37.

⁴ Должанский Р. Эта наивная прошлая жизнь // Московский наблюдатель. 1991. № 11. С. 52.

инструментов, поблескивающих холодом профессионализма»¹. И даже политизированно: «Один из первых шедевров, навестивших Россию после падения Берлинской стены, он тогда одновременно восхищал и пристыдил русских: истинные права на наследство Станиславского оказались в руках иностранца, а не бессильных отечественных адептов «системы».

Это сейчас понятно, что и Петер Штайн вовсе не был наследником по прямой. А его «Три сестры» были не чем иным, как спектаклем-мечтой, воплощенной со всей мощью материальной культуры немецкого театра. Причем мечтой не только о «большом стиле», но и о некоей прекрасной чеховской России. Мечтой, которая, как теперь уже ясно, существовала ровно столько, сколько существовал Советский Союз. И «Три сестры» Штайна, созданные почти перед событиями конца 80-х, были словно концентрированным выражением этой мечты»².

Позднейшие эти оценки нельзя, однако, считать прозрениями, равно как и первоначальную эйфорию от встречи с «новым МХАТом». На том и на другом – печать своего времени, с тем, как оно меняло и направляло восприятие; как корректировало память, не позволяя ей хранить впечатление в его былой силе.

Тем не менее именно это первое впечатление от «Трех сестер» закрепилось в русском театральном сознании – видимо, навсегда. Впечатление было настолько сильным, что от него не хотелось отказываться, и все последующее, иное невольно оценивалось в сравнении – и «Орестея» с российскими актерами, и новые чеховские спектакли, привозимые Штайном в Москву.

Холодно был воспринят показанный в 1992 году на Чеховском фестивале в Москве «Вишневый сад», лишенный лирики «Трех сестер», более резкий и жесткий. Крымова, отмечая мастерскую выделку формы, не скрывала разочарования: «Немецкий театр “Шаубюне” и режиссер Петер Штайн, недавно покоривший публику разнообразием и прелестью человеческих лиц и отношений в “Трех сестрах”, в “Вишневом саду” не проявил никакого интереса к этим лицам. <...> «Только человека забыли, а так все замечательно»³.

Но Штайн по-разному прочитывал разные пьесы Чехова; «Вишневый сад» был для него другой пьесой, иной, чем «Три сестры», и он не слишком заботился о лицах. «Главное для Чехова – человек и природа, человек и Космос. И это для него, как мне кажется, гораздо важнее того, что связывает людей, – словно спорил он с Крымовой. – Тем самым уже в начале века Чехов уловил то состояние, кото-

¹ Он же. МХАТ европейского качества // Weekend. 2004. 2 апр.

² Он же. Сестры больше не хотят в Москву. «Три сестры» в берлинском театре «Шаубюне» // Коммерсантъ. 2007. 27 окт.

³ Крымова Н. Чехов на мировом рынке / Крымова Н. Имена. Кн. 3. С. 154.

рое характерно для всего нашего столетия – разобщенность людей, их отчужденность». И более того: «...В “Вишневом саде” есть что-то опасное, авантюрное, почти беккетовское, оно потихоньку скапливается и постепенно приобретает характер безумия»¹. Таким знаком опасности, небытовым, ирреальным, был последний акцент спектакля: огромная ветка дерева, сломанная или подрубленная, с треском врывается через окно в дом, прекращая затянувшуюся историю, завершая ход «старой жизни».

Далее линия чеховских спектаклей Штайна перестала (для России, по крайней мере) быть событийной.

На Чеховском фестивале 1996 года был показан «Дядя Ваня», поставленный Штайном в Италии, – спектакль камерный, внешне скромный, психологически разработанный скрупулезно, но лишенный магии «Трех сестер», а оттого и принятый без особого энтузиазма.

Горькая участь ждала «Чайку» Штайна. Пьеса долго оставалась вне сферы его внимания, и он не скрывал своей нелюбви к ней: «“Чайка” во многом замыкается на проблемах богемы, это меня раздражает»². Тем не менее Штайн дважды поставил «Чайку»: в Эдинбурге – с английскими и в Риге – с русскими актерами. Русская версия показана была в Москве, вызвав разочарование критики холодностью своей и бесстильностью. Как видно, Штайн, органичный и честный художник, не мог решить должным образом то, к чему не чувствовал тяготения.

Жизнь Штайна менялась, он стал свободным художником; менялось и время, диктуя ему иные сюжеты, но чеховиану свою он продолжал, словно выполняя взятый на себя обет³. Она пополнялась; в ней появилась опера по пьесе «Татьяна Репина», затем – моноспектакль по «Скучной истории», где он был и исполнителем, и режиссером. Спектакль этот возник осенью 2007 года, на пороге штайновского 70-летнего юбилея, когда ему стали близки проблемы и настроения героя чеховской повести: «Я хорошо понимаю и его потребность в рефлексии прошлого, и чувство разочарования, которое он испытывает. Так бывает, когда заканчивается седьмой десяток лет жизни»⁴.

Понимание Чехова Штайном также менялось, тяготеея ко все большей универсальности и драматизму.

¹ Колязин В. Оливковая роща Петера Штайна. С. 38.

² Там же.

³ Чеховские спектакли Петера Штайна:

1984 «Три сестры», «Шаубюне», Берлин;

1992 «Вишневый сад», там же;

1996 «Дядя Ваня», Театро ди Рома; Театро Стабиле ди Парма, Италия;

Мировая премьера в Москве, на Международном фестивале им. Чехова;

2003 «Чайка», Эдинбургский фестиваль искусств; Театр русской драмы, Рига;

2004 «Татьяна Репина», опера, Ла Скала, Милан;

2007 «Скучная история», Дом Берлинского фестиваля.

⁴ Петер Штайн читает в Берлине «Скучную историю» // Кульгура и стиль жизни. 2007.

11 сент. // www.newway.ru.

«То, что привлекает меня в Чехове, по сути, банально, – писал он в Год памяти Чехова, 2004-й. – Чехов – это автор, который определил историю европейского театра на весь XX век. Греческую трагедию, основу европейского театра, он распространил на современность, он писал о безнадежности и невыносимости человеческого существования, о том, что мы рождены для смерти, а жизнь не имеет никакого смысла. Поэтому люди у Чехова постоянно страдают, они страдают, поскольку знают наверняка, что жизнь – штука бессмысленная. Жизнь – это жизнь, это как морковь. Однако, с другой стороны, жизнь без смысла невыносима.

Самое главное – выдержать этот парадоксальный контраст. Причем, чтобы отобразить этот контраст, Чехов отказывается от переноса конфликта в область мифов, он показывает банальность жизни своего времени в образах своих современников. А при этом парадоксальным образом возникает нечто такое, что придает человеческому существованию смысл»¹. Эта концепция, столь современная по сути и столь сложная для воплощения, не претворилась в новых спектаклях. Вершиной чеховианы Штайна осталось ее начало; дальше шло постепенное и естественное снижение.

На Западе этому нашли несложное объяснение: «Петера Штайна можно назвать последним режиссером психологического театра. С этим связана его невиданная популярность в 1970-е годы, и с этим же связано сравнительное охлаждение интереса к нему в Германии в наши дни»². Здесь речи нет о самой режиссуре Штайна, лишь о ее популярности. Но главный тезис («последний режиссер психологического театра») легко может быть оспорен примерами такого театра, где Штайн отнюдь не был последним, не замыкал ряд – в том числе и в театре Чехова. Эстафету от него как бы приняли другие и донесли до наших дней.

Люк Бонди

Когда театр теряет способность рассказывать истории, в центре которых человек, он перестанет быть театром.

Люк Бонди

Бонди, режиссер драмы и оперы наравне, с французскими и немецкими театральными корнями, в размахе своих интересов широк, как и Штайн. Он ставил Шекспира и Мольера, Расина и Мариво, Ибсена, Беккета, Ионеско, Бото Штрауса, не придерживаясь, как и его немецкие

¹ Штайн П. Люди у Чехова страдают, потому что знают о бессмысленности жизни // <http://newsru.com> (15 июля 2004 г.).

² Невский С. Штайн вернется из России в Германию // Культура и стиль жизни. 2005. 11 мая // <http://www.dw-world.de>

коллеги, какого-то единого стиля. В диалоге с Жоржем Баню это высказано точно и откровенно.

«– Ты защищаешь эклектизм и предполагаемую эклектизмом волю к разнообразию. ...»

– <...> Данности действительно великого режиссера предполагают в нем дар хамелеона, индивидуальность при том не пропадает. Он должен обладать властью входить во вселенную писателя и растить возникающий перед публикой мир из мира написанного <...>. Всегда интересно менять жанр, менять стиль»¹.

В число необходимых режиссерских навыков Бонди включает при этом «умение разглядеть пьесу», «создать атмосферу», «возбудить продуктивность актеров», «рассказать историю». Цель при этом ясна и однозначна – «правда и грация». Казалось бы, общие места, но не всякий режиссер сегодня признает первичной пьесу и согласен рассказать историю, не говоря уже о грации. Это слово Чехова, означавшее для него меру и такт, атрибут его собственной, не замутненной толкованиями театральной эстетики, вполне применимо к «Чайке» – первому (и пока единственному) чеховскому спектаклю Бонди.

На фоне опыта двух других героев нашей триады, один из которых (Штайн) более двадцати лет создает свою «чеховиану», а другой (Ноймайер) к Чехову давно и медленно приближался, спектакль Бонди мог бы показаться случайным, не будь он продуман и выстроен с таким уверенным мастерством. Здесь был не азарт неофита, открывающего для себя неведомый мир, но путешествие знатока в мир, известный ему, исхоженный, понятый, куда нас вводили не торопясь, без настойчивых резких движений, но так, что отсюда было не вырваться.

Бонди поставил спектакль тонкий, точный и беспощадный. Он не был привязан к быту, к эпохе Чехова, но и не абстрактен. Смешанные реалии разных времен (вроде холодильника в доме Сорина и Аркадиной) придавали ему оттенок всеобщности. Место действия его было везде, где есть жилой, но неуютный, холодный дом; время – всегда, когда не везет людям в жизни, в творчестве и в любви, и одиночество преследует их, как фатум. То, что всем понятно и близко любому, – вечные человеческие истории.

Люди, каждый со своим нравом и четко выписанной судьбой, существовали в ансамбле, соединенном незримо и прочно, и были в спектакле равны: обольстительная Аркадина (Ю. Лампе), актриса до мозга костей, – и Нина (Й. Вохалек), доверчивая, как бабочка, летящая на огонь; самоуверенный, но снедаемый тайной душевной болью Тригорин (Г. Фосс) – и Треплев (А. Диль), ранимый, как Вертер, с неразгаданным, но явным талантом. Самый яркий и сильный акцент

¹ Бонди Л. Доделяет память // Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. 2. М., 2001. С. 35. (Беседа с Жоржем Баню.)

спектакля был отдан ему – алое полотнище-парус над подмостками домашней сцены во время треплевского спектакля, тревожный контраст окружающей полутьме.

Этот спектакль показали в странную пору нашего чеховского театра. Ее не назовешь кризисом, но здесь скапливалась усталость, и в недалеком будущем раздастся первое предупреждение: «Довольно Чехова!»¹ В такой ситуации спектакль, в котором было и новое, и родное, пробуждал воспоминания и надежды.

Длинный, неторопливый спектакль, без привычных ныне эффектов, допингов для поддержания интереса, шел без перевода – и с напряженным, неспадающим интересом зрителей. Ему внимали; всматривались в каждое лицо, в каждую деталь сцены; вслушивались в звучание незнакомому большинству языка. Погружались в стихию чего-то нематериального, потаенного, властно влекущего за собой – того, что во времена Станиславского называлось вторым планом, «подводным течением», подтекстом.

При всем том Бонди адептом Станиславского не был, хотя и использовал то, что было открыто или сформулировано им (верность автору, ансамбль, упор на внутреннюю жизнь героев и пр.), но что принадлежит не только ему.

«К положенному системой разбору пьесы Бонди отнесся не как к методологической обязловке, но как к способу отшлифовать механизм спектакля. Режиссер скрупулезно “разобрал” пьесу на интонации, взгляды, жесты, капризы и обиды, страхи и отчаяния, а потом собрал ее обратно так расчетливо и жестко, что «Чайка» зажила по-настоящему, взлетела мощно и при этом легко. Собственно говоря, в венском спектакле режиссер лишний раз продемонстрировал важную театральную истину: только то театральное “учение”, которое можно превратить в рабочую технологию, способно по-настоящему выжить на сцене, – писал Р. Должанский. – Впрочем, если кто-то надеется, что Люк Бонди – смиренный жрец культа Станиславского, то он глубоко ошибается. Бонди совершенно не является поклонником идеи театра-дома, он готов работать в разных театрах и быстро находить общий язык с незнакомыми актерами. <...> Спектакли Бонди не похожи друг на друга. Этот прагматичный европейский суперпрофессионал всегда находит надежную эстетическую технологию, способную превратить его самые смелые фантазии в прочные театральные конструкции»².

Несколько раньше, еще до московских гастролей «Чайки» Бонди, критик противопоставлял его Штайну: «На смену роскошному, по-западноберлински “объективистскому” штайновскому иллюзио-

¹ Фридман, Д. Довольно Чехова! // Чеховский вестник. 2002. № 11.

² Должанский Р. Люк Бонди остановился на Станиславском // www.baltic-star-hotel.ru

низму 70–80-х годов, покоившемся на изучении режиссерских партитур Станиславского и восприятии Чехова как некоего театрального и философского абсолюта, пришли венские спектакли Петера Цадека (“Вишневый сад”) и Люка Бонди, не отрицающие универсальности русского классика, но возвращающие ему реальные измерения. “Актерский” Чехов у Бонди получился пронизательным и безжалостным. Значит, ничуть не старомодным и сбросившим усталость векового утешителя»¹.

И вновь, как в случае Штайна, были иные мнения.

«”Чайка” Бонди была очевидно родственна штайновским “Трем сестрам” и “Вишневому саду”, но еще нежнее и мягче их, соответственно знаменитому “австрийскому шарму”, – писала В. Максимова. – Но нам она напоминала – наше. Великий Художественный театр, которого из младшего и среднего поколения не видел никто, только самые старшие из ныне живущих. Тот Художественный театр, который подобно Атлантиде опустился на дно мирового океана и существует ныне лишь в глубинах памяти национального сознания, как утраченный рай, непроходящая ностальгическая боль. <...> Австрийская “Чайка” – это не мхатовский повтор и не уподобление великим образцам <...>, но следование мхатовской линии»².

Разночтения эти идут не только от критиков, судящих как бы извне и изнутри процесса, с позиций дня текущего или с оглядкой назад, от Запада или от «национального сознания», русской почвы. В самом процессе есть некая двойственность – или двуединство, что должно подтвердиться и третьим, последним примером.

Джон Ноймайер

Мой балет – реакция хореографа, который находится под впечатлением пьесы.

Джон Ноймайер

Тревожным было после всплеска Года памяти (2004) затишье чеховского театра – словно Чехов отступился от нас (или мы от него), и правы скептики: истерзали мы его пьесы, и надо бы сделать паузу, погодить. Стоит оглядеться, однако, как тревога немного уляжется. Взглянуть дальше Москвы – в Россию и в зарубежье; шире пьес – в театр чеховской прозы, за пределы драматической сцены – всюду жизнь. Неровная, с резкими всплесками новизны, которые тем и ценны, что неожиданны. Так развивается живой процесс, ход которого трудно

¹ Должанский Р. Уставшая «Чайка» ожила в Вене // Коммерсант. 2000. 8 июля.

² Максимова В. С приветом от Художественного театра, или Где наш Чехов? // Русский журнал. 2001. 21 авг. // old.russ.ru/culture/podmostki

предугадать. Можно ли было догадаться, к примеру, что такой всплеск готовится нам в балете?

Союз Чехова с балетом не нов – здесь ставили и прозу его, и пьесы, а уж «Чайка» с ее музыкальной структурой, плохо спрятанным романтизмом и внутренними борениями словно создана для хореографии. Ее и ставят здесь с давних пор, в разном объеме, с разной мерой иллюстративности и свободы, средствами чистой классики и современного танца.

Во Франции конца 60-х шел балет-квартет четырех героев (Аркадина и Тригорин, Треплев и Нина); в Большом театре, в 1980 году, – спектакль Майи Плисецкой, вбивавший в себя не только сюжет и образы пьесы, но и историю ее премьерного провала.

Молодой белорусский хореограф Павел Адамчиков в начале нового века поставил в Минске «пластический спектакль» «Больше, чем дождь...» – вариации на темы «Чайки», вырвав ее из эпохи, перенеся в современность (иные мелодии и ритмы, иная пластика), но сохранив чеховскую «природу чувств» и узнаваемость героев.

Борис Эйфман в Санкт-Петербурге дал последний по времени вариант «Чайки» в балетном ее ряду – вновь сокращенный до квартета, экспрессивный и вольный, нескрываемо личностный, где страстность постановщика в выборе проблем и коллизий (любви и творчества прежде всего) заполняла и двигала спектакль. И поскольку в танце «разговоры о литературе» не передать, профессии героев были заменены на балетные.

У новой московской «Чайки» была, таким образом, предыстория и был свой контекст; был спектр разных решений, которые можно развивать или отталкиваться от них. Однако опыт Ноймайера стоит здесь особняком и требует иных объяснений.

Джон Ноймайер, американец по рождению, учившийся балету в Англии и Дании, ставший балетмейстером в Германии, с начала 70-х руководит Гамбургским балетом, проводя знаменитые фестивали, работая и на других сценах мира. В активе его множество балетов на музыку Баха и Генделя, Моцарта, Малера, Шостаковича на сюжеты мифологии и классики от Гомера до Шекспира – главного его автора; недаром самый известный балет Ноймайера – балет-долгожитель «Сон в летнюю ночь». К Чехову (как и к Станиславскому) тяга у него возникла давно, традиционным американским путем – в студии Ли Страсберга, но реализована была только в начале нового века, в гамбургской постановке «Чайки» 2002 года.

По образованию и склонностям своим Ноймайер един в двух лицах, хореограф и бакалавр искусств, и вольный полет воображения соединяется у него с научным педантизмом и точностью самоанализа, после которого работа критика становится затруднительной. Он

назван «классиком современного модернизма», но модернизм этот зиждется на мощном культурном слое, где фантазиям не угрожает беспочвенность, а в строгих решениях чувствуется свобода. В России с Ноймайером знакомы с начала 80-х – по гастроям его труппы, его постановкам в Мариинском и Большом театрах; завершает этот ряд «Чайка» – версия гамбургского спектакля, с коррективами по части места, времени, труппы.

Такого, кажется, еще не было: балет по полноте своего содержания сопоставим с чеховской пьесой, насыщенной, как роман. «Вышла повесть» – чеховская формула «Чайки» (П., 6, 100) применима и к «Чайке» Ноймайера. По ней можно изучать поэтику чеховской драмы в ее бессловесном пластическом варианте, при этом – с соблюдением собственных авторских прав, с развитием, разветвлением сюжета.

Мало того, что действие перенесено в балетную среду, где Треплев и Тригорин – хореографы, Аркадина и Нина – балерины; это ожидаемый, естественный ход. Но здесь расширено само пространство балета. Мы видим и то, что предписано Чеховым, и то, что могло бы быть, от внесценической судьбы Нины – до свадьбы Маши и Медведенко.

«Я должен любить всех героев...» – обязывает себя Ноймайер¹, словно следуя той формуле, что Немирович-Данченко некогда дал для «Чайки» («...скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы»²). Он и выводит всех действующих лиц на сцену, давая каждому не только реплику, эпизод, но и характер, и свою особенную историю. И они узнаваемы: Аркадина, с ее каботинством и шармом, и Маша, больная своей любовью; импозантный нарцисс Тригорин – и спортивный, подтянутый Дорн; наконец, непереманные для Чехова недо-тепы – Сорин и Медведенко.

Среди всех, впрочем, у Ноймайера есть главные и есть особенно любимые лица. Главных четверо, все они люди искусства; любимых же среди них двое – Треплев и Нина, последний романтический герой русской драмы и девочка-чайка, устремленная в свой полет. С их дуэта начинается спектакль в поэтичном и светлом прологе; их линии жизни идут до конца с нарастающим драматизмом.

Казалось бы, это человеческое множество не обязательно для балета, и не проще ли выбрать квартет? Но здесь ищут не простоты, а близости к Чехову, и находят ее – во внимании к каждой персоне; в «уникальной симфонии настроений»³, которая влечет хореографа; в полифонии

¹ Время Свободы. Свобода в полдень: Беседа с Джоном Ноймайером на радиостанции «Свобода». 8 марта 2007 // www.svobodanews.ru

² Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 1. С. 166.

³ Ноймайер Д. Много лет думал о «Трех сестрах», а поставил «Чайку» // Культура. 2007. 15–21 марта. С. 16. (Беседа с Еленой Федоренко.)

действия, идущего на разных планах: герои ловят рыбу, играют в карты, объясняются в дуэтах, делают балетные экзерсисы.

В балете, однако, нет бытовой прикрепленности, заземленности; при легких и редких приметах места и времени главное происходит «внутри» и как бы транслируется через танец. «Хотя я изменяю историю и придумываю ситуации, которых нет у Чехова, балет в этом смысле все же очень близок к Чехову, так как он обыгрывает взаимоотношения внутреннего и внешнего мира»¹.

При этом сама чеховская история для Ноймайера отмечена всеобщностью, универсализмом, с центральной и вечной темой – любовь и искусство.

«“Чайка” Чехова не просто повествует о любви и театре, она и есть любовь и театр»², – формулирует он эту тему, дробя ее на вопросы:

«Что значит быть влюбленным?

Что значит быть художником?

Что значит быть художником, который влюблен?

Что значит быть человеком, который любит быть художником?»³

Единых ответов нет – все вариативны, что мы и видим на примере главных героев, у каждого из которых – свой дар любви и своя судьба. Собственно, даром этим наделены двое – Треплев и Нина; Аркадина, из страха одиночества и потери союзника по театру, этот дар имитирует, играет; Тригорин же его, по сути, лишен. Здесь уже проходит разделительная линия в отношении Ноймайера к ним, до поры мало заметная, скрытая. Она станет явной, когда возникнет проблема творчества и окажется, что самые близкие люди близки ему во всем – и в таланте любви, и в том, каков их путь в искусстве. И, не отказываясь от принципа («Я должен любить всех героев»), он уточнит: «...главная героиня для меня – Нина. Потому что именно ее образ развивается в течение спектакля – от спонтанности, наивности, невинности, через весь жизненный опыт становится она взрослой и сильной женщиной»⁴.

При этом каждый художник представлен в меру своих умений и своих данных. Рядом с безупречной классической школой Аркадиной – дилетантская неумелость Нины, которой дает уроки настоящий «профи» Тригорин, и дилетантский же прорыв Треплева. Ряд распадется позднее, когда уже не к личным умениям, но к тому или иному типу искусства Ноймайер выкажет свое отношение.

Бакалавр-хореограф задался целью представить «мир танца, каким он был в начале двадцатого века»⁵. Здесь и рутинный академизм

¹ Он же. Рассказ хореографа / Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. «Чайка» [программа спектакля]. М., 2007. С. 18.

² Там же. С. 16.

³ Там же. С. 2.

⁴ Время Свободы. Указ. выпуск.

⁵ Крылова М. Любовь и чайки // Независимая газета. 2006. 11 сент.

казенной сцены – царство Аркадиной и Тригорина; и эффектный танец в кабаре, где служит Нина; и «пластический экспрессионистский» балет Треплева; и, наконец, современный «драматически-эмоциональный» танцевальный язык самого Ноймайера. «С этими четырьмя уровнями или главами из истории хореографии, – резюмирует он, – моя “Чайка” превращается в исследование самого танцевального искусства»¹. Исследование, впрочем, в виде не вставного трактата, а танцевальных стихий и стилей, сюжетно оправданных, соответствующих героям.

«...Я хочу визуализировать внутреннее, душевное и эмоциональное, состояние героя»². Этот принцип применяется к каждому; оттого у каждой «главы» есть своя особая подсветка. И ясно, что хрупкая, ломаная пластика Нины и сюрреалистические видения Треплева в его «Танцах мечты» Ноймайеру дороже того эффектного и заштампованного мастерства, которое демонстрируют Аркадина и Тригорин в эпизоде «Смерть Чайки» на сцене Императорского театра. Недаром этот балет в балете решен в изысканно пародийном стиле и станцован с таким преувеличенным апломбом, который сродни актерской (и человеческой) природе Аркадиной и Тригорина.

Отказ от сугубо формальных решений, поиски внутреннего оправдания всякого жеста и всякой детали, поэтика душевных движений, выраженных без слов, «симфония настроений» – все это невольно вызывает в памяти лучшую пору чеховского театра. Из уст самого Ноймайера возникает имя Станиславского: «Я верю, что принципы системы Станиславского можно применять и в балете»³. И называет эти принципы: «спектакль как целое», «высокий уровень ансамбля», «искусство перевоплощения» и т. д. Он отдает себе отчет в том, что это «идеальное представление о Художественном театре»⁴, почерпнутое из книг, и тем не менее такой идеал принимает.

Но точно ли вдохновитель Ноймайера – Станиславский? Ведь здесь названы, по сути, общие свойства психологического театра, символом которого в мире нередко является Станиславский, но не исчерпывает его. К тому же Ноймайер – разный, и в других своих сочинениях он отнюдь не следует Станиславскому. Почему это произошло здесь? Не Чехов ли вдохновил его? Ведь не всякий режиссер, не говоря уже о хореографе, может сделать такое признание: «Для меня главный источник вдохновения, толчок для фантазии заключены в слове»⁵.

¹ *Ноймайер Д.* Рассказ хореографа. С. 19.

² Там же. С. 17.

³ В кресле Станиславского Джон Ноймайер: Беседа с Ольгой Галаховой // Станиславский. 2007. Март. С.11.

⁴ Там же.

⁵ *Ноймайер Д.* Много лет думал о «Трех сестрах», а поставил «Чайку». С. 16.

Постскриптум

Я думаю, что немцы – единственные, кто может действительно почувствовать и правильно поставить Чехова.

Петер Штайн

Три спектакля, о которых шла речь, разные, но объединенные своей близостью к русской культуре, к истокам чеховского театра, должны бы иметь и другие общие корни. Об одном из них говорил Петер Штайн, когда в год 100-летия МХАТа, выступая здесь с лекцией о Чехове, обронил опасную своей горделивой уверенностью мысль о приоритете немецкого театра. Прежде всего следовало бы исключить из этой сентенции слово «единственные» – разных подходов к Чехову скопилось несть числа, и многие из них претендуют на правильность. Ведь Чехов, как мы убедились за целый век его существования в просторах мирового театра, многое позволяет, на многое отзывается и никому не дается сполна.

Штайн говорил о немцах вообще, в целом, словно не зная о другом подходе к Чехову, который развивался в Германии у режиссеров иного склада, иного мироощущения и восприятия Чехова. «В послевоенной Германии сложилась огромная режиссерская традиция чеховского театра. Штайновскому Чехову предшествовали глубокие, тонкие, совершенно небытовые, высокие образцы постижения всей палитры чеховских настроений», – пишет В. Колязин¹. Предшествовали, шли рядом и после Штайна, создавая его чеховским спектаклям альтернативу, не всегда тонкую и высокую, но, как правило, резкую и сильную.

Вместе с тем в каждом из трех спектаклей есть родовые черты немецкой режиссуры с той ее высокой точностью, что свойственна театру разных направлений. Точность эта порой заслоняет собой иное; ее склонны преувеличивать, считать первичной, когда говорят о «холоде профессионализма» у Штайна, о прагматизме решений Бонди, о «рассудочности подхода» и педантизме Ноймайера². Но только эти свойства, без какой-то иной (и основной) составляющей не дали бы спектаклям их удивительного объема, не вызвали бы личного отношения к ним и не позволили бы с такой готовностью принять их в России.

В 1979 году мне довелось видеть в Германии, в Дюссельдорфе, спектакль М. Грунера «Чайка». При тщательной выделке своей, необычных натуральных сценах (парк с настоящими березовыми стволами) и поразительной светотехнике, когда смена времени дня была физически ощутима (почти как у Штайна в «Трех сестрах»), спектакль воспринимался, как зрелище и только, не затрагивая душевных струн. Люди и судьбы,

¹ Из письма В. Колязина автору данной статьи.

² *Крылова М.* Горь от ума // Независимая газета. 2007. 12 марта.

показанные четко, но отчужденно, не волновали; верность Чехову была внешней, формальной, без той одухотворенности и лиризма, что создавали объем спектаклей Штайна или Бонди. Как будто немецкая традиция, но не та – в одностороннем, оскопленном своем варианте. И Чехов не тот – сухой, плоскостной отпечаток. И мысли о мхатовской линии, о Станиславском не возникало; на память почему-то приходили модные в ту пору настенные немецкие календари с яркими, но неживыми картинами природы.

Роль Станиславского как вдохновителя или предтечи наших трех режиссеров в их чеховских спектаклях остается проблемой. Несомненна близость к нему, высказана ли она или просто самоочевидна, как в случае Бонди. Но это близость психологического театра, о чем уже шла речь, и режиссерского театра как такового, с его законом целостности спектакля, с тем соотношением человека и мира, что диктовало интерес и к внешней, и к внутренней жизни пьесы. Возможно также, что к Станиславскому (или к тому, что связано с ним) они пришли через Чехова – путь, выбранный ими, сам к нему вел.

Метод Штайна, основанный на бесконечном доверии к Чехову и вчитывании во всякое слово и всякую ремарку пьесы, давал эффект поэтического реализма, столь дорогого памяти россиян. Он в меньшей степени повторился у Бонди и с неожиданной полнотой – у Ноймайера, но свойственен всем трим.

Это говорит о многом.

О том, что внутренняя свобода художника далеко не всегда ведет к вседозволенности и произволу, и самые властные постановщики могут быть восприимчивы к авторской режиссуре, т. е. идущей от автора – в данном случае Чехова.

О том, что художники разных поколений и даже разных искусств, подвижные «волей к разнообразию», настроившись на волну автора, «действительно чувствуют» его и ставят если не «правильно», то исходя от него самого и – если он того хочет – в духе классической традиции. А также о личных склонностях постановщика, о его предрасположенности (эстетической и духовной) к тому, что ему дает Чехов и с чем согласны далеко не все его собратья по искусству, исследователи и критики. В России же, несмотря на всю свободу нынешних поисков и трактовок, как видно, всегда готовы принять чеховский спектакль, близкий давней, начальной традиции толкования, что коренится, быть может, в тайниках русской души.

«А ВСЕ-ТАКИ ЧЕХОВ БЫЛ ЧЕХ»¹

*ОТОМАР КРЕЙЧА*²

Штрихи к портрету

По отношению к Крейче слово «вклад»³ многозначно.

Вклад Крейчи – это, конечно, он сам, художник высокой и трагичной судьбы, дары и испытания которой он принимал, не склоняясь и неизменно оставаясь собой. Одиноким могучий утес, символ цельности и постоянства в сумбурном, смятенном театре конца нашего века.

Вклад – это его театральный мир, который он выстраивал на протяжении полувека. Его роли и постановки, педагогика и театральная мысль, и скрупулезный анализ, с которым он, как ученый, вторгается в авторский текст, оставаясь при этом волшебником сцены. Мир сложных и гармонических построений, где режиссер не нуждается в самоутверждении, в подавлении иных начал, но, сознавая свою силу и власть, целью себе ставит родственный, неразъемный союз с автором, художником и актером.

Мир, созданный на его родной почве, в Праге, в ней укорененный, но захвативший потом и Европу, от Бельгии до Германии, от Швеции до Италии. География Театра Крейчи обширна. Мир, где он свободно путешествовал во времени, от Античности до Шекспира, до Чехова и до новых чешских авторов, которых чувствовал так остро и свежо, словно не пребывал до того в сфере классики почти безотлучно.

Мир, где есть свой центр, свой Бог, своя мера ценностей – Антон Чехов, вечный спутник Крейчи, чей опыт непрерывного, на протяжении нескольких десятилетий, общения с классиком, – пожалуй, главный вклад его жизни, и не только в театр XX века или во всемирную чеховиану, но во что-то большее, жизненно важное. Более двадцати спектаклей по шести чеховским пьесам, спектаклей, где не было самоповторов, но постоянно встречались и новое понимание Чехова, и чисто сценические открытия, где сквозь классику всякий раз виделось новое время, – все это, движущееся, живое, менее всего похоже на некий чеховский заповедник в театре.

¹ Плакат выставки «Чехов в Чехии. Пьесы Чехова на чешской сцене». Чешский культурный центр, Москва. 2001 г.

² Чеховские спектакли О. Крейчи в Праге:

1960 «Чайка». Национальный театр

1966 «Три сестры». Театр «За браноу»

1970 «Иванов». там же

1972 «Чайка». там же

1991 «Вишневый сад». Театр «За браноу II».

³ Статья написана в связи с присуждением О. Крейче Премии Станиславского в номинации «За выдающийся вклад в развитие мирового театра». Москва, сезон 1997/98 г.

Мне довелось увидеть спектакли Крейчи за год до чешских событий, когда в театральной Праге (как и у нас) все кипело энергией, но и предвещало грозу. После Национального театра, где Крейча переиграл немало ролей, стал режиссером и в 60-м году открыл чеховский цикл «Чайкой», он создал в Праге театр «За браноу» (1965), которому суждена была недлинная и яркая жизнь. В триптихе первых премьер был очерчен круг его поисков, его интересов: жутковатый карнавальный гротеск («Маски из Остенде»), бесстрашный анализ нравов («Кошка на рельсах») – и новый Чехов в знаменитых «Трех сестрах». Чехов трагический и жестокий, к которому шли тогда в разных театрах мира, в спектакле Крейчи – нервном, живом, полном любви, тревоги, острого драматизма, который резкими вспышками прорывался из закрытого обычно в чеховских спектаклях второго плана, – явлен был как закон. Движение шло от быта, узнаваемой домашней жизни – к небытию финала с его пустой сценой, с жестким, суровым итогом...

«Иванова» я видеть уже не могла, но отзывы, вызывающие доверие, дают представление о спектакле, участь которого, как и самого режиссера, была связана с судьбой Пражской весны. По словам очевидца, «Пражский “Иванов” – трагический вопль о судьбах людей, разлученных с временем, высосанных им, опустошенных, одиноких»¹.

Помимо того, спектакль говорил об одиночестве на людях, о «шпионах за интимностью», об окружении Иванова, создающем ситуацию несвободы: «Иванов не есть более ОДИН: все персонажи *суть* Иванов...»; «Отомар Крейча сумел перевести это “я” индивидуальное в “я” коллективное. Постоянное *присутствие* всех персонажей <...> вскрывает глубокое отсутствие поистине *частных* конфликтов. Иванов любит Сашу, не любит более Сарру, это его выбор. Но другие глаза всегда здесь, чтобы перехватить их взгляды; рты, чтобы повторить их слова; жесты, чтобы повторить их порывы. Ни Саша, ни Иванов не одни; они могут быть *собой* только через других, в том смысле, что все, *в Иванове, делают* Иванова»².

Мотивы одиночества и несвободы, подсказанные ситуацией и временем, были, как видно, глубоко личными для режиссера, оттого их напряженный трагизм.

Чехов был рядом с Крейчей на всех поворотах его судьбы. Когда в 72-м году был варварски закрыт театр «За браноу», он простился с пражанами «Чайкой». Дальше, почти двадцать лет, когда Крейча мог жить в своей стране, но не работать, и даже имя его, как и название его театра, не упоминалось в печати, он ставил спектакли за рубежом – более трид-

¹ Михайлова А. Чехов у чехов // Первое сентября. 2001. № 58.

² «Ivanov» à Prague. – Par Emile Copfermann // Lettres francaises. № 1323. Du 25 fevrier au 3 mars 1970. P. 11.

цати спектаклей за этот срок, по всей длине всемирной драматургии, особо наращивая мощности своего чеховского театра.

Новый Чехов у Крейчи был разным в зависимости от времени, от внутренних побуждений художника, но всегда событием в европейском театре. Недаром так ценили эти опыты такие чеховские режиссеры, как Анатолий Эфрос, Георгий Товстоногов или Джорджо Стрелер, считавший, что вне диалога с Крейчей уже нельзя ставить Чехова.

1999

Общая наша участь

С начала 90-х, когда в Чехии начнется новая жизнь, Крейча вновь откроет свой театр, в продолжение прежнего – театр «За браноу II». И первой премьерой станет «Вишневый сад», печальный и строгий спектакль, показанный в Москве на Первом Чеховском фестивале.

На фестивале Крейчу ждали особенно. Боролись за его приезд. Родовались встрече с ним. И вдруг – разочарование, тем более острое, чем сильнее были ожидание и вера в легенду, которой стал в свои годы странствий этот одержимый Чеховым режиссер. Случилось простое: «столкновение легенды и реальности», как заметил Анатолий Смелянский. При этом первая рухнула, но и вторая не победила.

Все было не так, как хотелось: ни сада на сцене, ни праздника, который вопреки всему живет в безалаберном мире Раневской; ни обаяния самой Раневской, непостижимого и неотразимого, как бы мы ни злились на ее беспечность и сопутствующий ей сумбур. Знаменитая Мария Томашова с каким-то вызовом отбросила свой шарм и явилась московской публике хмурая, неконтактная, суровая, как женщины Ибсена, да к тому же и без парижского шика.

Реакция личной обиды со стороны театралов (будто обманули или отняли что-то) была скорой и дружной, с разной степенью лояльности, от сочувствия («работа усталого и замученного человека») до раздражения («ясность таблицы умножения», «бескрылый прозаизм»). Случаи приятия спектакля или хотя бы живого интереса к нему были редки.

При этом мало кто знал, как Крейча ставил Чехова в годы изгнания; да и до того немногие видели его спектакли. Из слухов, воспоминаний и откликов соткался образ могучего и упрямого режиссера, в любых условиях жизни верного Чехову и себе. Режиссера, открывающего в Чехове нечто новое, сразу становившееся для театра законом; удивлявшего Товстоногова, вдохновлявшего Эфроса. «Нечто» толковали по-разному, и у меня есть свое толкование; оно питается давним и стойким (навсегда) впечатлением от живого театра Крейчи – от «Трех сестер» весной 1967 года.

«...Крейча смахнул с чеховских героев пыль уныния, которой их так часто припорашивают, наполнил энергией и горячей кровью – и осво-

бодилась, заиграла живая, нервная пьеса Чехова. В спектакле нет темы упадка, разобщенности, некоммуникабельности, нет лишних людей и размагниченных интеллигентов. Все молоды, любят безрассудно, мечтают упрямо, горюют так, что застигается свет.

Оттого, что эти люди не ноют, не тлеют, а жарко хотят жить, их драма становится более острой и ранит сильнее...»¹

Тогда именно это врезалось в память прежде всего (в ту пору особенно поражало, насколько Чехов – наш, сегодняшний и живой). Помню до сих пор (вижу!), как встретились впервые Маша (Мария Томашова) и Вершинин (Радован Лукавский), какой свет исходил от них, какая вольтова дуга возникала над сценой. Помню – с годами все сильнее, – как в последнем акте пролетал на качелях над головами зрителей огромный, мрачный старик Чебутыкин (его играл сам Крейча). Как в финале, без обычного просветления, на пустой сцене метались, словно подстреленные птицы, сестры, Ирина и Маша, а старшая, Ольга, увещевала их: «...жизнь наша еще не кончена. Будем жить!», а они не слушали, расходились в разные стороны, в никуда.

Жесткий финальный трагизм вызревал постепенно и неуклонно, давая о себе знать множеством мелких, как бы случайных деталей, вроде беспричинных вспышек тревоги или сорвавшейся с потолка люстры. Молодые, полные жизни актеры обреченность отнюдь не играли – она была вне их, предписана была чем-то иным и на них наступала. Все шло к своей дальней цели, и рука ведущего была твердой. То, что по мхатовским правилам скрыто внутри, Крейча приоткрывал, обострял, позволял прорываться наружу и постепенно готовил финал – вне быта, вне жизни, в каком-то ином измерении.

Мощный прорыв второго плана и стал открытием Крейчи, хотя одновременно с ним или вслед за ним это пробовали и другие. Но, в отличие от многих других, Крейча умел сдерживать стихию, знал меру, эстетика его была целомудренной. То, что позже он скажет о Чехове, – объективность, строгость, нежелание что либо выставлять напоказ, – выглядит как автопортрет самого режиссера; ведь выбор и трактовка говорят не только о предмете, но и о нас самих.

Для большинства же творивших легенду заочно Крейча имел репутацию главного текстолога чеховского театра, что было подтверждено им самим в словах («текст для меня наивысший закон») и на деле. Слушатели семинара по «Вишневому саду», который Крейча вел в Москве в 1989 году, были покорены виртуозностью разбора, но кое-что, видимо, пропустили. В том числе и относящееся к Раневской – «усталая, измученная женщина» (в том же роде напишут у нас и о самом Крейче), привезенная на родину против воли, отбывающая тут повин-

¹ *Шах-Азизова Т.К.* Когда классика современна // Неделя. 1967. 30 июля–5 авг. С. 10.

ность. Сказанное тогда промелькнуло, а воплощенное, явленное теперь – возмутило.

Подоплека решения, может быть, тоже в тексте: «Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!..» Раневскую Томашовой давит этот камень, она заторможена, заморожена, даже лицо ее, вне спектакля полное живой прелести, камнеет – на сцене странный, таинственный сфинкс. Здесь режиссер вступает – против собственных правил – в борьбу с чеховским текстом. То, что говорят о Раневской, что говорит она, как действует, чувствует, как представлена в ремарках, не вяжется с тем, какова она есть на сцене, и это мешает спектаклю.

При всем том это не промах, не сбой – у Крейчи, как и у Чехова, ничего случайного нет. Он сделал то, что хотел сделать, нравится нам это или нет, без расчета на общее немедленное приятие, но из внутренних побуждений. Не следует также обманываться по поводу его замученности и усталости. После окончания спектакля на встрече со зрителями Крейча был полон наступательной энергии и бесстрашного любопытства, не давая никому пофилософствовать, атакуя вопросами: как шел спектакль? что плохо? что мешает? что не так? И объяснял, и спорил, и не давал собеседникам спуска.

Спектакль Крейчи четок и собран по тем законам «математического расчета», «инженерной структуры», которые он ценит в Чехове. И если на сцене нет нежной белизны сада, сумбурного «бала некстати», а «лопнувшая струна» звучит лишь в нашем воображении – значит, таков был замысел, так ему было надо. Добраться до замысла, однако, непросто. Этот «Вишневый сад» представил картину жизни словно бы из окна, в отдалении, рассчитанную на внимание, на дистанцию между залом и сценой. И если принять условия игры, увидеть картину в целом, наблюдать за ее движением, войти в ритм спектакля, откроются тайные пласты его смысла.

С высоты бельэтажа заметнее была красота спектакля, его соразмерность, сложность и слитность его потоков, линий, деталей. Из плоского мхатовского партера, где не увидеть целое и перспективу, трудно было оценить сценографию Ги-Клода Франсуа. А тут открылось свободное пространство сцены и деревянные плоскости стен, окаймлявшие это пространство, по которому выписывали свои траектории герои. Играли редкие здесь предметы – шкаф, неожиданно полный книг; люстры, мерцавшие до поры вверх, а затем резко, как крик, срывавшиеся вниз. И главное, был здесь вишневый сад, но особый, уже нереальный. Время от времени на стенах, становившихся прозрачными, проступали силуэты ветвей и листьев – тень сада? мираж? воспоминание о нем?.. Образ был, как и все здесь, сдержанным, отдаленным. Режиссер изгонял из спектакля все, что грозило лирикой и могло преждевременно размягчить зрителей. Он даже ску-

пился на музыку, но вальс в третьем акте, отрываясь от своего бального назначения, плыл над сценой, над нами, рождая смутное и сильное волнение.

О чем говорил этот вальс? Что значили тени сада и эта горечь без ностальгии? Знаки ли это былого или красота покинула этот дом и существует где-то отдельно? Кажется, что целое спектакля важнее отдельных деталей и даже лиц. Но лица отнюдь не эскизные, не стерты. Всякое – со своим нравом и своей манерой: барственный Гав (Милан Рис), юная нервная Аня (Яна Франкова), Петя Трофимов (Отмар Крейча-младший), простой, серьезный и, слава богу, не ответственный за все грехи тоталитарных режимов, и наконец, Лопухин (Ян Гартл), самая яркая и драматичная фигура спектакля, человек, мятущийся на разломе эпох.

Общий тон спектакля – европейский, когда скупы отмерены краски и нет точной прикрепленности к месту действия, лишь к эпохе, и то настолько, чтобы историзм формы не затенял чего-то более важного. Характерность дана лишь намеком, социальный ценз почти выровнен, все здесь интеллигентны, во всяком случае, из хорошего дома – даже слуги. Создается образ людского сообщества, попавшего в одну беду, в один поток, стоящего перед одной проблемой. Проблема же, думается, не ограничена спектаклем и пьесой, но шире их и реальнее.

Наталья Крымова сказала о Крейче на пресс-конференции: «Это – вопрос возможности (или невозможности) второй жизни». Быть может, здесь разгадка того, что вложено режиссером в «Вишневый сад». И Крейча, и его первая актриса имели свой вишневый сад, и он – прекрасный, цветущий – был вырублен двадцать лет назад. Теперь они вернулись на вырубку и хотят начать все сначала. «Мы насадим новый сад, роскошнее этого...» Что это – мечта, иллюзия, последняя отчаянная попытка?

Странно, что у нас почти не расслышали тревожную мелодию спектакля – она ведь и нам не чужда. И мы, который уже год, хотим пережить судьбу, возродиться на пепелище. Сбудется, нет ли – как знать? Так или иначе, участь у нас с Крейчей общая.

1992

ПЕТР ЛЕБЛ¹

«Чайка»

Слухи о «Чайке», поставленной молодым пражским режиссером Петром Леблом, распространились в Европе быстро. Одни возмущались ею;

¹ Чеховские спектакли П. Лебла в Праге:
1994 «Чайка». Театр На Забрадли
1997 «Иванов». Там же
1999 «Дядя Ваня». Там же

другие называли «освежающим шоком». В «провокаторе» Лебле видели «настоящий, опасный талант»¹. Все это не вязалось с обликом самого Лебла, юного, легкого, ясного, равно как и миссия возмутителя спокойствия, которую он взял на себя и выполнял исправно.

Лебл развивался свободно, не чувствуя себя заложником нового, не желая различать «измы». Чехов ли, Беккет или Кафка – все это, по его собственному признанию, просто «нормальная» литература. Чехов был близок особенно; пьесы его Лебл называл «освобождающими» – формула, которую он бросил, не объяснив, странная, точная.

К середине 1990-х годов, за столетие (без малого) ее существования «Чайка», казалось бы, ничем удивить уже не могла. Как будто все на ее территории уже было: консерватизм – и «новые формы»; притча на вечные темы творчества, одиночества и любви – и отклик, острый и импульсивный, на злобу дня. Был также общий, словно по тайной договоренности, уход от чеховской загадки жанра: почти никто не решался ставить «Чайку» по предписанию автора, как комедию.

Лебл предложил то, чего еще не было. Как видно, он вспомнил, что «Чайка» – ровесница кинематографа (год рождения обоих – 1895) и применил к Чехову средства старого кино, графичного, черно-белого: белые стволы берез и костюмы, экзотический грим – черные губы и брови на белых лицах, подведенные черным глаза. От давних фильмов шла преувеличенная театральность жестов, поз, мизансцен. Был лихо утрирован модный в начале века типаж: роскошная, с заразительным актерским апломбом Аркадина (Йорга Котрбова), экспансивная до истерики Маша (Ева Станиславова), Тригорин с демоническим имиджем (Карел Добры).

В течение трех (из четырех чеховских) актов в спектакле бушевала дерзкая стихия игры, на грани то ли пародии, то ли мистификации – трудно было понять. Зрителям не давали погружаться в привычное марево чеховской атмосферы, настораживая, шокируя их, отчуждая всеми возможными средствами: каким-то гротескным звучанием со стуком, грохотом, скрежетом; комедийными врезками в действие, когда персонажи, словно вспарывая его, вдруг проплывали на фурах; самым видом героев, будь то карикатурно «взломаченный» (по реплике Треплева) Сорин (Борживой Навратил) или челядь в карнавальном облике – то в меховых папах, то в парике и камзоле.

Все это, однако, было не просто играми заправского постмодерниста, каковым прослыл Лебл. Веселые, вольные игры направлялись твердой рукой; в смещении стиля крылся свой смысл.

«Чайка» – причудливая пьеса, отнюдь не классика, но эксцентричная пьеса с массой как высоких мыслей, так и провокативных авторских

¹ Свет а дивадло. 1994. № 6. Цит. по программе спектакля «Чайка» на Втором Международном театральном фестивале им. Чехова. Москва, 1996.

приемов, – считал Лебл. – «Чайка» в истинном смысле слова современна еще и потому, что совершенно беспощадна»¹.

В спектакле Лебла поначалу больше всего поражали *беспощадность* и *эксцентризмы*. Ирония режиссера, безудержная, бесцеремонная, никого не щадила. Не только Аркадину и Тригорина, но и Дорна, философа и эстета, весьма похожего на Фальстафа (Леош Сухаржица), и даже дворню, фигуры фона, до тех пор в «Чайке» в такой мере, кажется, не обыгранные. Дворня трудилась в качестве хора и цанни, суетилась, подглядывала за жизнью господ. Называя ее «командой Якова», режиссер даровал работнику Якову какое-то особое назначение. Слуга, дворецкий, церемониймейстер, «помреж» при Треплеве, распорядитель жизни в безалаберном доме, Яков был еще чем-то помимо этого, в каком-то неявном, небудничном измерении. Ему дана была инфернальность, оспоренная иронией и все же не снятая ею, гротеск с примесью жути – характерное для Лебла сочетание, как, впрочем, и то, что образ был намеренно оставлен непроявленным.

Ирония обращения была и на главную пару спектакля – Треплева и Нину Заречную. Треплев (Радек Холуб), инфантильный, нескладный, со странно согнутыми руками, отмечен был епиходовщиной, как Роком. С комическим пафосом рассуждал он о «новых формах»; пританцовывая, вприпрыжку – о «жизни, как она представляется в мечтах». С детской неумелостью то тянулся к Нине, то пасовал перед ней. По-детски же был игрив, и даже в момент острого, драматического объяснения являлся в виде индейца. Подпрыгнув и замахав руками, изображал чайку... Творческий запал его этой эксцентрикой, почти клоунадой, обесценивался на корню – впрочем, как и у Нины.

Нина (Барбара Хрзанова), пришелец из наших дней в этот ретрокиномир, представлена была с безоглядной комедийной отвагой. Простецкая, круглолицая, в нелепых буклях девица с улицы, из глубинки, с узелком в руках, в свитере и брюках, заправленных в сапоги, была антитеатральна – по виду, по сути. В неудобной, гротескной позе, со страхом и тщетным усердием твердила она непонятный ей треплевский текст, ломая его мелодику, давясь им, рождая не мистический эффект, но фарсовый, как весь здешний театр в театре.

В мистерии Мировой души не было магии и космизма. Злосчастный спектакль Треплева, осмеянный его близкими, был высмеян Леблом вдвойне. Это стало загадкой – насмешка над тем, в чем они как будто должны быть сродни, фантазеры, провокаторы, авангардисты. Лебл, казалось, мог быть с Треплевым солидарен, мог Треплевым себя ощущать. Этого не случилось по ряду важных причин: разное время, разный склад личности, разные судьбы.

¹ Свет а дивадло. 1994. № 6.

«Я не верую и не знаю, в чем мое призвание», – подводил итог своей жизни Треплев. В отличие от него, Лебл был победителем и точно знал, в чем его призвание. Быстро пройдя путь любительства, он в двадцать восемь лет стал художественным руководителем пражского театра «На Забрадли»; стал успешен и знаменит. Жизнь его была насыщенной, яркой; вмещала актерство и режиссуру, сценографию и педагогику, экран и сцену.

Поколение Лебла выросло в ином климате, чем ровесники его на рубеже веков или «сердитые» юноши 60-х. «Он был “постмодернист”, но и не думал об этом, просто творил так, как бьет из-под земли источник, пенясь и бурля, потому что не может иначе», – писали о нем в Чехии¹. (То, чего не дано было бедняге Треплеву и о чем он тосковал – о том состоянии, когда «человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».)

Спектакль Лебла происходил от такого взгляда на мир, где не пугают гримасы жизни, где парадокс – норма мышления; где драма и юмор, игра и серьез соединяются легко и на равных, а балаган не мешает пробиться к подлинности. Свобода давала ему чувство дистанции, пространство для иронии, что, однако, не ставило его вне морали, не лишало спектакль человечности.

Четкая линия проходила в спектакле между Треплевым и Тригориным не потому, что один был эстетически близок, а другой далек. Литературное противостояние их было снято. Но умный и злой позер Тригорин явно был театру немил, в отличие от беззащитного Треплева, и потому отмечен холодным сарказмом. Художник Треплев или нет, какого склада и направления, рождена ли Нина для сцены – казалось, это неважно для режиссера. Он искал моменты подлинности у своих шаржированных героев – и находил в этих двух, «наивных и чистых» (Чехов, С., 17, 35), и давал им право на драму.

Более всех подлинность была дана Нине, наивной и цельной в каждой своей реакции, в каждом душевном движении, что постепенно проявлялось и нарастало: в импульсивном сочувствии Треплеву, в доверии к Тригорину и его «мукам», из чего рождалась любовь. Смешная девочка выросла, на глазах меняясь и хорошея. Далее по ходу сюжета ей предстояло выстоять или сломаться, театру же – выбирать. Лебл выбрал первое: выстоять и «выпрямиться» к тому же.

Провокативность первой части спектакля, огромной, избыточной по части режиссерских фантазий, не могла длиться вечно. Она была разрешена по контрасту, в тревожном напряжении действия, с выплеском затаенного, с резкой сменой регистра. Игры взрослых людей закончились, наступала расплата. Комедия перелилась в драму; насмешник Лебл стал вдруг суров.

¹ Альбертова Г. Буклет выставки «Чехов в Чехии». М., 2001.

На сцене царил белый цвет и стерильная, почти больничная чистота. Рваные ритмы и звуки начала сменились дальней мелодией, тишиной, какой-то метерлинковской атмосферой. Кино кончилось: с лиц был смыт экзотический грим, парики сняты, герои разоружились. Выбритый наголо Сорин смотрел куда-то взглядом смертника и провидца. Маялся взвинченный, готовый поминутно взорваться Треплев; сведенные кисти его рук выдавали душевную судорогу. Все в нем и вокруг него было знаком беды.

Являлась новая Нина, зрелая и прекрасная, с открытым высоким лбом. Рядом с ней Треплев выглядел невзрослеющим мальчиком, беззащитным и обреченным. Спектр ее проявлений был, однако, широк: от нежности до агрессии, от всплесков смятенного сознания до горькой, высокой мудрости. Образ ее мерцал и двоился: то земная женщина властной силы, то почти фурия – воинственное, мстительное существо. Первое побеждало. Совсем иначе, чем прежде, вдохновенно и страстно, от собственного лица читала она монолог из ранней треплевской пьесы – и исчезала.

Треплев, оставшись один, долго, яростно, без слов рвал свои бумаги – зубами и непослушными, вновь согнувшимися руками – и уходил в темноту. Потом был выстрел, немая сцена участников, резкий крик чайки – и все.

Комедия вдруг сламывалась в драму. Слом был крутым, безоглядным, контраст двух частей – вызывающим, абсолютным. Понять было трудно, откуда у Лебла, с его как будто веселой душой, взялась такая мера трагизма – особого, с обжигающим холодом; такое ощущение бездны, с опасной степенью близости, погружения...

«Иванов»

Лебл, режиссер странных фантазий и сильной воли, насмешник и мистификатор, представивший в прошлый приезд гротескный и трагичный мир «Чайки», не успокоился и на III Чеховский фестиваль привез нам «Иванова».

Это был и прежний, и другой Лебл, что резко отозвалось в спектакле, намеренно нецельном, как бы из двух театров; намеренно в чем-то непроясненном, как бы дразнящем публику. Из прежнего, узнаваемого у Лебла – странность. Она не наигранна – Лебл не может ставить не странно (для нас странно; для себя, конечно, нормально).

Сам оформив спектакль, он привнес в него эту дразнящую странность. То герои теснятся на авансцене между занавесом и рампой; то занавес откроется и обнажит жутковатую темную пустоту, где сиротливо притулился домик Иванова – ни природы, ни света, один жутковатый мрак, где клубится иногда дым. Внутри тянутся будни, бушуют страсти,

гуляет ивановская «среда», а вокруг этакий космос, сумрачный и холодный, тревожная корректива к действию, пропитанному иронией.

Ироничен облик героев, вернее их облачение, придуманное Катажиной Штефовой. Оно карнавално вне карнавала: мундиры с золотым шитьем, пудренные парики, кокошники и жабо; для него нет опоры и в тексте. Оно существует словно само по себе. И все же с этой карнавальнoй стихией в спектакль вторгается какой-то иной смысл.

Версии могут быть разные: обобщенный образ России (неточно, ибо тут не один русский стиль); жест остранения для того, чтобы абсурдностью костюмировки оттенить рутинную жизнь; жест театрального озорства, где мы тщетно будем искать концепцию; наконец, знак той нелепой придуманной жизни, которая навязана Иванову – непридуманному человеку. Это, кажется, ближе к делу, хотя и другие версии не отбросишь.

При этом, несмотря на карнавальное облачение и гротескные жесты, кругом почти сплошь «живые лица». В «Чайке» так не было; все были странны и условны. Здесь же все в большинстве своем – люди как люди, и сложные, и простодушны: и веселый пьяница Лебедев (Леош Сухаржипа), сердечный и свойский, но с хитрецей; и высохший, казалось, от злости, а на деле несчастный и привязчивый граф (Владимир Марек), и тоскующий от одиночества безумный картежник Косых (Лалислав Клепал). Словно Леблом овладела та тяга к «простому человеческому» (выражение Немировича-Данченко), что принес когда-то в театр Чехов.

Судя по «Иванову», это так. Она овладевает им постепенно, и знаки этого рассыпаны по спектаклю.

Взять хотя бы тенденцию к камерности, к сближению зала и сцены, к концентрации действия почти что у рампы. Посетив с труппой Мелихово, Лебл признался, что не хотел бы ставить Чехова на большой сцене, где «все человеческое переменяется в героическое и торжественное», – и повернул к достоверности и простоте. (Как уже не раз в театре бывало, Мелихово, интимное, домашнее, скромное, сделало свое дело.)

Поворот – не радикальный пока, половинчатый, но касается главного: того, как существует в спектакле Иванов.

Лебл мог, казалось, переступить незримую черту, до сих пор оберегающую Иванова от сарказма, и поиздеваться над ним, как до того – над героями «Чайки». Не стал. Поиздевался над «средой», но умеренно – бывало с этой «средой» и круче. Видно, что не она ему интересна, а сам Иванов, и не как вечный тип, сродни Гамлету, ходячая рефлексия, или жертва «среды», времени и режима, или представитель каких-то общих начал – просто как человек. Согласно автору, «ничем не замечательный»; один из нас, представляющий только себя.

Иванов Богумила Клепика сыгран по законам психологического театра и отделен от других. Отсюда, видимо, и авансцена для его исповедей и объяснений с женой, которую строго и драматично играет Эва Голубова. (А там, где Лебл чувствует истинную трагедию, насмешник в нем умолкает, что было уже и в «Чайке».)

Все создает ощущение бесприютности героя: то он жметя на узкой полоске сцены; то зажат где-то в дальнем углу массивными и разряженными лебедевскими гостями; то в собственном доме натывается на разор. Иванов действительно бесприютен и одинок, хотя то и другое он носит в себе, – это душевная, не житейская бесприютность, что Клепл делает лейттемой роли. Так же, впрочем, как и другое – невозможность быть собой, в чем равно повинны и он сам с его утраченной «энергией жизни», и та среда, что присосалась к нему, как вампир, пусть он и не признает этого.

Клепл играет с обезоруживающей искренностью и простотой, с внутренним оправданием каждого душевного движения своего героя, его рефлексии, смятения, даже какого-то ступора, пустоты. Играет обессилевшего и честного человека, которому не дано остановиться и поразмыслить, – он загнан женщинами, друзьями, врагами, и это ощущение загнанности артист доверительно публике передает. По сути, только ей (нам) он и может это сообщить – остальным до того дела нет, и они упорно долбят свое, то выполняя «задачу», то побуждая его быть как все.

При этом Иванов здесь – человек без программ, человек порыва, действующий спонтанно, и внезапный уход его не демонстрация, но бегство от всех и всего: от свадьбы-«парламента», от настырных друзей и врагов. Попался на глаза ящик с пистолетами, прихваченный Львовым для дуэли, – вот и решение, импульсивное, бесповоротное: Иванов выхватил пистолет и метнулся куда-то прочь со сцены, в зал, в темноту. Всё.

Post factum

И вдруг...

В октябре 1999 года был выпущен «Дядя Ваня». Лебл, судя по всему, был доволен; сам называл в письме спектакль «потрясающим», «замечательным».

В декабре отметили 83-е представление «Иванова».

На следующий день Петра Лебла не стало. Он ушел сам, в 34 года – роковой, по Чехову, возраст, – оставив режиссерскую партитуру своих похорон.

Это казалось невероятным. Художник новой Чехии, он был воплощением молодости и свободы – насмешник, любитель эпатажа, страшный и неумный. Он начал рано, с любительства, и рано стал

знаменитым. Возглавил пражский театр «На Забрадли»; был постановщиком, педагогом, сценографом (скрываясь за псевдонимом WN). Он ставил современных и старых авторов, абсурдистов и классиков, в том числе наших – Гоголя, Чехова.

С Чеховым и пришла к нему слава. «Этот парень, Чехов, записал себя во всех своих персонажей...»¹ – в веселой фразе Лебла не было фамильярности; он рад был тому, что в классике встретил товарища. Отношение его к Чехову было лишено пиетета, но полно любви, любопытства – и равенства. Он считал себя вправе ставить его пьесы так, как видит и чувствует, без особой оглядки на традиции, будь то спор с ними или развитие. Называл эти пьесы «улыбчивыми» (в согласии с автором) и «освобождающими» (неожиданный, точный термин, требующий все же разгадки).

Постановка «Чайки» вызвала шок в Европе, как вызовет вскоре на Втором Чеховском фестивале, где москвичи познакомились с Леблом. Дерзкий, гротескный спектакль, карнавальная игра, где режиссер вволю поиздевался над всеми, к финалу оборачивалась трагедией – суровой, глубокой, холодной; трагедией расплаты, возмездия, Рока.

Вызывающий, мощный спектакль не сочетался с образом самого Лебла – светлого, ясного; быть может, обманчивым обликом, потому что не может быть вполне ясной душа художника, заглянувшего в такую бездну. То, насколько там, внутри, все было сложно и драматично, подтвердилось в «Иванове», следующем чеховском спектакле Лебла, также привезенном в Москву. Снова – парадоксы, загадки, российский абсурд, дурной карнавал; на фоне ряженых – горестное лицо Иванова с его одиночеством и тоской; с его ощущением тупика; с бегством – опростью, в смерть – от тех личин и претензий, которые ему навязывала жизнь.

Повторим цитату: «Этот парень, Чехов, записал себя во всех своих персонажей...» Речь шла о том, что роднит художника и его героев, будь то черты характера, линии судеб или просто слова. Быть может, такое родство чувствовал и сам Лебл; «записал себя» в Треплева и Иванова – и повторил их судьбу, имея на то свои внутренние причины, печальные и земные, но не желая прежде срока омрачать ими близких².

Свой последний спектакль он завершал праздником: все действующие лица, забыв о распрях и невзгодах, собравшись вместе, радовались

¹ Из выступления П. Лебла на Третьем фестивале имени Чехова.

² Из письма П. Лебла в декабре 1999 года: «...жизнь жестока, и, видно, это мне было суждено <...>. Что-то во мне сломалось, треснуло, это не фольклор, не перепады зимнего сезона, это, некоторым образом, жуткий облом. <...> я тайно лечусь от какого-то психического расстройства, я знаю, что дело плохо, и сейчас привожу в порядок все, что только возможно». См.: *Смолакова Власта*. Памяти режиссера Петра Лебла //www.mecenat-and-world.ru / 41–44.

зрителям, друг другу и жизни, пускали в зал бумажных птичек и пели в мощном, слаженном хоре, затопляя зал волной радости.

Пусть это был финал не от автора – от театра, и в хоре пели уже не персонажи – актеры, но когда такое случалось в постановках самой грустной чеховской пьесы с ее погружением в рутину и сумрак будней, в безысходный круговорот бытия? Последняя улыбка Лебла, после которой все кончится. Но отсвет ее останется в завещании:

Я вас любил.

И даже так любил, что мучился невыразимо,
что очень глупо.

Я вас люблю,

и пусть вам будет хорошо здесь без меня.

Viva la liberta!

Так, с Богом – и вверх и вниз!»¹

¹ Там же.

ОТ ПЬЕСЫ К ПЬЕСЕ

«ИВАНОВ»

Русский Гамлет

Иванов. Я умираю от стыда при мысли что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не тов лишние люди... сам черт не разберет!

А.П. Чехов. Иванов

Сравнение с Гамлетом всегда было высокой честью для любого литературного героя. Случалось, что это имя присваивали те, кто не имел на него права. И вдруг находится человек, который ни быть, ни зваться Гамлетом не желает, для которого это «позор».

Отчего? Кто повинен в этом? Иванов ли, не понимающий Гамлета, или его автор, или время, бросившее тень на шекспировского героя?

Гамлет неразлучен с русской культурой, и не только потому, что Шекспир, как известно, нашел в России свою вторую родину. Есть нечто в личности и судьбе датского принца, что многократно отзывалось в русском обществе XIX века с его обилием философических натур, лишних людей и мизантропов. Несколько поколений в разной степени были отмечены гамлетизмом: одиночеством, склонностью к рефлексии, разрывом слова и дела, образа мыслей и образа жизни.

Без этих черт нет Гамлета, хотя он и не исчерпывается ими. Каждая эпоха так или иначе оценивает их, то возвышая, то снижая иронией, и вносит свои поправки в понимание вечного образа.

Не редкостью было в России и критическое отношение к Гамлету: одни считали пороком его бездействие, другие – раздвоенность, третьи обвиняли в эгоизме. Так или иначе, не боялись «говорить о темных сторонах гамлетовского типа, о тех сторонах, которые именно потому нас более раздражают, что они нам ближе и понятнее»¹, – о том продолжении и развитии, которое получал гамлетизм в его

¹ *Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот / Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М., 1956. С. 178.*

массовом психологическом варианте, распространяясь вширь. По существу, через критику Гамлета всякий раз шла самокритика поколения, не снижавшая, впрочем, до поры масштаба личности и трагедии датского принца.

Гамлетизм обычно усиливается в безвременье, после таких трагических потрясений, какими были разгром декабристов или народничества. В 80-е годы популярность гамлетовских мотивов и самой пьесы даже для России необычайна¹. Она видна в обилии переводов, постановок, исследований, литературных вариаций на темы «Гамлета», особенно в лирической поэзии. Психологическая формула времени в стихах С.Я. Надсона словно пришла сюда из «Гамлета»:

...я сын наших дней,
Сын раздумья, тревог и сомнений².

Появляется немало исследований гамлетизма вообще и русского гамлетизма в особенности. В одном и том же 1882 году выходит несколько работ народнических критиков, обращенных к событиям и героям дня, но трактующих их через «Гамлета» и через него же ведущих пропаганду своих идей.

П. Лавров, анализируя причины недавней трагедии народовольцев, пишет об этом иносказательно, на примерах из шекспировских пьес, и оттуда же выводит мораль: «Гибель, если отступаешь перед делом, которое пред тобою поставила история. Гибель, если в деле не различаешь друзей от врагов, союзников от противников, если не присоединяешь понимание к решительности. Гибель, если не понимаешь <...>, в какой исторической среде приходится действовать. Человек должен быть вооружен с головы до ног для жизненной борьбы, вооружен знанием и решимостью и никогда не должен отступать перед борьбою, в которую его вводит жизнь»³.

А. Скабичевский дает своеобразную классификацию гамлетизма, с его разнообразными общественными корнями и психологическими вариантами. Применительно к 80-м годам Скабичевский расширяет понятие гамлетизма, видит его, как сейчас сказали бы, тотальным – «гамлетизм нашего века, лежащий в основах всех наших общественных отношений»⁴.

П. Якубович разрабатывает понятие современного гамлетизма конкретно: «Перед Гамлетом наших дней стоит роковая альтернатива: жить, как все, или верить и жить, как единицы... Жить, как все, для него нравственно невозможно: для этого он слишком честен, слиш-

¹ См.: Шекспир и русская культура. М; Л., 1965. Гл. VIII.

² *Надсон С.Я.* Полн. собр. стихотворений. М; Л., 1962. С. 205.

³ *Лавров П.Л.* Этюды о западной литературе. Пг., 1923. С. 206.

⁴ *Александров (Скабичевский А.)*. Жизнь в литературе и литература в жизни // Устой. 1882. № 9–10. Отд. XIII. С. 43.

ком идеален, слишком дитя своей эпохи; для веры и дел он слишком измят, слишком стар нравственно, слишком зол, слишком скептичен – таким сделала его жизнь, среда и воспитание»¹. (При этом Скабичевский и Якубович имеют в виду высокий, трагический образец гамлетизма – Вс. Гаршина и его лирического героя, во многом спаянного с автором.)

На фоне этих трех статей диссонансом звучит само название статьи Н.К. Михайловского «Гамлетизированные поросята» и ее саркастический тон. Сохраняя, при сурово критическом отношении к противоречиям Гамлета, уважение к нему как к «очень крупному человеку» и доверие к «резкой искренности самоосуждения», Михайловский признается: «...не Гамлет нас здесь интересует, а некоторые его копии...» Копии эти, по мере перерождения и деградации гамлетовского начала, подразделяются на «гамлетиков» и «гамлетизированных поросят».

«Гамлетик – тот же Гамлет, только поменьше ростом»; «Но в гамлетике все-таки сохраняются две несомненные, подлинные гамлетовские черты, конечно, в сокращенном размере. Во-первых, гамлетик все-таки действительно страдает от сознания своей бездельности; во-вторых, в связи с этим он не сверху вниз смотрит на практическую деятельность вообще и на лежащую перед ним задачу в частности, а, наоборот, снизу вверх: не дело ничтожно, а он, гамлетик, ничтожен»².

Еще ниже – «гамлетизированный поросенок», псевдо-Гамлет, самолюбивое ничтожество, склонное «поэтизировать и гамлетизировать себя»: «Гамлетизированному поросенку надо... убедить себя и других в наличии огромных достоинств, которые дают ему право на шляпу с пером и на черную бархатную одежду». Но Михайловский не дает ему этого права, равно как и права на трагедию: «Единственная трагическая черта, которою можно, не изменяя художественной правде, осложнить их смерть, это дегамлетизация, сознание в торжественную минуту смерти, что Гамлет сам по себе, а поросенок тоже сам по себе»³.

Такова амплитуда колебания русского гамлетизма уже в начале 1880-х годов: от трагического героя, потерпевшего поражение борца, до подделки под Гамлета, пародии на него. Некоторые черты датского принца, не просто гипертрофированные, но искаженные временем, перерождаются в комическую характеристику того типа людей, который будет назван «размагниченным интеллигентом».

¹ Гарусов М. [Якубович П.Ф.] Гамлет наших дней: Рассказы Всеволода Гаршина // Русское богатство. 1882. № 8. Отд. IX. С. 69.

² Михайловский Н.К. Гамлетизированные поросята // Сочинения: В 5 т. Т. 5. СПб., 1897. С. 685–687.

³ Там же. С. 688, 703–704.

Название это возникает в статье Н. Рубакина «Размагниченный интеллигент». В форме острого сатирического очерка автор описывает историю своего (вероятно, придуманного) знакомого и его крутую эволюцию – от университетского юноши до «раскисшего субъекта», одержимого рефлексией. Приведены письма, дающие «возможность нарисовать по ним состояние многих интеллигентных душ и выяснить главные фазы того процесса, который сам Иван Егорович (герой очерка. – *Т. III.*) довольно метко окрестил названием *размагничивания*». Дается и песенка – своего рода гимн «размагниченного интеллигента».

Я каждый день обедаю:
 Какой в том смысл – не ведаю!
 Я каждый день читаю:
 К чему – не понимаю!
 Я также не могу понять,
 Зачем хочу я ночью спать.
 Я каждый день хожу, сижу
 И цели в том не нахожу.
 Мне ничего не надо –
 Ни рая и ни ада.
 Противны мне до смерти
 И ангелы, и черти.
 Гоню я прочь в три шеи
 И чувства, и идеи.
 Мне смерти б не хотелось,
 Но жизнь весьма приелась.
 Я, право, сам не знаю –
 Живу иль умираю¹.

Раздраженная неприязнь к «ноющим и тоскующим» часто звучит и у Чехова; она нарастает к 90-м годам и сатирическим всплеском разряжается в фельетоне «В Москве» (1891).

«Я московский Гамлет. Да. Я в Москве хожу по домам, по театрам, ресторанам и редакциям и всюду говорю одно и то же:

– Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!» (С., 7, 500)

Указаны и причины скуки: невежество, самомнение, зависть к более удачливым людям, – хотя все как будто было в руках «московского Гамлета», и он «мог бы учиться и знать всё»: «Да, я мог бы! Мог бы! Но я гнилая тряпка, дрянь, кислятина, я московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!» (С., 7, 506–507)

¹ *Рубакин Н.* Размагниченный интеллигент: (Из частной переписки половины 90-х годов) // На славном посту (1860–1900). Литературный сборник, посвященный Н.К. Михайловскому. СПб., 1900. Ч. II. С. 328, 330.

Дважды повторен в фельетоне совет, данный герою незнакомым раздраженным господином: «Ах, возьмите вы кусок телефонной проволоки и повесьтесь вы на первом попавшемся телеграфном столбе! Больше вам ничего не остается делать!» (С., 7, 500) Но не таков «московский Гамлет», чтобы делать действенные выводы из своей рефлексии...

Истинный Гамлет в представлении Чехова не смешивался с этим своим комическим двойником. Рецензируя спектакль Пушкинского театра, Чехов еще в начале 80-х годов отметил в Гамлете именно те черты, которые двойнику не свойственны: «Гамлет не умел хныкать. <...> Гамлет был нерешительным человеком, но не был трусом, тем более что он уже готов был к встрече с тенью» (С., 16, 20).

Проблема «Чехов и Гамлет» слишком велика, чтобы всю ее ставить в небольшой статье; она много раз затронута¹, хотя никем еще специально, в объеме всего чеховского творчества не освещена. Малая, но важная ее часть касается взаимоотношений Иванова с Гамлетом². Почему Иванов не хочет, чтобы его считали Гамлетом, – понятно, если иметь в виду созданный временем комический вариант принца. Открещиваясь от Гамлетов, Манфредов и лишних людей, Иванов отрицает без вины виноватых – даже не их, а кривое зеркало времени, исказившее их черты. Сложнее, однако, понять истинные, объективные соотношения Иванова с Гамлетом: «Уж не пародия ли он?»

Для того чтобы в полной мере представить необыкновенную характерность «Иванова» для 80-х годов, пришлось бы изучить множество драм, стихов, новелл и юморесок, то предвещающих Иванова, то во времени вторящих ему, то продолжающих его мотивы: «...всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека...» (П., 3, 132)

Стоит взять хотя бы один постоянный мотив тоски, снедающей Иванова («Как только прячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Какая тоска!»), – и он эхом отзовется в литературе этих лет.

Чуть не с колыбели сердцем мы дряхлеем,
Нас томит безверье, нас грызет тоска...
Даже пожелать мы страстно не умеем,
Даже ненавидим мы исподтишка! –

¹ См. в назв. кн.: Шекспир и русская культура. Также: *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии / Литература и театр. М., 1969; *Смолкин М.* Шекспир в жизни и творчестве Чехова // Шекспировский сборник. М., 1967; *Зингерман Б.* Время в пьесах Чехова // Театр. 1977. № 12.

² См.: *Елизарова М.Е.* Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца XIX века (80–90-е гг.) // Научные доклады высшей школы. Филологич. науки. 1964. № 1; *Норец Ж.С.* Иванов и Гамлет: Опыт сравнительной характеристики // Страницы русской литературы середины XIX века Л., 1974.

скорбит Надсон¹ и собирает в своем дневнике эти настроения в грустную формулу: «Цели нет, смысла нет, возможности счастья и удовлетворения тоже нет – есть тоска и тоска»².

Примеры можно продолжать долго; не редкость они и в драматургии. В. Хализевым, к примеру, отмечено поразительное сходство пьесы И.В. Шпажинского «Сам себе враг» с ситуацией и героями «Иванова»³. Литератор К. Баранцевич живо ощутил в Иванове свое и себя и писал Чехову: «...тот срединный человек Иванов, который в сотнях лиц сидел вокруг меня, глядел во мне самом. Да, это тип, который в лице Вас нашел наконец достойного для себя певца»⁴.

Словом, перед Чеховым была пестрая и обширная панорама разного рода «унылых людей», в литературе и в жизни. Это вызвало неожиданную и здоровую реакцию: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим “Ивановым” положить предел этим писаньям» (П., 3, 132).

«Предел» он не положил, но высказался так дерзко и резко, что вызвал своей пьесой в публике и критике настоящий шок. В хоре злобных, хвалебных или растерянных голосов интереснее всего те, которые относятся не к первой, еще несовершенной, редакции пьесы⁵, но ко второй – окончательной и зрелой; и особенно важен здесь отзыв Михайловского⁶.

Михайловский, не принимающий Иванова, все же щадит его, не зачисляя в разряд «гамлетиков» или «гамлетизированных поросят»; правда, не замечает он в Иванове и той «резкой искренности самоосуждения», что так ценилась им в Гамлете. Со всей своей суровой категоричностью Михайловский дает социально-нравственный портрет Чехова, обвиняя его в «пропаганде тусклого, серого, умеренного и аккуратного жития» и в «идеализации отсутствия идеалов».

Иного трудно было ждать от народнической критики, привыкшей и приучившей читателя к явному и безусловному разграничению автора и героя, черного и белого, добра и зла. Переворот, совершенный немислимой чеховской объективностью («...никого не обвинил, никого не оправдал...» – П., 2, 138), был слишком внезапен и крут.

Тирада Михайловского о «пропаганде <...> серого жития» была вызвана советами, которые Иванов в первом акте дает доктору Львову:

¹ Надсон С.Я. Цит. соч. С. 238.

² Он же. Проза. Дневники. Письма. СПб., 1912. С. 209–210.

³ Хализев В.Е. Русская драматургия накануне «Иванова» и «Чайки» // Научные доклады высшей школы. Филологич. науки. М., 1959. № 1.

⁴ Гос. библиотека СССР им. В.И. Ленина. Записки отдела рукописей. Вып. 8. А.П. Чехов. М., 1941. С. 32.

⁵ См.: Твердохлебов И.Ю. К творческой истории пьесы «Иванов» // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974.

⁶ Михайловский Н.К. Цит. соч. Т. 6. С. 778.

«Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с ветряными мельницами, не бейтесь лбом об стены... Да хранит вас Бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, Богом данное дело...»

Чехов в своем обширном письме-анализе «Иванова» (П., 3, 108–116) готов негодовать на этот тон «преждевременно утомленного человека». Но это не значит, что Иванов дает свои советы искренне, что они отражают нередкое в ту пору нравственное ренегатство. Иначе не вспоминал бы Иванов с волнением и тоской период «ветряных мельниц» как лучшие годы своей жизни: «Ну, не смешно ли, не обидно ли? Еще года нет, как был здоров и силен...» и т. д.

Упрек в «идеализации отсутствия идеалов» объясняется тем, что истинный идеал в пьесе Чехова не персонифицирован, не назван, и нет даже соответствующего резонера, который пояснил бы недогадливой публике, что без идеала жить плохо. Михайловскому, вероятно, не хватало в пьесе слов такого рода, сказанных Чеховым в письме: «...осмысленная жизнь без определенного мировоззрения – не жизнь, а тягота, ужас» (П., 3, 80). Когда старый профессор в «Скучной истории» назовет свою духовную болезнь, это сразу вызовет у критика понимание и совсем иное отношение к автору: «...пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости»¹.

От Чехова ждали и объяснения: почему Иванов стал таким? Объяснение, данное героем Рубакина («Так я сам себя и размагничиваю») или в названии пьесы Шпажинского («Сам себе враг»), не устроило бы Чехова – ведь он «никого не обвинил». Такого рода объяснение годилось бы «московскому Гамлету», все беды которого от душевной распущенности и лени; дальше Чехов не хочет заглядывать – да, вероятно, и некуда. Другое дело – Иванов. Здесь случай несравнимо более серьезный, и он сопровождается как самоанализом героя, так и – в письмах – анализом автора.

Иванов объясняет происшедшие в нем перемены, утрату «энергии жизни» тем, что надорвался, смолodu взвалив на себя непосильный груз забот и дел. Чехов не спорит с ним, но расширяет поле анализа от единичной судьбы героя до национального бедствия и пользуется полюбившимся ему термином «утомляемость» – по видимости медицинским, «клиническим», а на деле говорящим о социальных и психологических процессах. Утомляемость, по Чехову, сменяет периоды общественного возбуждения, которые у русской интеллигенции кратковременны и следствием своим имеют упадок сил и разочарование в себе и в жизни.

¹ Там же. С. 784.

Об утомляемости будет говориться и после «Иванова». В «Рассказе неизвестного человека» герой-террорист, разочарованный в целях и средствах своей деятельности, упорно и тщетно ищет причины утомления: «Но вот вопрос <...>. Отчего мы утомились? Отчего мы, вначале такие страстные, смелые, благородные, верующие, к 30–35 годам становимся уже полными банкротами? Отчего один гаснет в чахотке, другой пускает пулю в лоб, третий ищет забвения в водке, картах, четвертый, чтобы заглушить страх и тоску, цинически топчет ногами портрет своей чистой, прекрасной молодости? Отчего мы, упавши раз, уже не стараемся подняться и, потерявши одно, не ищем другого? Отчего?» (С., 8, 190–191)

Прямого и полного ответа на все эти «отчего» Чехов в своих произведениях не дает: и по цензурным, вероятно, соображениям; и потому, что сам еще всего не знает; и намеренно («...Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса* и *правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника» – П., 3, 46). Ясно и постоянно у него лишь одно: он ищет внеличные причины и объективные условия – слишком далеко зашла эпидемия российской утомляемости, чтобы винить в ней только отдельных людей.

В одном из писем есть попытка набросать широкую панораму этих условий: «С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли; с другой – необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч. <...> Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня» (П., 2, 130).

Это объяснение, данное в том же 1888 году, когда писалась вторая редакция «Иванова» и большое письмо о нем, широко, но исторически не конкретно; его можно отнести к разным, не обязательно к 80-м годам. Годом позже, в «Скучной истории», главная беда времени будет обозначена точнее: «...в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного <...> того, что называется общей идеей или Богом живого человека.

А коли нет этого, то значит, нет и ничего» (С., 7, 307).

В 90-е годы Чехов чаще будет говорить о целях – о нехватке у интеллигенции «высших и отдаленных целей» (П., 5, 138), о неопределенности целей, из-за которой погибнет Треплев, и т. д. По существу, это то же, что общая идея; позднее доктор Астров образно скажет об этом как об огоньке жизни («...у меня вдали нет огонька»).

Истинное объяснение образа Иванова складывается постепенно, из всего чеховского творчества 80–90-х годов в целом. Тогда и выра-
с-

тает во всем своем объеме драма поколения, лишённого прежней веры и тоскующего по новой.

Вместе с тем приходится помнить, что 80-е годы – это время для Гамлетов. В гамлетовскую ситуацию введен гамлетовского типа герой-интеллигент, на разломе эпох остановившийся поразмыслить, мучающийся вопросами бытия («...кто я, зачем живу, чего хочу?»). Он негодует на себя за бездействие, хотя исторически оно (нам – не ему) понятно: ни рациональные хозяйства Иванова, ни своевременная месть Гамлета не изменили бы общего порядка вещей, не укрепили бы «расшатавшийся век». Пусть Гамлет завидует энергии Фортинбраса, идущего драться за жалкий клочок земли, – этот вариант не для Гамлета. Пусть близкие Иванову люди дают ему советы по борьбе с хандрой – советы тщетны, поскольку относятся к последствию, но не к причине.

Интересно, что Иванов, объективно близкий к Гамлету, признавать этого не хочет, другие же, претенденты несостоятельные, усиленно рекламируют свой гамлетизм. Лаевский из «Дуэли» после очередного приступа пустой рефлексии с нежностью думает о себе: «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета. <...> Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» (С., 7, 366) При этом Лаевский – совершенно не Гамлет. В его личности и духовном строе нет истинного драматизма и глубины, и ему не дано ни одного поступка если не возвышающего до Гамлета, то хотя бы приближающего к нему.

Когда же рядом с Лаевским встает Иванов с его духовным максимализмом, суровой и саркастической самокритикой, с высоким строем речей и мыслей, с достойным трагического героя финалом – различие этих героев, этих человеческих типов вырисовывается так же ясно, как различие «гамлетиков» и людей, духовно родственных Гамлету.

Что же, он и есть русский Гамлет без оговорок? Нет, разумеется; оговорки диктует время.

Иванов, вовлеченный силой обстоятельств и складом своей мыслящей и совестливой личности в гамлетовскую ситуацию, в отличие от датского принца – человек обыкновенный, по словам Чехова, «ничем не замечательный», типичный (но, в отличие от Лаевского, не мелкий). В этом – особенность не только чеховского творчества с его тягой к «обыкновенным людям», но и самого времени, когда гамлетизм становился достоянием не исключительных одиночек, а широкого круга людей. «У Чехова в драмах лучшие из действующих лиц – а их большинство – исповедуют как бы массовый гамлетизм...»¹

Объективность Шекспира и Чехова в том, что оба они показывают человека сложным, противоречивым, способным на разное. Но у Шек-

¹ Берковский Н. Цит. соч. С. 153.

спира это сложность крупно взятых добра и зла; у Чехова – значительного и обыденного, драматического и нелепого, высокого и пошлого. Время будней и прозы измельчило тот материал, из которого прежде создавались трагические, романтические, демонические герои, перепугало его с повседневностью. Иванов, при всей беспощадности своего анализа, мыслит не глобально, как Гамлет, а в пределах, очерченных повседневностью. «Мировой скорби» также нет в нем – скорбит и негодует он в основном о своей судьбе.

Гамлет, при своих противоречиях и недовольстве собой, остается героем возвышенным. В Иванове же Чехов, по его собственному признанию, «суммировал» разные черты «унылых людей», от трагедийного до комедийного их полюса, и не сразу решил, давать ли своему герою право на драму...

Кроме того, Чехов принципиально «никого не оправдал». В поведении Иванова есть моменты, которые, понимая и объясняя его неврастением и потерянной, оправдать действительно невозможно. Это жестокость, не снятая ни осознанием ее, ни раскаянием. Жестокость Гамлета к близким женщинам, матери и Офелии, была справедливой и вызванной их предательством, пусть ненамеренным, совершённым в ослеплении страсти (Гертруда) или из дочернего послушания (Офелия). Жестокость Иванова к больной жене, его страшные слова в конце третьего акта («Так знай же, что ты... скоро умрешь...») стоят между героем и нами и заставляют предъявлять ему нравственный счет. Между тем жестокость не в натуре Иванова истинного, прежнего, живущего в памяти Сарры и Саши. Это симптом изменения и распада личности, фатального и необратимого, который будет остановлен – оборван – только его финальным выстрелом.

Зрелищем неврастения или жестокости Иванова Чехов словно испытывает меру нашего читательского и зрительского доверия. В иные моменты он балансирует на той опасной грани, за которой окажется, что его герой – психически больной человек, или «Тартюф», притворщик, в чем уверен Львов, или безвольный ипохондрик, сделавший культ из своей душевной лени. Но потом разные начала уравниваются, и в результате складывается объективная характеристика.

Позднейшие герои чеховских пьес тоже будут сложны и показаны в двойном свете иронии и понимания. Но ирония эта грустно-сочувственная, в отличие от холодного анализа Иванова: словно молодой врач-экспериментатор полемически, эпатирующе даже, демонстрирует беспощадность и безошибочность своего метода.

Дело, однако, не только в молодом запале и темпераменте экспериментатора. Более глубокая и неявная причина – в сложном отношении Чехова к русскому гамлетизму и к тому типу людей, который пред-

ставлен Ивановым. Ю. Смолкин, впрочем, решает этот вопрос просто: «Фельетон («В Москве». – *ТШ.*), написанный почти в одно время с «Ивановым», служит ключом к пониманию социального аспекта образа Иванова и отвечает окончательно на вопрос об отношении писателя к гамлетизму»¹.

Ключ все же не здесь. У «московского Гамлета» нет ни «прекрасного прошлого» Иванова, ни его ума, самоанализа, беспокойной совести, и похож он на Иванова, как карикатура на подлинник. «Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений», – напишет Чехов в конце 90-х годов (П., 6, 326); он мог бы с полным правом сказать это и раньше. Но Иванов по этим критериям чеховского презрения не заслуживает – не только потому, что яростно презирает себя сам, но потому, что не ленив, не слаб и не вял.

Наделив его прямоотой, честностью и горячностью, желая для роли «гибкого, энергичного актера», который «может быть то мягким, то бешеным» (П., 3, 131–132), Чехов сам закрывает себе путь к сатире или водевиллю и делает из истории Иванова драму жизнеспособного человека, не нашедшего себе применения в жизни.

Вопрос следовало бы поставить просто и прямо: насколько гамлетизм присущ самому Чехову? Если судить по переписке 80–90-х годов, то на первый взгляд – в полной мере. Лейтмотивом проходит уже знакомая тоска по «общей идее», порой становящаяся нестерпимой и звучащая, как самокритика поколения: «Хорош Божий свет. Одно только не хорошо: мы» (П., 4, 140); «А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше – ни тпру, ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (П., 5, 131).

Но истинный гамлетизм заключается не в образе мыслей, а в логике жизненного поведения и в самой натуре рефлектирующего интеллигента. натура Чехова, особенно молодого, была на редкость действенной и активной, наделенной врожденным и пожизненным иммунитетом против «размагничивания»; гамлетизм же – вынужденным, предписанным жизнью. Недаром современники свидетельствуют о жесточайшей самодисциплине Чехова. И. Бунин называет его «воплощенной сдержанностью, твердостью и ясностью»²; И. Репин пишет о том, как молодой Чехов «с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества»³. А. Роскину принадлежит интересное наблюдение об осознанном отказе Чехова от собственных

¹ Смолкин Ю. Цит. соч. С. 83.

² Бунин И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 234.

³ Репин И.Е. О встречах с А.П. Чеховым // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 150.

склонностей художника, о некоем самонасильственном элементе в его эстетике¹.

Словом, в жизни и творчестве Чехова было чрезвычайно много от долга, художественного и нравственного, как он его понимал. И, беря не слишком близкого себе, не слишком любимого героя, он высший долг – и, может быть, наслаждение создателя – видел не в выражении личных чувств, но в объективности: «Главное – надо быть справедливым, а остальное все приложится» (П., 4, 140). В истории Иванова могли быть разные решения, и явные следы этого – в двух редакциях пьесы, где Чехов поправлял себя сам. Но в минуту выбора перед ним, вероятно, вставал высокий образец русского гамлетизма, выраженный не в «московских гамлетах», а в трагическом напряжении духа и в самоубийстве любимого им Гаршина.

Что касается отношения Чехова к гамлетизму, то «окончательного» ответа на этот вопрос быть не может, потому что отношение это менялось. С Ивановым Чехов ошибся в прогнозах: он не мог положить предел взятой теме, раз предела не указывала жизнь. Отмечая, что создал в лице Иванова «тип, имеющий литературное значение» (П., 2, 128), Чехов видел здесь значение итога. Он не мог тогда знать, что это также и значение открытия, что вслед за Ивановым в его собственной драматургии выстроится целый ряд героев, которым дано мыслить более, чем действовать, но мыслить все более и более широко, отрываясь от собственной конкретной судьбы, восходя от нее к проблемам поистине гамлетовского масштаба.

Не мог Чехов предвидеть, что в этих взятых вместе героях явственно проступит отпечаток героя лирического; что свои собственные мысли и настроения он будет отдавать им, таким непохожим на него самого. Что самое их бездействие, которое до конца будет вызывать его горечь и иронию, вместе с тем все больше будет противопоставляться пошлomu, низменному практицизму, а потому оценка его станет неоднозначной. Что к объективности и справедливости прибавится не только сочувствие, но нечто большее – любовь...

И что все эти люди по-прежнему не будут «помнить родства», мысля о себе скромно, как первый из них, Иванов, странный человек, который не хотел быть Гамлетом и все-таки стал им, русским Гамлетом 80-х годов, со всем тем, что вложило в него время.

1977

¹ Роскин А. А. П. Чехов: Статьи и очерки. М., 1959. С. 133–134.

*Время для Иванова*¹

«Иванов» не всегда был ко времени. Что-то не сладились в МХТ 1904 года. В советском театре до середины 30-х пьеса вообще не шла – в ней не было социального оптимизма; не было определенности для того, чтоб занести героя по разряду своих или чужих. Время «Иванова» пришло в пору «оттепели» и обозначилось в двух спектаклях на протяжении пяти лет: в спектакле М. Кнебель с Б. Смирновым в главной роли и в спектакле, поставленном и сыгранном Б. Бабочкиным.

Эти Ивановы были несходны; сменяли один другого, пройдя общий путь театра от возвышенного идеализма к жесткой трезвости диагноза, но оба были героями времени. Нерв «оттепели» с ее новым, бесстрашным взглядом на мир и на себя в этом мире, с возрождением русского гамлетизма, бился в каждом из них. Иванов с этим тогда пришел в театр.

Он больше не исчезал, существуя в потоке спектаклей, не ставших событиями, и штурмом ворвался в театр середины 70-х, уже в свое законное время, в новом безвременье, которое мы называли застоем. Снова людям, подобным Иванову, вдруг стало нечем и незачем жить.

Первый в этом ряду – латвийский Гамлет в спектакле А. Шапиро. Иванов здесь окружен чужим и холодным миром, из которого давно ушли краски природы и тепло быта. Художник М. Китаев выстроил на сцене павильон-клетку из холста, без окон и дверей; иногда в задней стенке приоткроеется что-то, а за этим – черная пустота. По сцене разбросаны клочки сена; потолок, как паутиной, затянут серым тюлем. Создается ощущение распада, конца – того, что и происходит в судьбе героя.

Иванов (У. Пуцигис) в спектакле появляется не сразу. Еще в темноте, в тишине возникает виолончельный мотив; затем мы видим этот стран-

¹ Постановки «Иванова», упоминаемые в статье:

- 1965 «Иванов». Постановка Джона Гилгуда. Театр «Феникс», Лондон
- 1975 «Иванов». Постановка А. Шапиро. Театр юного зрителя, Рига
- «Иванов». Постановка М. Захарова. Театр им. Ленинского комсомола, Москва
- 1976 «Иванов». Постановка О. Ефремова. МХАТ им. М. Горького
- 1993 «Иванов и другие». Постановка Г. Яновской. МТЮЗ
- 1997 «Иванов». Постановка Николая Губенко. Театр «Содружество актеров Таганки», Москва
- «Иванов». Постановка Сергея Яшина. Драматический театр им. Н.В. Гоголя, Москва
- «Иванов». Постановка Джонатана Кента. Театр «Алмейда», Лондон
- 2001 «Иванов». Постановка В. Соломина. Малый театр, Москва
- 2004 «Иванов». Постановка Т. Ашера. Театр имени Йозефа Катоны, Будапешт
- 2007 «Иванов». Постановка А. Баргмана и А. Варганьян. «Такой театр», Санкт-Петербург
- «Иванов». По мотивам пьес А.П. Чехова. Постановка Л. Эренбурга. Небольшой драматический театр Льва Эренбурга, Санкт-Петербург
- 2008 «Иванов». Постановка Я. Энглерга. Театр «Народовы», Варшава
- «Иванов». Постановка М. Грэндиджа. Театр «Уиндхэм», Лондон.

ный полуразрушенный мир; наконец, входит Иванов. Никаких следов опущенности; неистребимая интеллигентность во всем; глаза, которые не демонстрируют, а прячут драму; обаяние строгости и чистоты. Он необычайно серьезен, с мучительной напряженностью пытается понять самого себя; пульсация его мысли почти физически ощутима. Гамлетовские истоки его очевидны, хотя рассказана история о человеке, задуманном как Гамлет, но Гамлетом не ставшем – потому что им в данных условиях стать было нельзя. Человек высокой души, достойный иной участи, обречен на тусклое, безыдеальное, унижительное для себя существование.

Мотив вины героя отходит на второй план, хотя режиссер и актер не слишком щадят его, не боятся показать помертвевшим, потерянным, жалким. Но это нюансы, частные краски образа, о сути не говорящие – нельзя судить о лице человека в моменты, когда оно искажено болезнью. Драму свою Иванов таит в себе, получив, как видно, прямо из воздуха времени. Даже когда он молчит, его внутренний монолог продолжается в музыке, где виолончельный мотив со своим благородством и драматизмом позволяют ощутить глубину того, что у героя делается внутри, и придает спектаклю возвышенное звучание.

Спектакль решен почти как монодрама, как долгая исповедь героя, перебиваемая вторжениями других. Иванов по-разному отражается в своеобразной системе зеркал, расставленных вокруг него. Истинный, прежний Иванов сохранился в «очах души» жены его, Анны Петровны, Сарры, которую Д. Купле наделяет тем особенным светом, что часто исходит от чеховских женщин. Их духовная связь, нерасторжимая даже с потерей любви, видна в ее понимании и терпении, в его горькой и грустной нежности. Близость такой женщины создает вокруг Иванова атмосферу столь чистую, что в иной он не сможет существовать, хотя и не понимает этого. Поймет позже, в финале, когда воспоминание об умершей жене тенью пройдет по его лицу и станет ясно, что вскоре он последует за ней.

Иванов в своих истоках и в возможном, нежелательном будущем угадывается в зеркале судьбы Лебедева (А. Майзук), в котором за опустившимся провинциалом, «мужем своей жены» виден бывший университетский человек – яркий, острый, жизнелюбивый, а ныне затянутый пошлой и властной средой. Иванов в кривом зеркале – в докторе Львове (А. Мекш). Не деля из железного доктора карикатуру, ему здесь дают право любить и страдать. Чуть не впервые так внятно прочитанный, настойчивый мотив его любви к Сарре, однако, не становится индульгенцией. «Бездарная, безжалостная честность» (слова Саши о Львове) театру так ненавистна, что он и не стремится ее скрывать.

Спектакль Шапиро вообще отличает определенность в отношении к герою, к его окружению, разделенному на две группы, два типа

людей, нравственные законы которых несовместимы. В одной группе со Львовым оказывается и Саша (А. Зайце), властолюбивая амазонка с методом жесткой дрессуры, для Иванова невыносимом. С нею контакт у него невозможен; с женой и другом утерян. Иванов отчаянно одинок. Тема одиночества, усиливаясь к концу спектакля, рывком оттесняет все остальные и получает завершение зримое.

В спектакле Шапиро два финала. Первый – от автора, хотя несколько развитый и дополненный. Самоубийство Иванова происходит в толчее и склоке гостей; занятые своим, они не заметят, как он исчез. Потом хватятся, начнут искать и обнаружат на полу, за мебелью, как старый хлам. Финал точный и страшный, но его режиссеру мало.

Второй финал – режиссерский – разовьет мотив одиночества и возведет его в символ. Занавес закроется и откроется вновь. Как паутина, спустится с потолка серый тюль, и на опустевшей сцене две женщины будут обмывать тело мертвого человека. Иванов ли это, в данном случае неважно – остался человек, одинокий и в своей смерти. Абсолютное, метафизическое одиночество. И вспомнится чеховское, из записной книжки: «Как я буду лежать в могиле один, так в сущности я и живу одиноким» (С., 17, 86).

«Во время репетиций “Иванова” не покидало ощущение, что пьеса написана врачом. И в жесткой наглядности таинства омовения была та мужественная простота, которой, на мой взгляд, отличался доктор Чехов, – объяснял свой замысел режиссер. – Обнаженное тело Иванова, красивое, большое, как бы свидетельствовало о том, что человек этот был рожден для чего-то значительного. А победу незначительного подчеркивали чуждые ему при жизни Назаровна и Зююшка, готовящие тело “русского Гамлета” к погребению.

<...> В зале стояла та мертвая тишина, которая сопутствует встрече со Смертью. Вот так же, замерев, стоял я в гаагском музее перед «Уроком анатомии». Скорее всего, именно потрясение рембрандтовской картиной со временем отозвалось так неожиданно-негаданно. Как раз этот финал и стал поводом к запрету спектакля»¹.

В критике финал объясняли по-разному, принимали и не принимали. Тот пласт бытийности, который разрабатывали в своих спектаклях семидесятники, не сразу был понят применительно к русской классике, иной раз казался чужеродным. (Ближайший пример – «Вишневый сад» А. Эфроса, поставленный в том же 1975 году, с его метафорой жизни-кладбища, воспринимавшейся порой в примитивно-житейском плане.) Понадобится какое-то время, чтобы театр приучил к такому типу мышления.

Но к этому нормальному для искусства процессу примешивалось и другое – официально-охранительное начало. Довольно быстро обра-

¹ Шапиро А. Как закрывался занавес. М., 1999. С. 267–269.

зовался некий хор осуждающих голосов. В нем повторялись известные приемы защиты классики от своевольных трактовок; спектакль Шапиро в конечном счете разделил участь эфросовских «Трех сестер», только период ликвидации был много дольше. Уничтожение случилось не сразу, но растянулось на несколько лет.

«Убежден – не будь этого финала, спектакль все равно бы сняли. Он был о трагическом положении интеллигенции в период безвременья. И “уважающие классику” церберы унюхали это и подняли вой. Галдеж по поводу “дописывания Чехова” лишь прикрывал истинные причины запрета. Сочувствующие предлагали пожертвовать сценой омовения для того, чтобы обезопасить спектакль... И не думал этого делать – без эпилога это был бы уже не мой спектакль»¹.

«Иванов» появляется в Москве у М. Захарова, словно бросая вызов спектаклю Шапиро, но и соглашаясь с ним. Та же тоскливая пустота вокруг Иванова и в нем самом, и необыкновенная женщина рядом с ним, и все разъясняющий двойной финал – но совершенно иной по природе своей, словно из другой пьесы, герой.

Спектакль Захарова начинается сумрачно и тревожно – в полутьме, под гулкий далекий бой часов. У стола застыл в раздумье человек – позади, как видно, бессонная ночь. Потом он повернется к нам, и мы увидим Иванова (Е. Леонов), не очень уже молодого, чем-то горестно озабоченного, с простым и добрым русским лицом.

Он будто в вакууме, рядом – непонятного назначения пространство с пустыми дверными проемами, зияющими чернотой. Этот мир никак не соотносится с Ивановым, друг другу они безразличны. Развивается мотив, заявленный в пьесе: «Имение идет прахом, леса трещат под топором. Земля моя глядит на меня, как сирота». В спектакле это сиротство взаимно: где-то существует брошенная Ивановым земля, и сам он – сирота, ни к чему и ни к кому уже душой не прикрепленный.

Это, однако, не вакуум, но одиночество на людях, душевная неприкаянность, вроде той, о которой позже скажет в «Трех сестрах» Андрей Прозоров: «...здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий». Постоянное присутствие возле Иванова лишних, как он говорит, людей, назойливость их вторжений особо акцентированы в спектакле. Когда Боркин (А. Збруев) взрывается каскадом бахвальства, прожектерства, наглой прилипчивости, физически ощущаешь, как задыхается от этого в бессильном бешенстве Иванов. Рядом – столь же надоедливый граф (В. Ларионов), не вырождающийся рамолический старец, а человек моложавый, полнокровный, агрессивно-скандальный. Оба они словно призваны провоцировать нервные вспышки Иванова, демонстрировать их механизм и про-

¹ Там же.

цесс от истоков до кульминации. По сцене снуют не обозначенная в тексте дворня; во время ссоры Иванова с женой стоит, смотрит и слушает как зритель. То, что предназначено для диалога или для камерной, в узком кругу беседы, в спектакле происходит публично. Создается впечатление жизни героя на сквозняке, невозможности уединиться, незащищенности.

Впервые целостный образ среды возникает во втором акте. Здесь безликий, «никакой» интерьер, без особых признаков жилья и жизни; нет и колоритных жанровых сцен. Играется тоска, скука («Весь воздух застыл от тоски»). Начало акта повторено дважды, подряд (фирменный, со времен «Доходного места», прием Захарова), в одних и тех же мизансценах и репликах, во второй раз несколько усеченных. Эта повторяемость, усеченность и то, что иной раз ответ раздается прежде вопроса, создают картину бесконечного однообразия. Одни и те же встречи, слова и жесты; все так знакомо, что заранее знаешь, как примут, что спросят; оттого и ответ без вопроса, и обрубленные концы фраз.

Рядом сидят три разные женщины: сквалыга Зюзюшка (В. Орлова), «эмансипе» Саша (Т. Дербенева), бойкая вдовушка Бабакина (М. Струнова). Они странно похожи: вялые лица, пустые глаза, опущенные углы рта. И не то чтоб были погружены в себя – сидят в прострации, пока какой-то внешний толчок не вернет их к жизни. В этом монотонном бытии, в пустоте томительно ползущего времени чувства притуплены, а мысль, едва зародившись, цепенеет и уже не движется больше. Вдруг некий местный философ и оратор встрепенется, рванется к авансцене с репликой и, выпалив ее, замрет, мучительно и тщетно пытаюсь продолжить, развить и выдавливая из себя то жалкое «Но!», то ни к чему не ведущий жест.

Среда в спектакле существует в двух состояниях – оцепенелости и почти истерического возбуждения. Поскольку у нее, как правило, собственных внутренних двигателей нет, она оживляется и приходит в движение благодаря постороннему вмешательству, подхлестнутая сплетней или, что еще лучше, зрелищем любого порядка, будь то клоунада Боркина или «парламент», который устраивает на своей свадьбе Саша. Театром становится для этих людей и самоубийство Иванова. Когда он схватится за пистолет, никто и не подумает его удержать – напротив, окружают тесным кольцом, чтобы лучше видеть, кто-то даже влезет на стул, заглядывая на редкое зрелище поверх голов.

Возможно, среда у Захарова перетянула бы на себя, и Иванов стал бы всего лишь ее очередной жертвой, не будь в спектакле той Анны Петровны, Сарры, какой ее играет И. Чурикова. В мир персонажей, словно переселившихся сюда из чеховских водевилей, входит героиня больших пьес, несовместимая с обыденщиной, с пошлостью – они обтекают ее, не касаясь, и отступают на задний план.

Она появится просто, без всякой многозначительности, и станет в дальнем углу сцены – легкая фигура в простом полотняном платье, нервные, изящные руки, тени болезни на тонком лице, огромные доверчивые глаза. Речь ее будет проста, волнение прикрито иронией, по-чеховски легко и шутливо – о страшном. Но напряжение, растущее внутри, прорвется в конце концов с трагедийной силой. Мы сможем не то чтобы угадать – ощутить полной мерой и ее страстную, негаснущую любовь к мужу, и с жестокой откровенностью показанную болезнь, и то тяжелое (от ревности, от болезни) затмение, которое в третьем акте заставит ее бросить мужу злые слова недоверия.

И каждый раз она каким-то неуловимым и сильным движением души будет вырываться из этой бездны трагедии, уходить от опасных пределов безумия, к которым, кажется, уже близка, и возвращаться к себе, обретая мудрость и стойкость. Поразителен финал третьего акта, когда после ссоры с Ивановым, после всех выкрикнутых взаимных оскорблений она вдруг приблизится к нему, ища утешения и утешая, став разом выше его и своих обид, а потом, не отрывая глаз от его лица, будет медленно отступать в глубину сцены и скроется навсегда.

То, что Иванов смог разлюбить эту женщину, – грозный признак омертвения души. Он сидит неподвижно, застыло, когда рядом на полу жена корчится в приступе кашля или лежит в обмороке. Оцепенелость, признаки душевного паралича еще раз достигнут его в финале, когда после всех попыток объясниться он, обессиленный, опустится на пол и его, подхватив с двух сторон, поволокут по сцене отец и дочь Лебедевы.

Смысл спектакля откроется в его двойном финале. Сначала Иванов застрелится в окружении любопытствующей толпы. Потом – эпилог от театра – выйдет вперед, станет на колени и поклонится нам, сегодняшним, залу: без вины виноват. И в этом будет и историческая правда, и правда образа, и момент наибольшего сближения актера с Чеховым.

Леонов играет земного, честного человека, которому стыдно за свое бессилие и бездействие. Темой живой, пульсирующей совести его Иванов связан со своими театральными братьями, но в остальном решительно на них не похож. Это иной социальный и человеческий тип, анти-Гамлет, вполне «срединный», один из ряда, хотя, наверное, лучший в своем ряду. Он кажется порой слишком сниженным, упрощенным, но есть перспектива у такого решения роли: Ивановым может стать каждый, любой, кто попал в расщелину времен, утратил «энергию жизни» и с этой участью не смирился.

Вскоре на московской же сцене, во МХАТе, в спектакле О. Ефремова появится Иванов И. Смоктуновского – огромная, загадочная фигура, –

и история его, отрываясь от места, времени и от среды, перейдет в ранг высокой трагедии.

«Иванов», собрав и выразив настроения 70-х, станет здесь «пьесой времени», как и родственная ему (что отмечено не впервые) «Утиная охота» А. Вампилова, тему которой А. Эфрос определил как «болезнь пустоты». Это применимо и к «Иванову», и к тем жизненным ситуациям, которые всегда возникают в безвременье. Недаром О. Ефремов поставит во МХАТе эти пьесы одну за другой, как своего рода дилогию.

Три постановки «Иванова» резко поднимут его статус, и к четверке главных чеховских пьес (от «Чайки» до «Вишневого сада») навсегда прибавится пятая.

Различие трех героев, их равноправие в общем поле театра подтвердит установку на «разного Чехова», на отсутствие единственных решений, канона.

Останется сделать еще один шаг – в том направлении, что обозначено приевшейся (но незаменимой пока) формулой: «на все времена». В случае «Иванова» – не на все, вероятно, но на разные, в том числе и на те, где вместо безвременья есть что-то иное.

Шаг этот – через паузу – будет сделан в 90-е годы, время не рефлексии, не апатии, но лихорадочного, сумбурного действия, страдающее не дефицитом энергии, а избытком ее. В спектакле Московского ТЮЗа Иванов предстанет как сгусток природной силы, здорового начала – крепкий телом и духом мужчина, вдруг лишившийся всяких, внутренних и внешних, опор. Энергия будет кипеть впустую, разъедая его, переплавляясь в самоедство, в неуправляемые реакции, в ненамеренную жестокость, что бывает с людьми, теряющими себя.

В конце 90-х юбилей «Иванова» (110 лет) вызовет новый интерес к нему и новую волну премьер. Интерес – не формальный, не «датский» (то есть зависящий от памятной даты), что подтвердится решениями личного свойства – от себя, про себя.

На московских сценах появляются два новых спектакля, а к этому – откровения режиссеров, где каждый видит в пьесе нечто конкретное, сегодняшнее, свое.

«Мы попали в полосу разрушений»¹, – сетует С. Яшин, охваченный «чувством тщеты и обреченности» после своей десятилетней театральной страды, когда он попросту таскал «воду ситом»². «Человек с разрушенной душой идет к трагическому финалу, – итожит ивановскую историю Н. Губенко. – Иванов разуверился. Исход известен: самоубийство...» И видит параллель этому в современности, вокруг

¹ Яшин С. [Интервью] // Подмосковные известия. 1997. 6 дек.

² Он же. [Интервью] // Экран и сцена. 1997. 6–13 нояб.

себя и в своем опыте, в своих настроениях также: «Бесспорно, я близок к состоянию Иванова»¹.

Странно слышать это от деятельного Губенко, знающего вкус сражения, азарт борьбы. Или от Яшина с его влюбленностью в театр, в саму стихию игры, которая многое лечит. Из всего спектра бед героя, как видно, выбран надрыв (от ивановского «надорвался»), что также сближает спектакли между собой. Далее – все различно.

В спектакле «Содружества» пышная зелень, которой устлана сцена (художник – В. Арефьев), цветет сама по себе, никак не соотносясь с героем – ни в созвучии, ни по контрасту. Все здесь отдельно, «враздробь»: люди, и мир, и герои, не составившие ансамбля. Диалоги идут ритмично и нервно, но – словно бусины в разорванном ожерелье.

Вместе с тем спектакль не рассыпается и не взлетит. Он плотно сбит, динамичен, жестко устремлен к цели. Центр тяжести в нем: Иванов (И. Бушмелев) – человек земной и реалистичный, но чем-то вышибленный из колеи. Депрессии не видно в нем, энергии не занимать – он напряжен, собран, как пружина, готовая распрямиться. Но у него что-то не сложилось, сорвалось, дало сбой. Он перестал понимать ситуацию и себя; перестал быть хозяином своей судьбы. Его даже уговорили и женили в финале, взяв это из первой, автором отмененной редакции пьесы. Решение неправомерно, но в данном случае понятно: Иванов размяк, растерялся, позволил собой управлять – и, не желая, как видно, этого, кончает все резко и разом. И выстрел его – жест волевого человека, разрубающего неподатливый узел.

Иванов – О. Гущин в Театре имени Гоголя совсем иной, словно из другой пьесы; он импульсивен, горяч, живет порывом и сердцем, к практической деятельности вряд ли пригоден и обречен на жизненный крах. Впрочем, здесь все другое. В отличие от спектакля «Содружества», обращенного к логике и рассудку, зрителей берут в плен, заражая волнением – от красоты сцены, таинственной и поэтичной, с размытым пейзажем вдали, с игрой света и тени (художник Е. Качелаева); от драматических судеб; от «пяти пудов любви», которые и в этой пьесе нашел театр.

В центре спектакля – двое, чья связь неразрывна, несмотря на измену, ссору и смерть: Иванов и Сарра – С. Брагарник. Поэзии увядания нет в ней – напротив, есть зрелая, мощная женственность, жестоко подточенная болезнью. При этом она мудрее Иванова, сильнее, душевно шире его, что скажется во втором, после выстрела, режиссерском финале: тихо явившийся из-за кулис, никому, кроме Иванова, не видимый призраком Сарры уводит его с собой. Уходят неторопливо, обнявшись, неразделимые после жизни.

¹ Губенко Н. [Интервью] // Независимая газета. 1997. 11 окт.

Два варианта общей темы надрыва, два выплеска личной режиссерской тревоги завершат путь «Иванова» в XX веке. Дальше этот путь будет еще более свободным, непредсказуемым, решения – личностными, неподвластными общим тенденциям и все же позволяющими разгадать то, что за каждым из них стоит.

Самым личным и неожиданным станет, пожалуй, спектакль В. Соломина в Малом театре, в начале нового века – неожиданным и во времени, как бы не призывающим вновь Иванова, и для самого актера и режиссера, как бы чуждого всякой рефлексии. Все, впрочем, «как бы»; Соломин ушел из жизни внезапно, оставив нам загадку своего выбора, убедив лишь в его неслучайности для себя и в том, что каждый человек всегда может таить в себе гамлетовские проблемы.

И еще один юбилей пьесы, теперь уже в XXI веке, в ту пору, когда еще нет безвременья, не слишком много рефлексии, да и лишних людей также. Когда дистанция между нами и Чеховым расширяется, непонятно, как он отзовется на новое – наше – время и зачем сейчас нужен Иванов со своей безмерной тоской.

Ответы даются разные, но с явным стремлением: прорвать рамки провинциальной истории позапрошлого века и резким движением приблизить героя (тем самым и Чехова) к себе. Оттого Иванов часто попадает в межвременье, где есть приметы и прошлого, и настоящего, и времени вообще. И трактуется свободно, конкретно, в том аспекте, который близок театру, что стало очевидно на Фестивале одной пьесы, посвященном 120-летию «Иванова», в московском Театре Наций.

Аспект психологический представлен был петербургским «Таким театром».

Позиция режиссуры сформулирована критиком: «Сам драматург историю своего главного героя понимал как трагедию целого поколения надломленных, тоскующих, живущих без веры, без цели, но рвущихся к ним. Для режиссеров спектакля “Иванов”... их герой – случай индивидуальный. В том смысле, что история, которую они рассказывают, – не о поколении (потерянном или еще каком-то), а о человеке, которому суждено пережить то, что переживает Иванов: трагедию непонимания своего бытия»¹.

Индивидуальный случай, однако, не мыслился как частный, но был возведен до всеобщности.

«Иванов» – одна из великих пьес, написанных когда-либо, – пояснял режиссер. – Она вневременная. Это величайшее художественное высказывание о сущности мужских проблем. О том, что раздирает талантливого человека. О взлетах, падениях, тупиках. О том, что обы-

¹ Николаева Д. «Иванов». Такой театр // 999 экземпляров. 2007. № 5, май.

ватель называет кризисом среднего возраста. Чехов называет это надломом, который Иванов не может объяснить»¹.

Реалии пьесы были не то чтобы отменены, но отодвинуты, наряду с местом действия. Адрес происходящего размыт, социальность его микширована, конфликт со средой почти снят; костюмы, смешанные из двух эпох, говорили о принадлежности героев равно обеим; актеры всё пропускали через себя. При этом Иванов – В. Коваленко «размагниченным» отнюдь не был; постоянное, на грани срыва, напряжение его души наполняло спектакль электричеством и заражало зал.

Другой аспект можно считать психофизическим, с акцентом на второй части слова. Л. Эренбург в петербургском же Небольшом театре решал спектакль в привычном для себя ключе, словно беря в союзники автора, медицинская составляющая в творчестве которого была так сильна. Эренбург (тоже врач по одной из своих профессий) в жанре черной трагикомедии исследовал разные виды и степени человеческого распада главным образом в телесной форме; стремился, по собственному определению, показать «жизнь человеческого духа... через жизнь человеческого тела», неизменно (в отличие от Чехова) преувеличивая второе.

Это не назовешь натурализмом, который рабски верен реальности, – Эренбург же предпочитает сценические фантазии на темы быта и плоти, виртуозно исполненные актерами. Что до Иванова, то он здесь – такой, как все, не выделен из среды, и главная проблема его растворяется в воздухе, ибо на почве физиологии не может быть ни поставлена, ни решена. При этом история массовидного Иванова, так не похожего на других, выглядит частным и незначительным случаем, в отличие от спектакля «Такого театра» с его углубленным и обостренным психологизмом, с крупным и сложным героем. Как видно, душевная материя образа и его отдельность, особенность не поддаются коррекции; замена или отмена их грозит ему разрушением.

Здесь следует прервать рассказ об отечественных спектаклях и обратиться к иному опыту.

Чехов считал историю и самый тип Иванова сугубо русскими, «местными», что рефреном проходит в его знаменитом письме к А. Суворину: «В характеристике Иванова часто попадает слово “русский”. <...> Когда я писал пьесу, то имел в виду только то, что нужно, то есть одни только типично русские черты. Так, чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость – чисто русские» (П., 3, 115).

Автор не мог предвидеть, что его странный русский герой будет понят и принят как свой и в других странах, в том числе в Англии, где Иванов не мог восприниматься вне соотнесенности с Гамлетом.

¹ Балберов К., Медведева Е. Иванов: Такой вот театр // «RE: Питер». Реальность здесь и сейчас. 2007. № 5, апр.

Ставя в середине 60-х «Иванова» и играя в нем заглавную роль, Дж. Гилгуд закономерно для пьесы и для себя находил в нем гамлетовские мотивы. Это был «Гамлет средних лет»¹, сыгранный без «сатирического оттенка»², сочувственно и серьезно.

Минули три с лишним десятилетия и внесли коррективы в отношение к чеховской роли. В конце 90-х режиссер Д. Кент и исполнитель главной роли Р. Фэйнз были озабочены тем, чтобы Иванова не путали с Гамлетом; он – иной, и Фэйнз, незадолго до того сыгравший Гамлета, на этом упорно настаивал. Английский критик с этим не соглашался: «Иванова нередко называют чеховским Гамлетом. Однако по иронии судьбы Рэйф Фэйнз, исполняющий заглавную роль в постановке Джонатана Кента, кажется здесь в чем-то даже ближе к великому датчанину, чем он был, играя его самого в шекспировской пьесе. Его исполнение Иванова отличается совершенно “гамлетовским” эмоциональным накалом и сочетанием презрения к самому себе с душераздирающей откровенностью»³.

По впечатлению от гастрольного спектакля «Алмейды», истина была где-то посередине. Фэйнз играл рядового, но настоящего интеллигента гамлетовской все же природы, смятого напором агрессивной и жизнеспособной среды. Пришло ее время; она правит бал, пополняя запасы своей витальной силы за счет таких, как Иванов, высасывая их энергию, как вампир. Среда «заела»-таки его, как он ни отрицал это.

И наконец, пример последнего времени – цикл из четырех спектаклей в театре «Уиндхем», начавшийся «Ивановым» и заверченный «Гамлетом» в постановке Кеннета Браны, который до того с трагической силой сыграл роль Иванова.

Судьба «Иванова» на сценах мира определяется, конечно, не генетической склонностью той или иной страны (как Англия) к ситуации пьесы, к типу героя. Неожиданные, как бы спонтанные обращения к ней лучше всего говорят о ее всеобщности. При этом переключки и совпадения решений необязательно должны быть синхронны. Всеобщность может быть выражена в самой типологии решений, создающих своего рода фонд, хранилище версий «Иванова», которые то и дело всплывают и работают как прецедент, подтверждая свою неслучайность для пьесы и времени.

Такова тема совести, столь существенная для пьесы и с такой пронзительной силой воплощенная Е. Леоновым. Раньше того английский спектакль был назван впрямую – «Кризис совести»⁴, а несколько позже

¹ См.: *Mailс P.* Чехов на английской сцене // Литературное наследство. Т. 100: Чехов и мировая литература: В 2 кн. Кн. 1. М., 1997. С. 522.

² Там же.

³ *Billington M.* Премьера. «Иванов» в «Алмейде» // *The Guardian*. 20 May 1997.

⁴ Так назывался спектакль английского театра «Проспект» (1972) (см.: Литературное наследство. Т. 100. Кн. 1. С. 525).

режиссер спектакля французского («Театр-Кроник») сформулирует об Иванове: «Его большая совесть – исторического происхождения»¹.

Версия сильного Иванова, страдающего от избытка энергии, столь вызывающе заявленная в спектакле Московского ТЮЗа, была словно предугадана в Австрии: «...люди терпят поражение от избытка своей жизненной силы. Они терпят поражение, потому что они не управляли ею. Отсюда их отчаянные вопросы, которые повергают в меланхолию. Громадный импульс жизни, который они в себе ощущают и за смысл которого они борются, разрушает их»².

Кажется, будто это сказано о спектакле Г. Яновской – так же, впрочем, как и другое: «глубокое отсутствие поистине частных конфликтов»³; но это относилось к спектаклю О. Крейчи. Вскрытие тайного и перевод его в явное, прозрачность структуры, открытость «кровеносной системы» пьесы, публичность взамен интимности присущи были обоим. В спектаклях создавался свой космос, населенный представителями то ближайшей среды, как у Крейчи, то других чеховских пьес, как у Яновской, а позже и разных времен, из чего возникнет сложный образ страны в «Иванове» П. Лебла.

Характерно, однако, что гротеск у Лебла ограничился внешним миром, средой, а Иванова он пощадил и через актера наполнил роль лирическим, личным чувством, как и его российские коллеги в конце 90-х годов.

Спектакли то рифмуются, даже разделенные годами, то, близкие по времени, выглядят как постановки двух разных пьес. Так различны оказались венгерский и польский спектакли, показанные на гастролях в России в 2008 году.

Венгерский Иванов извлечен из своего времени, но помещен в подходящее – в «холодную депрессивную атмосферу» (определение режиссера) венгерской провинции 60–70-х годов. Какое-то общее оскудение дано не в броской метафоре, а в виде убогого казенного пространства с серыми стенами, где всем не по себе, а в особенности – герою, потому что из всех он хоть и не лучший, но самый живой.

Иванов (Э. Фекете) не стремится быть в центре; как будто не отличается от других, подтверждая чеховское и собственное определение – «ничем не замечателен». Но, и не замечательный, он иной, чем его близкие, и среда, и экстатические женщины пьесы. Что-то тянет к нему и друзей, и врагов – они больны Ивановым, потому и речи ни о ком нет, кроме него. Прежде в этом «что-то» искали незаурядность, масштаб личности, просвечивающий через апатию. Ашер и Фекете предлагают другое – естественную, непобедимую человечность. Ее испытывают на

¹ Там же. С. 101.

² Там же. С. 317.

³ «Ivanov» à Prague. Par *Emile Copfermann* // Les Lettres françaises. N° 1323. Du 25 février au 3 mars 1970. P. 11.

прочность не только в пьесе, но и в спектакле – здесь могут смеяться над Ивановым и резко снизить его даже в финале, лишая героического ореола. Ашер смешивает здесь два варианта пьесы и два финала: Иванов долго мается с пистолетом в руке, не решаясь выстрелить, и в конце концов рухнет навзничь и умрет от разрыва сердца. Не герой – человек, пронзительно близкий сегодня, потерявший себя и не вынесший этого.

В «Иванове» польском нет ни выморочного пространства, ни резких акцентов, ни «носорожьей» среды. Спектакль стилин, холодноват, в средствах своих изыскан и лаконичен.

Иванова (Я. Фрыч) не назовешь «ноющим»; даже при исповеди другу он говорит сильно, собранно, по-мужски. Болезнь воли не проглядывается в нем, хотя кризис среднего возраста, видимо, есть. Но и это не причина краха личности и судьбы, а следствие каких-то общих причин, от которых скверно и герою, и всем другим.

Фраза «Воздух застыл от скуки» вдруг обернулась истиной. Только слова поменять бы местами: скука (как и ивановская тоска) от застывшего воздуха. От этого – полутьма и гулкая пустота на сцене, заторможенные реакции, приглушенные краски. Диагноз – не бытовой, а бытийный, что свойственно польскому театру. Воздух застыл, душевные движения скованны, главное – «энергия жизни ушла», без чего нет Иванова.

Ситуация вечно возможная, в разное время, в разном месте и от разных причин.

1975, 2010

«ЧАЙКА»

Полёт «Чайки»

Это становится формулой – Полет «Чайки». Слова как будто притягиваются друг к другу по простейшей ассоциации: чайка – стало быть, должна летать. Она и летает, кружит над планетой уже больше ста лет; чем дальше – тем чаще, порывисто и тревожно. Воссоздать бы картину этого полета, его ритмы и траектории; разгадать его цель... Выстроить модный некогда хронотоп: где и когда летала, место и время... Да вот беда – полет этот неисследим. Даже если найдутся энтузиасты и примутся собирать сведения в тех странах и континентах, где пролетала «Чайка», – всего не собрать, не узнать. Как найти следы спектаклей-одинок, вне театра поставленных, мелькнувших, исчезнувших? Как учесть опыт любителей, не всегда о себе заявляющих? Ведь им зачем-то «Чайка» была нужна, и само обращение к ней есть знак чего-то важного не только для них. Целого пока нет; остается всматриваться в фрагменты.

Все в этой пьесе полно загадок: ее история и предыстория, смысл и стиль, ее театральная судьба. Почему-то с конца XIX века «Чайки», эти вольные и своевольные птицы, стали настойчиво посещать пространство русской культуры. Из Бальмонта:

Чайка, серая чайка с печальными криками носится
Над холодной пучиной морской.
И откуда примчалась? Зачем?
Почему ее жалобы
Так полны безграничной тоской?

Или из Бунина:

Не сам ли я по чьей-то воле
Вообразил тот край морской,
Осенний ветер, запах соли
И белых чаек шумный рой?

И наконец, Чехов – «Сюжет для небольшого рассказа»...

(Память, конечно, подсказывает и Горького с «Буревестником»: «Чайки стонут перед бурей...» Но это уже позже, другая эпоха, предгрозы. И это, видимо, ответ Чехову – вызов, полемика.)

Белые и серые, морские и озерные «Чайки» с легкой руки Чехова прижились в театре. Что до цвета, то они такими и бывают – разными, а иногда разными кажутся, в зависимости от того, кто и как на них смотрит. А порой мелькают так стремительно, что и цвета не разобрать – так, штрих в небе. «Кто же виноват, что они то изменяют окраску, то не выживут, то упорхнут?» Впрочем, это о другой птице, из пьесы, которую Чехов уже не узнал, – из «Синей птицы» Метерлинка, ему мистически близкого. (Как близки чем-то эти две птицы, но чем – еще не додумались. Наверное, помимо прочего, и тем, что никому не даются в руки...)

Летала Чайка всегда прихотливо: то налетала, и не одна – стаей, то исчезала за горизонтом. В советском театре до 40-х годов появилась лишь один раз – не вписалась в новую реальность, востребована не была. Затем начала возвращаться – не торопясь, постепенно. Мелькнула в двух спектаклях середины 40-х, у А. Таирова и Ю. Завадского¹ – обозначив полюса своего воплощения – от концертно-условного до скромной поэзии обыденности. Прорвалась в активном полете начала 60-х, на волне общего стремления к Чехову, хотя собственных заметных следов оставила немного. И так до середины 60-х, когда начнется (по крайней мере в нашем театре) ее новая бурная жизнь.

С тех пор она надолго не пропадала, постоянно обнаруживаясь там, где не ждали, и всегда оказывалась ко времени. Чайка не имеет гражданства, находя себе новую родину или хотя бы приют в Англии,

¹ 1944 «Чайка». Постановка А.Я. Таирова. Камерный театр, Москва
1945 «Чайка». Постановка Ю.А. Завадского. Театр им. Моссовета, Москва.

и Чехии, и Японии. Бывают у нее предпочтения, пристрастия, как бы географические капризы. То разом захватит в городе несколько театров – то изберет какой-то один и станет посещать его регулярно. То ощутит в себе элитарность и воцарится на столичных сценах – то, как теперь, ринется в провинцию и станет носиться над ней с нарастающей силой и скоростью.

Этот вековой полет над театром и миром не есть непрерывная ровная линия, не похож на стрелу – скорее, это пунктир. Или, по словам Немировича-Данченко, «мерцание». Отношения его с «Чайкой» глубоки и сложны. Вначале – жест непоказного благородства, отказ от Грибоедовской премии за свою пьесу, поскольку уже была «Чайка», и в ее пользу. Затем – глубина догадок по ее поводу. Это он угадал то, что позже назовут полифонической природой «Чайки», – те самые «драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы». Он понял, что она сулит театру, и заразил своей любовью к ней поначалу отчужденного Станиславского.

Потом он в дневниковой записи выплеснет эту негаснущую любовь: «“Чайка” – какие все несчастные... И изящество... мерцание»¹. Сквозь музыку этих слов пробивается тоска, почти боль, словно он наперед знал, что своей «Чайки» у него не будет.

В позднем, итоговом шедевре, «Трех сестрах», Немировича чудился отблеск изящества и мерцания его неслучившейся «Чайки»...

Перед революцией Станиславский принялся за новую, как теперь говорят, версию «Чайки». Репетировал с Михаилом Чеховым, с юной Тарасовой – и не случилось.

И у Вахтангова не случилось. Набросав в дневнике начала 20-х поразительную по смелости концепцию трагизма «Чайки», осуществить ее он не успел – ушел слишком рано.

У всех были свои причины, у каждого случая – конкретное объяснение. Но очень уж много роковых и странных моментов связано с этой пьесой. Вафля в следующей пьесе Чехова скажет: «Фатальное предопределение». Фатальными бывали невстречи.

Бывало и нечто, опасное для тех, кто с «Чайкой» соприкасался, начиная с автора, который уж тем, что написал ее и выпустил в свет, сильно сократил свою жизнь. И потом время от времени что-то с кем-то происходило. Как, например, с Ефремовым, для которого «Чайка» стала печальным рубежом, последним спектаклем в «Современнике», прощанием с ним. Как... впрочем, примеров много.

Все странно. «Чайка» провалилась на Александринской сцене, где Чехов был не новичок, а актеры вовсе не плохи. Провалилась и тут же почему-то взяла реванш. Чем взяла, что это было?² А через два года –

¹ Цит. по: *Фрейдкина Л.* Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 285.

² Об этом см.: *Четуров А.* Александринская «Чайка». СПб., 2002.

победа в неопытном, новом театре, начало долгой прекрасной легенды. И снова: что это было? Почему первая «Чайка» на сцене МХТ так мало жила и упорхнула более чем на полвека?

И не странно ли, что у любимой пьесы столетия, которую ставят везде и бесчисленно, нет сценического канона? Все другие пьесы Чехова такой канон имеют (даже «Пьеса без названия», пусть в кино), и не в одном варианте, зависимо от театральных эпох. Вокруг всегда были другие, альтернативные решения, но канон давал нечто, чего нельзя не учитывать даже в споре: знак истории, точку отсчета, «зерно». «Зерно» сохранилось во всех отобранных временем вариантах канона, и, не спеша, подумав, мы можем найти его в разных версиях «Трех сестер» – от Немировича до Крейчи и Эфроса; или в каждой из версий «Иванова» – романтической, жестокой и философской; и в череде «Вишневых садов»... И так далее.

«Чайке» этого не дано. Случается думать о каких-то спектаклях: «Нето». Но где оно, «то»? Бог весть, сформулировать не удастся, при всем обилии ярких и сильных решений. Разброс этих решений так велик, что кажется порой, будто под одним названием собрались разные пьесы: грустно-лирическая и жестокая, «черная» комедия и водевиль. «Чайки» залетают на малые сцены, где общение с залом интимно, как таинство, и даже не скажешь, что это зрелище. А где-то рядом в празднике большого стиля торжествует именно зрелище, порой почти феерическое. «Чайкам» привольно в таком волшебном театре, но они могут попасть и в театр-лабораторию, где их разберут, разломают, препарируют с научной целью, дабы потом собрать заново и иначе.

«Чайки» повествуют о разном. О серых застывших буднях, откуда, обдирая в кровь руки, рвутся Нина, и Треплев, и Аркадина, к «чудному миру» искусства, о котором может тосковать даже Шамраев. Или о самом этом «чудном мире», оттеснившем и заменившем реальный. О театре с его поэзией и закулисем; об игре, которая смешивается с жизнью так, что не различить и не разделить их. О любви, фатально безответной, – по кругу. О семьях, где все внутренне врозь, но вынуждены жить вместе. Об отцах и детях. О безоглядном порыве куда-то навстречу своей мечте: «Я – чайка».

Героем спектакля мог стать любой персонаж, от великолепной амбициозной Аркадиной до скромной нелепой Полины, от маститого Тригорина до Сорина, ничем не примечательного «человека, который хотел». Могли, и были, и брали на себя весь спектакль.

Как-то все это странно: и эти вехи судьбы, и фатальность, и разброс решений. Чехов недаром признался, что пишет «Чайку» «вопреки всем правилам драматического искусства» (П., 6, 100). Он имел в виду частность – тональность финала, но мог бы сказать это обо всей пьесе.

Чехов – человек и писатель замкнутый и не слишком любил допускать в свое «святая святых». Иногда сюда можно заглянуть, подглядеть что-то, доверившись письмам и мемуарам. О «Чайке» таких свиде-

тельств нет, кроме коротких попутных заметок, фиксирующих: «пишу пьесу... назову комедией... вопреки всем правилам... вышла повесть... пять пудов любви» и т. д. Все это авторецензии или, как говорится, декларация о намерениях. Тайники закрыты, в них глубоко проникнуть нельзя. И все же...

«Я напишу что-нибудь странное» (П., б, 58) – то ли обещание, то ли предчувствие Чехов исполнил с лихвой. Равно как и герой его, Треплев, по воле автора сочинивший и представивший более чем странную мистерию о Мировой душе. Ее, разумеется, приняли по-разному, даже в пределах «Чайки».

«Н и н а. Не правда ли, странная пьеса?..»

«Д о р н. Странная она какая-то, и конца я не слышал, и все-таки впечатление сильное...»

«Т р и г о р и н. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред».

Спектр восприятия, как видим, широк: от легкого предательства сообщницы и невосприимчивости коллеги до импульсивного отклика врача, артистической, чуткой натуры. Весь этот спектр Чехов скоро почувствует на себе; а что же он сам, где его голос в этом многоголосье? Из пьесы этого не поймешь. Что-то косвенно можно угадать из писем.

Странность, угнездившаяся в Чехове со времени «Черного монаха», до «Чайки» не давала ему покоя. Странное притягивало его. (Отсюда, видимо, и Метерлинк, более всех любимый в родственной новой драме.) Пьеса вышла обманной. Внешне – обыденность, проза жизни. Внутри – все иное: клубок страстей, амбиций, стремлений. Вокруг – космос, дыхание веков, принесенное Мировой душой, «колдовская» атмосфера. До сего дня нельзя с уверенностью перечислить все то, что влилось в «Чайку» из реалий жизни; определить, кто здесь автору мил и кто немил, что в пьесе в шутку и что всерьез. Все движется, вибрирует, дышит.

Иногда приходит странная мысль: а был ли Чехов последователен и близок ли замысел результату? Ведь бывает, что сочинение влечет сочинителя туда, куда тот и не собирался. Все меняется – жанр и стиль, персонажи. Вдруг Чехов задумал пародию на декадентов и всучил бедняге Треплеву эту мистерию? Ведь многие думали так и продолжали думать, пока не пришло время Треплева, его самого и его искусство не стали воспринимать всерьез, почувствовав в нем бездну поэзии, космичность, катастрофизм. Было ли это в намерениях автора или получилось невольное? И не вложили ли этого сюда мы сами – «вчитали», как теперь говорят?

Одна из самых интригующих странностей «Чайки» – жанр. «Комедия», «шутка» – тут что-то они, Чехов с Треплевым, намудрили и напроорочили то, что с каждым из них случилось, – провал. Каким-то мистическим

образом жизненная материя проникала в ткань этой пьесы – и наоборот. Между героями и исполнителями были фатальные совпадения. Нину играла В. Комиссаржевская, которую Чехов прежде не знал, и роль предназначалась не ей, но словно была списана с нее, ее жизни, и строки писем актрисы совпадали порой с текстом роли. Так же как и у Мейерхольтда – Треплева в спектакле МХТ, чего опять-таки ни автор, ни актер до спектакля не знали.

Не только странности проникали как вирусы в ткань этой пьесы и в линию ее судьбы. В «Чайку», попавшую на перепутье времен, вливалось все, что уловил и присвоил Чехов. Разные «измы», от натурализма до символизма, это понял еще Станиславский. Разные виды искусств: и проза («Вышла повесть», П., б, 100), и музыка, и «мерцание» живописи импрессионистов. И кинематограф, который родился в том же году, что и «Чайка», и не случайно была в этой пьесе особая, незнакомая сцене оптика. Собрано было столько всего, что хватило бы на множество пьес и течений, и сплавлено каким-то одному автору ведомым способом. Может быть, и неведомым – просто пропущено через себя.

Но это «просто» оказалось непосильно для других. Никто не смог бы передать содержимое «Чайки» хотя бы в близком объеме. Театру суждено улавливать то одну, то другую сторону или линию ее – как грань мерцающего кристалла. Это и предписывает ту свободу и широту воплощений, которые так поразительны в сценической истории «Чайки», так постоянно меняют наше о ней представление и делают ее «пьесой времени», что бы в этом времени, на улице и в театре, ни происходило.

«Пьесами времени» поочередно оказывались все чеховские пьесы – время выбирало каждую из них как особенно близкую для себя; «Чайка» же вольна сделаться ею когда угодно. Во второй половине 60-х вспыхнул как бы внутритеатральный спор: «Чайки» А. Эфроса, Б. Ливанова, О. Ефремова спорили об искусстве и жизни, о месте художника в ней.

Одним из первых Ефремов заговорил о несостоятельности Треплева как его вине перед жизнью, перед своим призванием. Тема эта прозвучит мощным эхом с середины 70-х в английском, американском и русском театре. Горьким и ироническим всплеском прорвется самокритика поколения – вчерашних бунтарей, Треплевых, которые переродились, стали Тригориными, вошли в истеблишмент.

Тема поколения как такового, видимо, свойственна «Чайке», и опять-таки в разных аспектах. Иногда «Чайка» оказывается пьесой о молодых, для молодых, как сказано в чеховской записи к пьесе, «наивных и чистых». Известно, что «Чайкой» открывались в мире новые театры, дерзкие студийные начинания. Случалось, что «наивные и чистые» вслед за Треплевым бросали вызов рутине – и получали от нее мощный отпор. Бывало, что и не рутине, а просто тому порядку жизни и театра, что был создан до них и не для них. Конфликт этот, объективный, вне безуслов-

ной правоты какой-либо из сторон, мог перелиться в самую театральную среду; так в Венгрии начала 70-х столкнулись «Чайками» два поколения: привычная, устойчивая опора – и те, кто станет опорой потом, а пока был новой силой театра.

«Чайка» дает возможность художнику ощутить время в себе, ощутить себя частью эпохи и поколения; дает возможность рефлексии и развития. Недаром к ней так любят возвращаться повторно, отмечая на ней вехи собственного движения. Для Жоржа Питоева, открывшего Францию Чехова, а в Чехове – себя, «Чайка» была одной из первых работ, а потом – одной из последних; сошлись концы и начала. Эфрос мечтал о другой «Чайке», иной, чем его первая, но не случилось...

Иногда кажется, что «Чайка» – это некая грандиозная провокация, пущенная в мир, дабы стимулировать творческое беспокойство художников. Пьеса вечных вопросов, на которые никогда не будет окончательного ответа. Пьеса, гарантирующая театру вечное движение в поисках самого себя. Полет через пространство и время к чему-то, чего все равно не достичь, как никому не дано поймать и удержать Синюю птицу. Впрочем, для Чехова и его современников на рубеже веков была важна не конечная точка пути, но самый путь. Процесс, а не цель. Об этом сказано в другой его пьесе...

«Т у з е н б а х. Перелетные птицы... летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...»

1997

Предвозвестник

За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвозвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу.

А.П. Чехов

С ходом времени понятие авангарда становится все более свободным, подвижным, дискуссионным. Расширяется благодаря практике круг концепций; в разных видах искусства авангард проявляется не синхронно, различно. Порой он сам на себя не похож, если смотреть на него поочередно сквозь призму живописи или поэзии, ретроспективно или, напротив, в перспективе, открывшейся к концу прошлого века. Нет согласия в вопросах происхождения авангарда, его временной прикреплённости, связи с разными течениями в искусстве. Нередко территория авангарда сужается до одного исторического

периода или какой-либо стилевой доминанты, группы родственных фактов, суммы принципов и приемов. Другой, менее распространенный подход (принятый в данной статье) предлагает видеть в авангарде не стиль, но функцию, не тип, но состояние искусства, свойственное нашему веку. Эта функция определяется самим смыслом слова: авангард – вырвавшийся вперед отряд, независимо от того, где и когда прорыв был осуществлен.

При всех разночтениях есть, однако, такие признаки авангарда и условия его проявления, которые не приходится отрицать. Среди них – особое время, характер связи с ним, тип личности художника. Авангард требует времени, исполненного динамики, безоглядного движения, безбоязненных разрывов – требует XX века.

Принадлежностью нашего века авангард становится не столько из-за своей резкой новизны (случаи такой новизны в истории культуры обычны), сколько из-за отношения к тому, что было до него и его окружает: к почве традиций, к публике, к реальности, наконец. Отношение это нацелено не на контакт – на конфликт. Вызов и взрыв – способ действия авангарда, призванного эпатировать, раздражать, разрушать. Авангард при своем проявлении маргинален, существует вне магистрали искусства и в оппозиции к ней. Аудитория его ограничена, специфична; по сути своей он обречен на запоздалое понимание, когда время догонит его, возьмет на вооружение его открытия и даже порой канонизирует их. Далеко не всем авангардистам суждено дожидаться этого, тем более если их опыты носят характер разведки, догадки, обещания, а не свершения. Тень не востребованности, неосуществленности, часто сопутствуя авангарду, усиливает присущий ему драматизм.

Лицо и личность в авангарде имеют значение не большее, чем в искусстве другого склада (они везде первостепенны), но иное. То, что предлагает авангард, есть всплеск свободной субъективности, акт не повторения, но сотворения мира, как правило странного и смещенного, для чего нужно особое зрение художника. Не существует, разумеется, единой и неизменной модели художника на разных стадиях авангарда; ранний символист отличается от футуриста, юный Блок – от юного Маяковского. Но есть у них моменты глубокой общности, почти родства: изначальная дисгармония с миром, которую они носят в себе; одиночество, внутреннее и внешнее; трагедия как жанр всей жизни и ее финала. Случай подобной личности, сочиненной из реалий своего времени, представлен в пьесе Чехова «Чайка», написанной в середине 1890-х годов.

90-е годы в России позапрошлого века важны в плане не столько итогов, сколько начал. После безвременья и депрессии 80-х идет прилив творческой энергии во всех сферах жизни. Заявляют о себе новые

художественные течения, которые разовьются позднее. Определяются механизмы этого развития, когда будущее течение или школа высылают вперед вестника, гонца – авангард. Такие предвестия новизны могут быть угаданы и художником неавангардного толка, продвинувшим, однако, искусство и сознание общества намного вперед, – как Чехов.

Чехов 90-х годов, без разрыва с собственным прошлым и с теми традициями русской литературы, в русле которых он вырос, движется с редкой интенсивностью, не просто наращивая мощности, но открываясь навстречу новым веяниям, в первую очередь – символизму. Здесь многое можно вспомнить: близость к «Северному вестнику», кругу его авторов и идей; острый интерес к драматургии М. Метерлинка; то, что Д. Мережковский назвал «расширением художественной впечатлительности»¹ и из чего у Чехова подряд, с интервалом в два года появляются такие странные произведения, как «Черный монах» и «Чайка». В самой очередности, близости этой видится какая-то неизбежность, намек на возможный, но оборванный путь.

«Чайка», вбирая опыт разных течений и разных искусств, словно аккумулирует в себе новизну. Уже не раз отмечено исследователями и практиками театра, как естественно соседствуют в ней реализм и символизм; как пропитана музыкой ткань пьесы; как новая оптика сцены позволяет охватить картину жизни в целом, не теряя из виду ни одной фигуры; как свободно отзывается Чехов на время – и прямыми цитатами из жизни, и вариациями на ее темы – и прочь от этого времени уводит полет фантазии. Весь этот до того театру неведомый сплав, явленный с авангардистской смелостью (отчего «Чайка» на петербургской премьере и вызвала такой шок в зале), вместе с тем не принадлежит к авангарду – слишком целостна, гармонична и завершена эта изначально классическая пьеса. Тем ярче и парадоксальнее проступает в ней то, что связано с новыми течениями и новыми людьми искусства.

В одной из записей к «Чайке», не вошедшей в текст пьесы, у Чехова сказано: «Вещать новое и художественное свойственно наивным и чистым, вы же, рутинеры, захватили в свои руки власть в искусстве и считаете законным лишь то, что делаете сами, а остальное вы давите» (С., 17, 35). «Наивные и чистые» боролись с рутинной всегда, но их активность, их роль в искусстве были особенно велики в эпоху Свободных театров, в приближении к рубежу веков и затем на протяжении XX века, когда «параллельное» искусство стало органичным и необходимым. Представителем такого искусства в «Чайке» является начинающий писатель Константин Треплев.

В течение пьесы Треплев из дилетанта становится профессионалом, но не это составляет сюжет его жизни. Главное в нем, художнике и чело-

¹ Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 13. М., 1914. С. 218.

веке (в Треплеве это нераздельно), – особый тип отношения к действительности, воздвигающий преграду между Треплевым и миром, и безуспешность его попыток сокрушить эту преграду, быть со всеми, быть как все. Молодой человек, бедный и гордый, одержимый литературой и сценой, начинает с протеста против рутины, против устоявшегося и официозного искусства («искусства сытых», как скажут после него), с поисков новизны: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» (С., 13, 8). Это могло бы показаться обычным юношеским эпатажем, выходкой самолюбивого неудачника, не будь у Треплева настоящей творческой программы и не покажи его Чехов в деле.

«Театр в театре», где Треплев ставит собственную пьесу, сама эта пьеса, характер режиссуры – все выдает художника-символиста. От пьесы-монолога Общей мировой души о том, что будет на пустынной земле через двести тысяч лет, веет космичностью и трагизмом. В ней слышатся мотивы Вл. Соловьева и Мережковского, настроения раннего русского декаданса. Замысел и постановочные приемы Треплева перекликаются с программой и опытами французских символистов начала 1890-х годов. «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах», – настаивает Треплев в начале «Чайки». «Театр будет тем, чем ему надлежит быть: поводом для мечты», – заявлял руководитель символистского Художественного театра в Париже Поль Фор¹. У того и другого замысел и декларации не расходились с делом: на сцене вместо привычных «форм жизни» были попытки, наивные и страстные, представить царство мечты. Отсюда то, что теперь назвали бы приемами магического театра: игра света и цвета, даже запахов, некая сценическая ворожба; власть слова, музыка слова и отсутствие внешнего действия; стремление взять публику в плен помимо логики, смысла, но действуя – ощупью – на подсознательное. Недаром слова «настроение» и «впечатление» точнее передают магию нового нарождавшегося искусства, чем принятые театральные термины.

Об этих и подобных опытах можно сказать словами доктора Дорна из «Чайки»: «Свежо, наивно...» Единодушия, понимания и признания ранние символистские эксперименты почти не встречали, да они и не рассчитаны были на них, хотя взрывная реакция публики, ее смех, ее шоковое состояние и действовали болезненно на столь ранимых художников, как Треплев. Дорн был одним из немногих в «Чайке», угадавших в Треплеве талант и воспринявших его серьезно; характерно, что в этих случаях он говорит почти собственными словами Чехова. Дорн о пьесе Треплева: «Странная она какая-то <...>. И все-таки впечатление сильное».

¹ См.: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. М; Л, 1939. С. 115.

Чехов о пьесах Метерлинка: «Все это странные, чудные штуки, но впечатление громадное» (П., 7, 26).

Совпадает также то объяснение участи Треплева, которое дано как предчувствие Дорном и как диагноз – Чеховым. У Дорна: «В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас». У Чехова в записи: «Треплев не имеет определенных целей, и это его погубило. Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб» (С., 17, 116).

Талант, небудничная эстетика, впечатление странное и сильное наряду с отсутствием веры, цели, коротким дыханием – все это повторялось не раз у подобных Треплеву преждевременных художников-одиночек, заложников нового. Судьба его складывается трагично. Провал первой пьесы, непонятой и осмеянной (как вскоре будет осмеяна в Петербурге сама «Чайка»); охлаждение и измена Нины; одиночество в кругу семьи, близких, в литературной среде; к финалу при видимом внешнем успехе – острое недовольство собой («Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине»). Все скапливается и ведет к фатальной развязке. Самооценка Треплева мужественна и точна: «...я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание». Так же мужествен и его финальный поступок, без патетических прощальных речей – сведение счетов с жизнью.

Личность, судьба, художническая ориентация Треплева неотрывны от искусства 1890-х годов и, как вся «Чайка», собирательны по отношению к нему. Среди его прототипов называют художника И. Левитана (по совпадению жизненных ситуаций), и поэта-символиста К. Бальмонта (к тому же звавшегося Константином, автора печального стихотворения «Чайка», которое Чехов мог слышать в его исполнении¹), и сына А.С. Суворина Владимира, юношу сложной душевной организации, автора странной комедии, покончившего с собой².

Невольным прототипом Треплева, о котором Чехов при написании «Чайки» не знал, был В.Э. Мейерхольд, будущий первый исполнитель этой роли в Московском Художественном театре. Настроения молодого Мейерхольда, отраженные в дневниках и письмах, его склонность к «жизни мечтательной», выпады против «буржуазных вкусов толпы», внутренний разлад, мысли о самоубийстве, наконец, скрытая до поры и вскоре проявившаяся «треплевская» направленность³ – все предвещало чеховского героя и перекликалось с ним, как перекликались

¹ См.: Михайлова С.Б. Загадка «Чайки» // Неделя. 1974. 2–10 марта.

² См.: Лакишин В.Я. Провал: К загадкам чеховской «Чайки» // Театр. 1987. № 4.

³ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 67, 74 и др.

судьба и личность Нины Заречной с историей первой «чайки» русской сцены В. Комиссаржевской. Вместе с тем Треплев – персонаж не составленный, но сотворенный; не равный ни одному из своих прототипов, лишь подкрепленный некоторыми их чертами; симптом своего времени, ставший таким же и для позднейших времен.

Интерес Чехова к Треплеву неоднороден. Это интерес литератора-психолога, и врача, занятого проблемой «нервности» как признака и залога таланта, и художника, отзывчивого на всякую новизну. Степень собственно чеховского в Трепеле проблематична. Он наделен несомненным авторским сочувствием, нарастающим по ходу пьесы, по мере того как из самолюбивого неврастеника Треплев становится героем трагическим; авторское отношение, как и все в «Чайке», есть процесс.

Процессом, уже не внутри пьесы, но на пути от замысла к воплощению стало то, какое место отводится Треплеву в «Чайке». Он был явно задуман как центральная фигура произведения. Одна из первых записей такова: «Он проснулся от шума дождя» (С., 17, 35). В тексте пьесы эта реплика будет отдана самому Треплеву, сочиняющему рассказ («Начну с того, как героя разбудил шум дождя...»). Другая запись, приведенная выше, о «наивных и чистых», вошла в текст роли измененной («Вы, ругинеры, захватили первенство в искусстве»). Мотив бунта, равно как и тема творчества, на всех стадиях работы над пьесой оставались, но централизация уходила из «Чайки», сменяясь полифонией, ансамблем равноправных героев, среди которых Треплев занимал уже место наряду с другими. Все связанное с ним было как бы оспорено или уравновешено другой писательской судьбой и программой в лице реалиста Тригорина.

Вряд ли эти изменения вызваны только тем, что именно в процессе работы над «Чайкой» у Чехова рождалась полифоническая структура. Не менее важна его авторская позиция, заявленная в «Чайке» наглядно и с вызывающей демонстративностью: не делать ни одного из героев своим «вторым Я», но наделять этих разных людей моментами своей биографии, собственными настроениями и речами. Оттого и в Дорне, и в Трепеле, и в антипode его Тригорине есть нечто от автора, и каждый из них порой говорит чеховскими словами из писем и записных книжек. Разделив себя между ними и отделившись от них, Чехов путем такого дистанцирования никого не позволяет отождествлять с собой. При этом разделение парадоксально: Тригорин, чья эстетика Чехову привычнее и, вероятно, ближе, показан более отстраненно, с нарастающей к финалу иронией; Треплев же, чьи символистские фантазии для Чехова – предмет заинтересованного наблюдения, по ходу пьесы завоевывает все бóльшую авторскую любовь.

Можно, однако, предположить, что не только соображения объективности и полифонии заставили Треплева потесниться. Быть может,

он в глазах Чехова нуждался в альтернативном соседстве, в тригоринском фоне земного спокойного реализма, в примере Нины Заречной, выстрадавшей свою веру и тем нашедшей спасение. Все это Треплеву не в укор – такой, какой есть, он не мог бы иметь другую судьбу. Мотив неизбежности, предопределенности, Рока, который уже с «Чайки» набирает у Чехова силу, в истории Треплева звучит с трагической глубиной. Тот срез нового русского искусства, что находился в поле зрения Чехова к середине 90-х годов, не дал ему основания продолжить линию Треплева, найти для него выход, подобно тому как найдут этот выход иные его реальные прототипы – найдут в дрящейся жизни, в открытом пространстве культуры, в сообществе единомышленников, чего был лишен искатель-одиночка, запертый в российской глуши.

Странно, что в исследованиях авангарда обычно обходится фигура Треплева. Одна из причин этого – в принятой хронологии авангарда, начало которого видят в 1900-х, чаще в 1910-х годах, в результате чего вне сферы авангарда оказывается символизм, бывший в России и на Западе если не первым словом, то предтечей его. Другая причина – в самой чеховской пьесе, в сложности ее героев, Треплева в том числе, в отсутствии авторского диктата, что обусловило множественность трактовок. Применительно к Треплеву это означало не только изменчивость масштабов или жанровых решений, когда он выступал русским Гамлетом или сокращался до размеров провинциального амбициозного неудачника, а вся его история воспринималась и как трагедия, и в свете холодной иронии. Не менее существенно то, что вопрос Треплева к судьбе («Кто я? Что я?») получал разный ответ даже не в бытийном, но в конкретном жизненном смысле, и на первый план выходил или художник нестандартной манеры, или просто одинокий несостоявшийся человек.

Для каждого из этих решений в пьесе есть основания. Объем чеховских ролей слишком велик, чтобы один исполнитель мог охватить все – приходится выбирать, а выбор диктует время. Время предписывает тот или иной аспект образа, и в сценическую историю «Чайки» вошли и Треплев-Вертер, погибающий от неразделенной любви, и юный максималист, копия тех «розовских мальчиков» или английских «рассерженных», что в 50-е годы делали погоду в искусстве и в жизни. Сама материя треплевского искусства отступала в таких случаях на второй план; литературные занятия и проблемы становились одной из граней образа наряду с семейными сложностями и любовной драмой. Все было у Треплева плохо, мир не устраивал его в целом, и в этом противостоянии искусство играло не главную роль.

Сейчас, однако, важнее другой аспект – аспект Треплева-художника, впервые заявленный Мейерхольдом, быть может, с неповторившейся более точностью. Здесь было двойное, личностное и творческое, совпадение с ролью. Альтернатива, которую Мейерхольд вскоре предъявит

Художественному театру, будет родственна треплевской. Пока же и этот Треплев, и сам исполнитель в спектакле МХТ стояли явно особняком: Треплев был авангардистски нов, резок и угловат, выламывался из лирической атмосферы спектакля, и публика к нему была не готова.

Участь Треплева на сцене всегда была непростой, зависела не только от симпатий или антипатий к герою, но и от того, ощущал ли театр нечто треплевское в себе, в воздухе времени. Оно могло быть несовместимо с принятой в ту пору эстетикой – и Треплева тогда отторгали, видели в нем нечто выморочное, неживое. В других случаях треплевское могло проявляться неожиданно и разнообразно: в интересе к личности героя, направленности его поисков – в том, что Треплев делает и хотел бы делать в искусстве; в том, как была воспринята и показана треплевская странная пьеса. Не раз новые, молодые театры, как знамя свое, несли «Чайку» – ею открывались, через нее заявляли себя. «Чайка» становилась идеальной лабораторией для авангардистских экспериментов, представлявших то ирреальное видение, то опыт в духе театрального структурализма. В любом случае Треплеву необязательно было находиться в центре, выбиваясь из ансамбля, все беря на себя – театру достаточно было разделить его веру, его пафос сокрушения рутины, нетерпение и отвагу его исканий.

Новый интерес к Треплеву в нашем театре пришел в середине 60-х годов, когда на сценах царила почти фантастическая условность, а дерзкие молодые люди, «наивные и чистые», на волне прорвавшейся студийности искали и проповедовали «новые формы». Сами они тогда не ставили «Чайку», но составляли как бы треплевский фон. Переломным же для «Чайки» и для Треплева стал спектакль А. Эфроса. Все здесь было так или иначе соотнесено с Треплевым: других героев оценивали в зависимости от того, как они в истории Треплева вели себя, и предательство никому не прощалось; сценический мир в ключевой сцене спектакля, театра в театре, был решен в космических холодных тонах, тревожно и драматично. Сам же Треплев, юный, серьезный, застенчивый, ни состояться, ни проявиться попросту не успел – помешали. В вопросе Эфроса, оставшемся без ответа («А Треплев, может быть, какой-нибудь Блок. Кто знает?»¹), был смысл показанной драмы.

70-е годы, не отказываясь от пристального и пристрастного внимания к Треплеву, сделали неожиданный поворот: от близости – к скепсису и отчуждению. От «Чайки» О. Ефремова в театре «Современник» до «Чайки» А. Вилькина в театре имени Маяковского шла эта критическая полоса. В Треплеве не отрицали художника, но обвиняли его в том, что он превратился в Тригорина, слился с рутинным искусством. Он мог быть более или менее талантлив – ему не прощали метаморфозу. По

¹ Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя. М., 1975. С. 125.

зарубежным сценам 70-х годов тоже прошла полоса подобной самокритики поколения. Вчерашние авангардисты и бунтари, духовные братья Треплева, с горечью глядя в зеркало чеховской пьесы и предъявляя его другим, размышляли о компромиссе и конформизме¹.

С начала 80-х пошло иное: театр, отворачиваясь от будней и прямой социальности, искал в «Чайке» поэзию – поэзию «колдовского озера», зачарованного мира пьесы, увиденного как бы треплевскими глазами. Таковы были два московских спектакля 1980 года, появившиеся одновременно и заявленные как вызов: вторая «Чайка» Ефремова, уже во МХАТе, и балет М. Плисецкой в Большом театре, а вслед за ними – «Чайка» А. Морозова в Челябинске (1984), которую начинал и завершал юный Треплев, и весь спектакль шел словно бы в его режиссуре.

Эпоха, начавшаяся с середины 80-х, бурное новое время сначала смыли со сцены классику вместе с Чеховым и его героями, зато впустили запрещенную, неведомую литературу, а также дали простор авангарду. Стихийный поток студийности, свободная молодежь, отчаянные ее эксперименты обещали возвращение Треплева. Он возвращался по-разному: то сам собой, то в духе и стиле по-треплевски, как мечта, поставленного спектакля. За ним могла встать тень поэта реального, с такой же трагичной судьбой. В другом случае сочувственно следили за становлением личности художника, возмужанием его души. В третьем Треплев был полон яростной душевной энергии, предназначенной для великого творчества и великой любви, но извергающейся в пустоту...

Путешествие во времени с Треплевым можно продолжить, всякий раз объясняя перемены в знакомом герое новыми запросами дня. Можно иначе: через Треплева видеть и объяснять время. Чеховский термин «предвозвестник» можно отнести к человеку, и тогда в Треплеве увидим предвозвестника того, что случалось рядом с ним и после него. Высвобождение личности, пусть одинокой и обреченной, от принятых догм и норм; тяга к радикальному обновлению искусства и жизни; свободный и нерасчетливый выбор пути; дерзостный порыв молодых, новых сил, даже недолгий и с печальным исходом – все это в течение нашего века повторялось не раз. Поэтому к Треплеву и к треплевскому в искусстве обращались в переломные моменты истории, и авангардисты разного толка чувствовали и будут, видимо, чувствовать к нему генетическое родство.

1994

¹ Грэн Д. Год чеховской «Чайки» // За рубежом. 1975. 25–30 апр.

Усмешка «Чайки»

Перед нами открывается здесь ни более ни менее, как проблема *иронии*, вне всякого сомнения самая глубокая и прельстительная из всех существующих проблем.

Томас Манн

Из многих загадок, связанных с происхождением «Чайки», едва ли не самая интригующая и трудно (если вообще) разрешимая – загадка жанра. Авторское определение «комедия» кажется парадоксом по отношению к пьесе с такой мерой несчастий и таким печальным концом. Герой гибнет; у героини «воображение немного расстроено», будущее темно и сурово, всем плохо – комедия?..

Кажется также, что автор, насмешник и мистификатор, изволил нас разыграть, введя в пьесу элементы пародии, не слишком скрывая их, хотя и декорируя то флером высокой поэзии, то вполне будничной ситуацией. Первый случай демонстративен: треплевская монодрама о Мировой душе, сильно отдающая пародией на декадентские сочинения и нечеховская по стилю – стилю мышления, стилю речи.

Случай второй сложнее. Шекспировские реминисценции с вызовом заявлены вначале, в словесной перепалке Аркадиной с Треплевым репликами из «Гамлета» (С., 13, 12), и закреплены в соотношении героев, своего рода квартете (в «Гамлете» – Гертруда, Клавдий, Гамлет и Офелия; в «Чайке» – Аркадина, Тригорин, Треплев и Нина). Смысл этого наложения как будто открыт: прямая «связь времен»; использование вечной модели «Гамлета» для нужд чеховского сюжета. Но чудится и здесь потайная усмешка: применить высокое к низкому и вызвать тем самым комедийный эффект.

Мысль о злокозненных намерениях Чехова, скорее всего, – ошибка, хотя он дал повод к ней, вольно или невольно. Если они и были, то затем растворились и переплавились в мощном, неудержимом процессе – процессе создания пьесы; процессе ее внутреннего движения, подобно тому, что станет позже с «фарсовой» идеей «Вишневого сада». Так или иначе, вызывающее, как лозунг, название – комедия! – с самого начала натолкнулось на сопротивление прежде всего самой «Чайки», пьесы коварной и своевольной. За термин «комедия» она отомстила в момент своей петербургской премьеры, повторив треплевско-аркадинскую ситуацию в первом акте.

«А р к а д и н а. Он сам предупреждал, что это шутка, и я относилась к его пьесе, как к шутке».

Какие претензии к публике? Равно как и на злополучном петербургском провале: пьесу, названную комедией, поставили в бенефис комической актрисы, и публика была настроена соответственно. Того же, что «Чайка» – комедия непростая, тогда понять было не дано. И не случайно

скорый московский успех ее, и будущее приятие, и яркая ее судьба не были связаны с названным жанром – не пришла пора; придет нескоро, к концу уже нашего века.

Теория

О комическом у Чехова, о видах его и природе писали давно и бесчисленно; как правило, в связи с прозой, с творчеством Чехова в целом, со складом его личности и мышления. Пьесы в этом плане обычно не выделяли, не рассматривали отдельно; выводы не поверяли практикой сцены. И до сих пор остается неясным: подтверждает ли она их, оспаривает ли, дает ли нечто свое и насколько права в своем «особом мнении», коль скоро оно есть? О практике, однако, позднее; сначала – о концепциях как таковых.

Последняя по времени концепция представлена в книге Э.А. Полоцкой «О поэтике Чехова»¹, в статье «Внутренняя, или объективная ирония». Мысли о «насмешке судьбы», идущей у Чехова вне прямой авторской оценки, вне морализма, как бы «от самой жизни»², современны и своевременны. Более того: в них есть то знание о Чехове, что неподвластно времени и по крупицам складывалось в течение столетия. Термин «внутренняя ирония», введенный Полоцкой в научный обиход, – одна из таких весомых крупиц. Анализ же психологии конца прошлого века, рождающей подобный тип иронии, вполне может быть распространен и на наши дни.

Речь в статье идет о чеховской прозе. Драматургии же посвящен фрагмент, с широким спокойным выводом («...большие пьесы Чехова дают простор для внутренне-иронических сопоставлений»³) – и не более. Разветвленного анализа, системы упорных доказательств здесь нет, но не потому, что автор, как иные филологи, предпочитает эпос – драме; напротив, Полоцкой присущ редкий и равный интерес к обоим «родам» литературы. Просто чеховская драматургия кажется ей не чем-то отъединенным, со своими особыми законами, но частью огромного целого, скрепленного отношением писателя к миру и способом это отношение выражать – в пьесах, в новеллистике, в письмах.

Ссылки на Томаса Манна, который ранее развивал свою теорию иронии безотносительно к Чехову⁴, а в «Слове о Чехове» лишь бросил короткую и точную фразу («Жизненная правда <...> по природе своей иронична»⁵), дают Полоцкой сильного союзника в прошлом. И перед чеховским театром встает, как искус, образ особой иронии – «взгляда

¹ Полоцкая Э. О поэтике Чехова. М., 2000.

² Там же. С. 18.

³ Там же. С. 32.

⁴ Манн Т. Искусство романа // Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961.

⁵ Он же. Слово о Чехове / Там же. С. 528.

с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченного никаким морализаторством»¹.

Наряду с этой позицией литератора и ученого есть и другой взгляд, столь же свободный и обобщенный, но и особенный: он принадлежит человеку театра и направлен сквозь призму чеховских пьес.

«Чехов, совсем как и наш Мольер, в своих больших или маленьких комедиях – фарсёр, – писал Жан Вилар. – Персонажи по меньшей мере забавны и в самые мучительные часы своей малозначительной судьбы принадлежат миру иронии, что бы с ними ни было и что бы они ни говорили, и даже если они покушаются на свою жизнь <...>. Я знаю, есть Треплев, есть Нина... или Иванов и многие другие. Но именно гений Чехова, его глубокая натура, сатирик, каким он был всегда, по меньшей мере в театре, заставили войти в область Комедии смерть или самоубийство, при этом ни то, ни другое не выглядит неуместным. Ему, врачу по профессии и больному, слишком хорошо была известна физиология, чтобы он мог всерьез относиться к романтизму или поражению своих героев. Смерть в этом театре входит в лавку комедийных аксессуаров, и смешное здесь – оружие фарса. Короче, я не вижу никакой грусти в этих крахах и неудачах, в этой слабости. <...> Через своих *обыденных* персонажей Чехов, смеясь, изгоняет романтизацию неудачи и смерти. Итак, друг читатель, надо играть и надо читать пьесы Чехова, как комедии. Они забавны. Они насмеваются. Они живые»².

Вилар с его ясным галльским умом ощущает комедийность Чехова как веселую сатиру; как стихию, вольную и жестокую, существующую вне морали (что не равно аморальности). Ощущает конкретно, как практик театра, – через моменты фабулы («крахи и неудачи», «смерть или самоубийство»), через людей, персонажей.

Ощущение иронии как стихии, как чего-то первичного, присущего Чехову вообще и расточаемого им повсюду, роднит эпатажный выпад Вилара с взвешенными мнениями ученых и с теми свидетельствами мемуарного толка, что оставлены людьми, близкими к Чехову, и подкреплены им самим. «Memento mori» звучит у Чехова постоянно, смолоду, в сочинениях, в записных книжках и письмах, но не прибавляет ему «мерехлюндии». На веселой игре со смертью строился водевильный сюжет, пересказанный Т.Л. Щепкиной-Куперник³. Последнее, что он сочинил перед смертью, зная о подступающем близком конце, – крутой анекдот, еще один сюжет для водевиля. Последнее, что видела Книппер на его лице, – улыбка...

¹ Он же. Искусство романа. С. 277.

² Vilar G. «Vous vivez mal, monsieur!» // Anton Tchekhov «La Cerisaie» suivi de «La Mouette». Trad, par Genia Cannac et George Perros. Paris: Gallimard, 1963. Collection «Le Livre de Poche».

³ См.: Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 244.

Все это – при разночтениях и вариантах – соединяется в общее предложение театру. В основе его – мысль о природе чеховской иронии как таковой, органичной и всеобъемлющей, независимо от того, на что она может быть обращена: на жизнь и смерть, на других и на самого «ирониста». Разночтения диктуют разную меру гуманности и насмешки, разные их проявления и сочетания. Если Вилар, к примеру, пишет о Чехове-сатирике и о гуманности вовсе не говорит, то у Полоцкой – иное мнение, иные акценты; для нее несомненно «отсутствие чистой сатиры» у Чехова и «максимум человечности в иронически-критическом изображении действительности»¹. Это не означает, однако, резкого их расхождения: возможно, что термин «сатира» (как и другие) по-разному ими трактуется; гуманность же, как нечто самоочевидное, Виларом, скорее всего, просто подразумевается.

Комическое – сфера широкая; формы его резко расходятся между собой, в зависимости от отношения к предмету, эмоционального и морального, открытого или скрытого. Мораль определяет весь спектр решений, от шутки, от безобидного юмора – до сатиры. Температура разных решений, при любой концентрации желчи, может быть высокой и низкой, и холодный сарказм, к примеру, не менее жгуч и опасен, чем «пламенная сатира». Что до иронии, то она отличается скрытностью, наличием подтекста, контрастом между видимостью и сущностью. Свойство органически чеховское, но не всегда близкое театру, искусству зрелищному, требующему открытости или хотя бы ощутимости тайных начал.

Театр чеховский, выросший из его драматургии и режиссерских открытий на рубеже веков, поначалу сделал эту ощутимость (не разрушая тайны) своим законом, овладев секретом подтекста, подводного течения, второго плана и всего того, что относится к сфере неявного, но главного, передавая это в сложной системе актерских и постановочных средств. Более половины столетия действовал этот закон, пока время не потребовало вскрытия тайн, расшифровки подтекста и не смешало все карты, соединяя и уравнивая в правах разные виды комического, подобно тому, как делает это, не заботясь об академической чистоте терминов и совместимости понятий, Вилар. Не выстроив своего чеховского театра на сцене (он ставил Чехова лишь однажды – «Платонова» в 1956 году), он осуществил это мысленно, на бумаге, заставив лишь гадать о том, как это могло быть в реальности.

Практика

Постановщик, который верит тому, что «Чайка» – комедия, должен обладать особым складом ума. Должен смочь иронизировать надо всем, не зная табу, но не впадая в цинизм – трудно достижимое равновесие.

¹ Полоцкая Э. О поэтике Чехова. С. 42.

Не менее трудна театру и объективность, не слишком свойственная его природе; судьба «объективной иронии» кажется здесь проблематичной. Впрочем, практика сцены может сбить любые опасения и ожидания и предложить нечто свое. О некоторых случаях ее и пойдет далее речь – о случаях целостных жанровых решений «Чайки» как комедии, а не только иронической подсветки, вкраплений юмора или «смеха сквозь слезы».

Новый чеховский театр 1960-х годов, охваченный борьбой внешней (с традицией) и внутренней (режиссеров – между собой), сделал «Чайку» полем битвы надолго вперед, вкладывая в нее проблемы и настроения дня (или вычитывая их в пьесе)¹. Спектакли-антагонисты, спорившие друг с другом, представившие не просто разные версии пьесы, но как будто разные пьесы, возникали друг за другом словно в установленном ритме – каждые два года; комедия появилась не сразу.

Спектакль А. Эфроса о рвущихся человеческих связях, остро современный по «мирочувствованию», был оспорен Б. Ливановым, увидевшим в «Чайке» романтическую мелодраму, далекую от злобы дня, противостоящую ей как вызов. Та психологическая реальность, которую с резким – наотмашь – критицизмом изображал Эфрос, была и его реальностью, его миром; критика шла изнутри. Ливанов же попросту отказывался ее принимать, отрицал ее извне, противопоставляя ей мир иных чувств, иную художественную реальность.

Тем не менее между этими спектаклями, решительно несходными во всем – в концепции, стиле, пафосе, – была явная, подсказанная временем общность. Те или иные отношения с миром переживались как драма; обоим спектаклям ирония была чужда. Разговор, пристрастный и страстный, шел о личном, о сокровенном. В той (словами Чехова) «войне всех против всех», что заполняла наэлектризованную «Чайку» Эфроса, болевым центром стало одиночество художника – Треплева, непонятого и преданного (В. Смирнитский). Одиночество как удел

¹ Из постановок «Чайки» в 1966–1998 годах:

1966 Постановка А. Эфроса. Театр им. Ленинского комсомола, Москва

1968 Постановка Б. Ливанова. МХАТ им. М. Горького

1970 Постановка О. Ефремова. Театр «Современник», Москва

1978 Постановка А. Вилькина. Театр им. В. Маяковского, Москва

1980 Постановка О. Ефремова. МХАТ им. М. Горького

1982 Постановка Г. Опоркова. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград

1987 «Отчего застрелился Константин?». Постановка Ю. Погребничко. Театр-студия на Красной Пресне, Москва

1990 Постановка Г. Тростянецкого. Театр им. Моссовета, Москва

1994 Постановка П. Лебла. Театр «На Збрадли», Прага

Постановка М. Захарова. Театр «Ленком», Москва

1995 Постановка Б. Гранатова. Театр для детей и молодежи, Вологда

Постановка В. Ахадова. Театр им. Пушкина, Магнитогорск

1996 Постановка В. Драгунова; художественный руководитель постановки Ю. Соломин. Малый театр, Москва

1998 Постановка И. Райхельгауза. Театр «Школа современной пьесы», Москва

художника было темой Эфроса в середине 60-х; недаром «Чайка» шла в окружении таких спектаклей, как «Снимается кино» Радзинского и «Мольер» Булгакова.

Об одиночестве говорила и «Чайка» Ливанова, и тоже с привкусом горечи от личных переживаний, но иного рода, чем у Эфроса. У того одиночество было социального плана; у Ливанова – скорее экзистенциального: его собственное, а не треплевское одиночество во времени. Болевым центром стала драма самого Ливанова, последнего (несостоявшегося, по сути) романтика; отчаянная защита того театра, той эстетики, той нерастрченной, невостребованной, а теперь и отмененной временем природы чувств, что были Ливанову дороги.

«Время наше уходит!» – вздыхала Полина Андреевна в «Чайке». «Что же делать!» – парировала Аркадина. Так можно представить себе диалог двух спектаклей: ливановского – и того, что последует за ним, не просто споря, но отрицая и его версию «Чайки», и образ его театра.

Стимулом для первой «Чайки» Ефремова, вероятно, был спор. Отсюда полемическая заостренность решений: проза жизни вместо приподнятой театральности; «обыденные» герои (выражение Вилара) – вместо ливановских укрупненных фигур. Смена жанра: вместо мелодрамы с трагедийными и героическими мотивами – «невеселая человеческая комедия»¹, время для которой пришло. Стимул, однако, лишь повод; причина гораздо глубже.

Иронию в театр Чехова внесли 70-е годы. Охлаждение в воздухе времени, взамен былой «оттепели»; утрата иллюзий насчет человеческого сообщества; начало критики и самокритики шестидесятников – все это питало «Чайки» 70-х; ирония была горькой. «Чайка» – из времени конца века, – объяснял в ту пору Ефремов. – И хотя мы живем в ином социальном измерении, климат той жизни во многом, мне кажется, аналогичен нынешнему. Все идеи, которые объединяли людей, рухнули»².

Ефремовская «Чайка» подхватывала и развивала тему «Чайки» эфросовской, эту «войну всех против всех», Эфроса ужаснувшую, у Ефремова вызвавшую жесткий отпор. У Эфроса, однако, было иное, Ефремовым не подхваченное, оставшееся как бы впрок: тема судьбы художника. В спектакле «Современника» речь шла о судьбе просто человека, любого, всякого, не обязательно художника, не обязательно близкого. То, что Треплев, амбициозный и нелюбимый (В. Никулин), был как художник незначителен и театру неинтересен, не помешало Ефремову предьявить счет другим именно от его лица. Как вызов звучала сцена в финале второго акта, где Треплев стрелялся в присутствии этих других; мотив

¹ Выступления О.Н. Ефремова на репетициях «Чайки», 1970 г. (Из личного архива Максимовой В.А.)

² Ефремов О.Н. Всё непорочно... М., 1992. С. 91.

одинокости на людях был явлен здесь в действии, становился формулой «Чайки».

Исконный морализм «Современника» был направлен на то, что раздражало в действительности и отразилось в зеркале «Чайки» – на мелочность, эгоизм, отсутствие душевных контактов. «Они не могут проникнуть друг в друга. Они все милые, чудные люди, и в этом вся штука. Но если в обществе нет объединяющей нас идеи, мы не можем осуществить свое альтруистическое начало...»¹

Желание быть взвешенным и справедливым не помогло. В спектакле грехи времени и общества перекалывались на людей; ощущение иронии судьбы, так ими распорядившейся, не то чтобы (по-чеховски) сочеталось с усмешкой по поводу каждого, но вытеснялось ею. Усмешка же была холодной, сухой, отчужденной, адресованной через чеховских интеллигентов – тогдашним. «У меня не было к интеллигенции никакого сострадания, – вспомнит Ефремов позднее, – к ней было почти безразличное отношение»².

От этой отчужденности не получился тот жанровый симбиоз, тот эффект, который Ефремовым был задуман. «Мы увидели в “Чайке” комедию нелепой человеческой жизни. В ней люди, искренне переживающие, искренне страдающие, в то же время кажутся нелепыми, жалкими, смешными... По замыслу, зритель должен плакать, и в то же время ему должно быть смешно и досадно от нелепостей человеческой жизни»³. В зале не плакали и не смеялись; «Чайка» Ефремова, побуждавшая к горькому размышлению, была хмурой и несмешной. Но она стала (на нашей сцене) первой, где комедия была принята как жанр; проложила дорогу другим – тем, что было сделано или задумано, всем своим строем и нарушениями его.

Нарушения особенно интересны; как правило, они не случайны и говорят о широте, о ресурсах художнической природы Ефремова, которая не вся подчинялась концепции и впоследствии возьмет свое. Они могли возникать и на периферии действия – в неожиданном решении четы Шамраевых, к примеру, когда в суровый спектакль забавная Полина Андреевна (Т. Лаврова) вносила искру тепла, а парадоксально решенный Шамраев (В. Гафт), зараженный, как видно, искусством, тайком играл на рояле.

Эпилог от театра (вне сюжета, вне быта, уже в другом измерении) Заречная (А. Вергинская) цитатой из треплевской пьесы обращала в реквием по художнику, хотя и она, и Треплев – такие, как здесь, – вряд ли имели на это право. Реквием шел скорее от режиссера, от его затаенной тоски по той «жизни в искусстве», которой он в ту пору не видел ни

¹ Там же. С. 91–92.

² Там же. С. 148.

³ Выступления О.Н. Ефремова на репетициях «Чайки», 1970 г.

рядом с собой, ни в пьесе Чехова. Но эпилог был внутренне подготовлен; он венчал то, что происходило в последнем акте спектакля.

По замыслу Ефремова, в конце спектакля должен был вновь, завершая его лейттему, прозвучать упрек в эгоизме: Заречная, занятая собственными проблемами, не чувствует настроений партнера и покидает его, обрекая тем самым на самоубийство. «Стóило бы Нине задержаться на полчаса или как-то иначе вести себя с Треплевым, может быть, Треплев бы и не покончил с собой. Но ведь этого и не происходит...»¹ Упрек этот кажется сейчас наивным и все же волнует, как знак нравственного беспокойства Ефремова, его погруженности в человеческие проблемы пьесы. В спектакле же упрека не прозвучало; он ступшевался, исчез под натиском иной силы.

В последнем акте что-то ломалось в жанре; тема иронии судьбы переводилась в иной регистр; Заречная «выпрямлялась» и получала право на драму. Такой поворот был уже у Эфроса, поначалу строгого к Заречной (О. Яковлева), а затем не то чтобы прощавшего ее в финале, но видевшего ее возмужание, и обретенную глубину души, и трагическую перспективу. Хотя у Ефремова был переход комедии в драму, а у Эфроса – просто сгущение драматизма, причина, одна и та же, диктовалась самой пьесой, ее внутренним движением, законом чеховского последнего акта, что впоследствии не раз подтвердится на практике.

В 70-х были разные «Чайки», в том числе и не меченные иронией. Но линия «Современника» не оборвалась, получив неожиданное продолжение, и (в этом десятилетии) завершение, и подкрепление со стороны. Продолжение ждало в спектакле А. Вилькина, резко отличном от ефремовского (все иное – поколение, и школа, и тип театра) и вместе с тем созвучном ему.

Семидесятники, не отказываясь от наследства, принесли с собой большую озабоченность проблемами творческими, профессиональными, личными. История житейская переводилась в иную сферу; на первый план выходило искусство со своими жесткими, не прощавшими прагматизма или измены законами. Ось времени, прошедшая от Ефремова к Вилькину, нанизала на себя и другие спектакли. Ряд «Чаек» середины 70-х за рубежом заполнился рефлексией вчерашних авангардистов, потерявших цель жизни или становящихся конформистами – Треплевых, превратившихся в Тригориных (намек на это был и в ефремовской «Чайке»)².

«Чайка» Вилькина – из этого ряда. Не получится, по незнанию зарубежных спектаклей, сравнить ее с ними конкретно; известны лишь настроения времени, породнившие их. Сравнить можно с тем, что

¹ Ефремов О.Н. Всё непросто... С. 92.

² См.: Грузин Д. Год чеховской «Чайки». С. 22–23; Фридитейн Ю. Английский сезон Чехова // Театр. 1974. № 4. С. 121–124.

было до нее и в ней так или иначе отозвалось, – развитием прежних мотивов, спором или просто чем-то своим, будь то версия сюжета или образ спектакля. Последнее бросалось в глаза: после намеренной скученности и тесноты в спектакле Ефремова у Вилькина была почти пустая, просторная сцена с легким театральным («мхатовским») орнаментом, с подмостками в центре сцены как главным местом действия. Образ коммунальной квартиры с насильственным соединением ненужных друг другу людей сменился образом мира-театра; нарочитая приземленность стиля – открытой его театральностью.

«Чайке» Вилькина вообще свойственна была открытость – решений, оценок, личных симпатий и антипатий; даже лиризм. В «Чайке» Ефремова личность режиссера просвечивала лишь в отношении к происходящему, ни в кого из персонажей не вселяясь, сохраняя строгую от них дистанцию. Но сама эта дистанция, взгляд со стороны позволяли выстроить спектакль логичный и целостный, с «общим тоном», без видимых перепадов и швов. У Вилькина такой цельности, видимо, и не намечалось. Ему важнее было передать сложность пьесы, как он ощущал ее: смешение разных стихий, разных стилей; смешение игры и реальности, присущее не только его собственной театральной природе и школе (вахтанговской и «таганковской»), но и его поколению, его театральному времени.

Тема иронии судьбы сквозила в спектакле – судьбы художника прежде всего. Протагонистом был выбран Треплев (И. Костолевский), в чьем таланте не сомневались, чья вера в искусстве была режиссеру близка, проблемы понятны, а участь воспринята с горечью и усмешкой. Участь поэта, как и у Эфроса, преданного и непонятого, но, как и у Ефремова, смирившегося, ставшего вторым Тригориным. Здесь отражалась реальная ситуация времени, к которой поколение Вилькина ощущало себя причастным, воспринимая ее как угрозу извне, как упрек себе или себе подобным; быть может, как предупреждение.

Треплев был родственно близок; трансляция велась изнутри, но в любой момент режиссер мог сделать шаг в сторону и оценить его трезво, с невеселой иронией. Палитра комического в спектакле при этом была многоцветна: от легкого, веселого юмора до нескрываемого сарказма в показе «вялого, рыхлого» (по самохарактеристике) Тригорина (И. Охлупин) и фарсовой злой издевки в трактовке Аркадиной (Т. Доронина), да и вообще этой пары, чей союз виделся цинично-деловым.

А под конец – снова, как и у Ефремова, слом комедии в драму: горестный уход Треплева; трагизм судьбы Заречной (Е. Симонова), пусть это выглядело возмездием для нее.

То, что именно в 70-е годы чеховский закон жанра так явственно обнаружился в спектаклях комедийного склада, у режиссеров, чутких к музыке «Чайки», к смене ее ритмов и тональности, не случайно,

но тогда замечено и оценено не было. Будет позже, когда явление станет массовым, уплотнится во времени, и новые «Чайки» докажут этот закон воочию, и мы усвоим его, забывая, как обычно, об их предшественниках.

Не было отмечено и другое – та поправка театра к «внутренней, или объективной, иронии», которая рождена уже не согласием с автором, но от другой, обратной причины – от невозможности эту иронию повторить. Сама природа театра сопротивляется такой божественной объективности, образ которой рисуют Полоцкая и Томас Манн. Природа эта требует четкой линии конфликта, избирательности, выявления «своих» и «чужих» – и определенности в отношении к ним.

Полемический лозунг молодого Чехова времен «Иванова» – «никого не обвинил, никого не оправдал» (П., 2, 138), – и для него-то небезусловный (вспомним доктора Львова), театр не смог бы осуществить. Начала адвоката и прокурора, пусть в скрытой форме, укоренены в нем; театральное действие сродни судебному процессу, где идет тяжба сторон, – иначе и действия не будет.

Сценическая история каждой чеховской пьесы, в том числе «Чайки», переменчива и потому, что жизнь меняет акценты, меняет расстановку сил, выдвигает новых протагонистов – и новую мораль всей истории. Затуманивать ее, скрыть собственную позицию, как то делал Чехов, театр не может; отсюда – тот морализм, которым отмечены названные выше «Чайки», в особенности ефремовская: морализм с открытым забралом, подкрепленный тем, что ставится комедия, понуждающая к явным, активным оценкам.

Новую свою «Чайку», уже во МХАТе, Ефремов поставит совершенно с иных позиций: иначе относясь к героям («Для меня все они дороги, особенно Треплев»¹), отрываясь от злобы дня и задумываясь о вечности – о «божественном в жизни», о «смысле бытия»². И вновь он откроет для «Чайки» особую полосу жизни, связанную уже не с жанром, а, скорее, со стилем, со способом художнического мышления.

Уже не резких акцентов и почти публицистической определенности хотелось ему, но «перламутра». Ирония уходила внутрь и обращалась против судьбы, почти обходя людей. Созерцательность глушила морализм, уводила от резких оценок, давала широту и свободу взгляда.

И это было от времени, от первой половины 80-х, когда ощущался конец чего-то, но еще не предчувствовалось начало. «Чайки» этой поры были склонны к философско-поэтическому восприятию мира – мира как такового и мира-театра; к исповедальности; к просветленному драматизму. Режиссеры, как Ефремов, как ленинградец Г. Опорков, возвращаясь повторно к «Чайке», оспаривали себя сами.

¹ Ефремов О.Н. Всё непросто... С. 148.

² Там же. С. 155.

Все переменится с началом новой эпохи, на рубеже 80-х и 90-х, когда вспышка общественной активности, резко возросший тонус вызовут к жизни острые формы театра – гротеск, парадокс, эстетику абсурда, веселую и злую насмешку, с которой театр вторгнулся в классику, «смеясь», расправлялся с историей, традицией, со своим прошлым.

Новые московские «Чайки» предложили разные виды комедийных решений. Ю. Погребничко – целостно абсурдистское, программное для своего театра; Г. Тростянецкий – намеренно эклектическое, где моменты истовой серьезности были смешаны с иронической театральностью и с издевкой. Они стали предвестиями будущих свободных решений, однако погоду не сделали – время Чехова еще не вернулось.

Оно вернется скоро и неожиданно, когда, устав от политики, остынув от страстей дня, насытив жадный свой интерес к запрещенной и возвращенной литературе, в России вновь потянутся к Чехову. Потянутся в столицах и в провинции, мастера и, что особенно важно, молодые, ища свой, эпатажный порой, подход, присваивая себе Чехова. То одна, то другая пьеса брала на себя груз настроений и проблем дня, вырываясь вперед, становясь «пьесой времени».

Новая волна «Чаяк» поднялась в середине 1990-х, через сто лет после того, как пьеса вызревала, задумывалась, писалась. То не было осознанной работой на юбилей – далеко не все спектакли были приурочены к нему, иные поставлены за год-два до этого, но затем пришлось в пору. Исходя непосредственно из злобы дня, объяснить вспышку этой популярности не удастся – слишком много «Чаяк» явилось в короткое время, и слишком они были различны, хотя и мечены в большинстве своем комедийностью.

Спектакли середины 90-х прозвучали – и были – вызовом. М. Захаров бросился на прорыв бесстрашно и безоглядно, в стиле то злого, то веселого водевиля. Пражанин П. Лебл представил в «Чайке» острый гротеск в стиле немного кино, где бритва иронии никого не щадила. С этим странно перекликалась «Чайка» Б. Гранатова – карнавальная, нереальная, с пряной, раздражающей атмосферой, с недоброй чьей-то усмешкой (не автора, не режиссера, но кого-то, кто правит бал...). То ли сон, то ли декадентская фантазия Кости Треплева – опасные, на грани фола, игры взрослых людей.

При всех нюансах и разночтениях непохожих друг на друга спектаклей есть в них моменты некоей родовой общности. То, что было некогда у Ефремова, повторившись через четверть века, да еще в массовом варианте, говорит о законах жанра. Здесь и тема судьбы, явленная более открыто или настойчиво, чем прежде, в особой системе средств, в смене ритмов, в нагнетании атмосферы; тема, близкая мироощущению конца века. И полюса комического, от мягкой усмешки над забавным до сарказма. И наконец, финальная смена жанра.

Забавны, как правило, женщины, будь то наивная Нина или эксцентричная Аркадина, для которой игра и жизнь неразделимы. По большей части они показаны весело, но не зло, оставаясь в сфере юмора, а не едкой иронии, не сатиры, чего нельзя сказать о партнере их, о Тригорине, который сделался вдруг мишенью для всех видов комического.

Моральная оценка первична; в зависимости от нее Тригорина то приближают, то отдаляют; то делают забавным и теплым, то (чаще) разглядывают отстраненно, с жесткой насмешкой. Иногда она по ходу действия начинает меняться, как меняется (раскрывается) сам Тригорин, превращаясь из безобидного недотёпы в опасное, хищное существо. Таков он в Ленкоме (О. Янковский) и в Малом театре (Ю. Соломин), где, поначалу посмеявшись над ним, Тригорина затем не прощают. В пражском спектакле он (Карел Добры) предстает загадочным и холодным, странным в своей демонической позе, но и усмешка над ним холодна, отчужденна, к концу же и вовсе гаснет, оставляя одно отчуждение. От вологодского Тригорина (А. Павельев) исходит какая-то угроза; демонизм его не поза, но суть, и в этом бесовском карнавале он словно злой Арлекин рядом с незащитным Пьеро, каков, разумеется, Треплев (В. Чубенко). Так или иначе, из «мира иронии» он переходит к финалу в какую-то иную сферу.

Чеховский фатальный рубеж чувствуют, кажется, все, кто увидел в «Чайке» комедию. В последнем действии в спектаклях гаснет усмешка, исчезает эксцентрика; суть проступает наружу. Они наполняются тревогой, печалью, жутью. Резко ломается ритм; меняются стиль, настроение, даже сами герои. Заречная у Лебла (Б. Хрзанова) из потешной простушки становится трагической и грозной фигурой. В спектакле Ахадова ее вовсе играет другая актриса, подобно тому как раньше в «Лебедином озере» партии белого и черного лебедя исполняли разные балерины. В Ленкоме Аркадиной (И. Чурикова), постаревшей и помертвевшей, доверена кода: машинально, оцепенев, она прочтет из давней пьесы сына – «Люди, львы, орлы и куропатки...». Прочтет в знак запоздалого покаяния, ибо не удосужилась прежде: «Все некогда».

Внезапный всплеск комедийности вскоре пойдет на убыль, но, став новейшей традицией, не исчерпает себя. Странную комедию в «Чайке» теперь чувствуют и не боятся выявить многие. В Мастерской Михаила Чехова, проходившей в Мелихове (1997), режиссеры из разных стран, ставя каждый по одному действию пьесы, не скрывали своей иронии – кроме того единственного (А. Шапиро), кому достался последний акт. В «Чайке» И. Райхельгауза ирония абсурдистского толка смешана с улыбкой над делами житейскими, бытом и нравами героев. И нако-

нец, усмешка «Чайки» обращается против нее самой, в том пародийно-детективном продолжении, которое предложено Б. Акуниным¹.

Что будет дальше со сценической судьбой «Чайки», знать пока не дано. Но вряд ли возможен обратный ход, к той долгой поре, когда подзаголовок «комедия» смущал умы, казался чеховской шуткой. Театры, вкупе с учеными, подтвердили его правоту; их опыт можно развивать и оспаривать, но нельзя обойти. Как нельзя забыть и того, кто впервые на русской сцене на такой опыт решился, – О. Ефремова. И он же простой своей фразой (««Чайка» – из времени конца века...») как бы наперед объяснил будущий ее взлет.

Действительно, конец века – в такую пору она писалась; в такую напомнила о себе. В подобную, сопоставимую с прежней, хотя, конечно, не равную ей – времена столь полно не повторяются. «Чайка» Чехова рождалась в период канунов, в начале нового искусства, на заре модернизма, вбирая его как тему (одну из тем), но не подчиняясь ему. Ирония автора, обращенная на ход жизни и на людей, не была тотальной и разъедающей, не отменяла надежды. Отсюда открытый финал пьесы, где жесткая реплика Дорна обрубала лишь одну (треплевскую) линию «Чайки»; другим же суждено было продолжаться и развиваться уже за пределами пьесы.

Спектакли 90-х (да и 80-х) годов, скорее, обращены вспять, подводят итог театральному (и не только театральному) веку, не дают ощущения перспективы, длящейся истории. Длиться может само театральное действие, увенчанное, как у Ефремова во МХАТе, как у Захарова в Ленком, зрелищным эпилогом. «Чайки» последнего десятилетия XX века – вполне от своей эпохи, где программная традиционность Малого театра так же востребованна и уместна, как всплески постмодернизма с его всепроникающей иронией, не знающей препонов в отношении к традиции, к форме и стилю, к самой пьесе.

Именно эта эпоха дала «Чайке» свободу и столь идущую ей полётность, а режиссерам – тот безбоязненный взгляд, без которого нет комедии.

2001

«ДЯДЯ ВАНЯ»

На рубеже 60-х и 70-х годов два режиссера из поколения, следующего за Эфросом, Леонид Хейфец и Андрей Кончаловский, представили своего Чехова, поставив на сцене и на экране «Дядю Ваню». Через сорок лет оба вернутся к этой пьесе и мы увидим, как говорят, разницу во времени².

¹ Акунин Б. «Чайка» // Новый мир. 2000. № 4.

² Постановки Л. Хейфеца:

1969 «Дядя Ваня». ЦТСА, Москва

Дом Войницких

Эту длинную пьесу без тайн и интриг смотрят тихо, сосредоточенно. Центральный театр Советской Армии не облегчает Чехова: не развлекает, не форсирует темпа. Идет долгий, неспешный разговор о том важном, чему посвящена пьеса. Зал полон чеховским настроением. Три часа мы проводим в душевном приближении к героям, не просто в театре, а у Войницких в доме. Так повелось издавна: ведь современники Чехова шли не только в театр, а к Войницким (или Прозоровым) в гости.

Неожиданный режиссер Л. Хейфец; непросто вывести формулу его дарования. То он кажется прежде всего постановщиком с мощной волей, размахом, богатым пространственным воображением (вспомним хотя бы «Смерть Иоанна Грозного»). То, отбросив все эффекты, поставит такой скромный, строгий, одухотворенный спектакль, как «Дядя Ваня».

Неожиданный художник И. Сумбаташвили. Мы привыкли к его темпераменту, яркости, красочности его декораций, а он оформил «Дядю Ваню» скупой и аскетично. Узкая серая щель сцены, с низко опущенным серым занавесом. Люди стиснуты; им, кажется, трудно выпрямиться во весь рост; физически ощущаешь их несвободу. И природа, и обстановка здесь сумеречны. Нет милых, теплых мелочей, которые согревают, притягивают, расслабляют. Это тусклый, холодный, чужой для героев мир.

Всякий из них – со своей непридуманной драмой. Здесь не спешат выносить приговоры, подчеркивать тенденции, облегчать зрителю решение. Даже профессор Серебряков в исполнении М. Майорова – вовсе не такой уж «старый сухарь, ученая вобла». И у него своя драма – старость, болезнь, одиночество. И он может вызвать жалость, даже уколы совести – воспитанный старый интеллигент, по видимости мягкий, беспомощный, непрактичный. Опасность именно в том, что он вводит в заблуждение. Не сразу заметишь, как он поработает людей, отравляет умы своей доктринерской наукой. Это путь трудный – показать опасность за невинной, внушающей иллюзии оболочкой.

Рядом – жертвы, не столько Серебрякова, сколько того уклада жизни, при котором закономерен профессор. Точно и скупой сыгран Л. Добржанской старая Войницкая – символ узости, схоластики, застоя.

Ново и сложно показана в спектакле Елена (А. Покровская) – красивый, хрупкий, но ядовитый цветок. Она умна, и добра, и несчастна –

2008 «Дядя Ваня». Постановка А. Литвина. Руководитель постановки Л. Хейфец. Русский драматический театр, Одесса.

Постановки А. Кончаловского:

1970 «Дядя Ваня». «Мосфильм»

2009 «Дядя Ваня». Театр им. Моссовета.

серебряковский мирок словно выдавил из нее жизненные соки; ей «и лень и скучно» жить; она искалечена и, в свою очередь, гибельна для других. Астров прав: нечаянно и фатально она вносит с собой разрушение – заражает праздностью, ломает чужие чувства и судьбы.

И наконец, сам дядя Ваня (А. Попов). Не нытик, не неврастеник, не «лишний человек» – интеллигент, утонченный и ироничный, идеалист, романтически влюбленный, способный на крайности поклонения и отрицания, изъеденный рефлексией, с развитым чувством прекрасного. У него благородные манеры, он со вкусом одет, носит тот щегольской галстук, которому особое значение придавал Чехов. Вероятно, он слишком светский и столичный, этот дядя Ваня. Нет в нем местного колорита, неизбежных следов тяжелой трудовой жизни в глуши, которые по логике вещей должны быть. Это потеря, но Попов возмещает ее тем, с какой проникновенностью играет главное – драму позднего и пронзительно ясного прозрения: жизнь прожита зря, впереди – ничего, «пропала жизнь». Сразу всплывают и все время остаются в уме горьковские слова «о жизни, принесенной в жертву идолу».

Среди всех страдающих, но не живущих, лишь терпящих жизнь, как Елена, сосредоточенных на своей беде, как Войницкий, – два полных сил, жизнеспособных человека, созданных друг для друга, но разведенных в стороны злой жизнью. В ансамбле слаженном, соединенном общей культурой чувств и стиля, эти двое сыграны чуть иначе: страстно, с трагедийной обостренностью, в тонах «резкого реализма». Это Соня (Н. Вилькина) и Астров (Г. Крынкин).

Здесь Астров – самый настоящий из всех, кого видит Соня в своей жизни. В нем пульсирует неиссякающая жизненная энергия. Он одержим, романтичен – но он и трезвый человек базаровской заправки, не верящий словам, не терпящий иллюзий. Задуманный природой как существо цельное, гармоничное, как создатель, он обречен на неполное существование, на безверие, одиночество, на цинизм. Что-то выветрилось в его душе – и в этом не просто житейская драма, но истинная трагедия.

Соня – ладная, крепкая, земная – пара ему. Оба они немного «деревенские», неотшлифованные; оба мыслят и чувствуют крупно и сильно. То, что оба – труженики, оба живут не зря, в спектакле приобретает особый смысл. Соня и учит, и лечит, и знает, наверное, все сельские и домашние дела. Астров – при важном, необходимом, любимом деле. Оттого душевная мускулатура у них не вялая, жизненный тонус много выше, чем у остальных. Воспринимаешь как самую жестокую нелепость то, что эти двое – не вместе.

И еще одно, роднящее их, очень важное для спектакля: стойкость, гордое достоинство, с которым каждый из них встречает свое несчастье, несет свой крест. В обоих ощущается воинственное начало. Соня в сцене семейной ссоры не просит милосердия у отца – она требует

его, как справедливости, как расплаты. Ее призыв к терпению идет не от покорности, не от смирения – от гордости.

Так рождается мужественный итог спектакля.

1970

Р. С. Позже Хейфец будет вспоминать о том, что побудило его ставить именно «Дядю Ваню»: «Я споткнулся о Соню!»

«В 69-м, когда я ставил “Дядю Ваню”, уже начались “заморозки”, уже не было Хрущева, надо было смириться, что надежд нет. Но смириться мы не хотели. И поэтому Соня Наташи Вилькиной в финальном монологе говорила о том, что все равно мы должны прорваться, несмотря ни на что»¹.

Теперь же: «Когда я ставил “Дядю Ваню” недавно в Одессе, мне казалось, что все бессмысленно, надеяться не на что и невозможно протестовать»².

Первый «Дядя Ваня» у Хейфеца был спектаклем того поколения и того времени: трезвый и без иллюзий, горький и воинственно человечный, с героями несчастливцами, но крупными и значительными, к которым жестока была судьба. Спектаклем о том, что даже в ситуации тупика можно быть человеком и хранить мужество мысли.

Нынешний спектакль, через сорок лет, не таков.

Художник Г. Фаер постарался оправдать чеховское определение – «сцены из деревенской жизни», дав сразу всё: комнаты, и двор, и сеновал, и бочки с водой. В глубине видна гостиная с большим портретом Серебрякова. Целясь в профессора, дядя Ваня промажет и попадет в этот портрет. Смешно... Впрочем, смешного в спектакле немного. В нем – приглушенная драма и оттененная иронией, но без надежной грусти.

Астров (С. Поляков) здесь – молодой франт, да и дядя Ваня (Ю. Невгомонный) – вполне столичного вида, пусть и живут в глуши. Они неуместны в ней, и сам этот контраст говорит о многом, хотя нет в них былой душевной породы: ни внутренней силы Астрова, ни благородства Войницкого. Люди как люди, достойные лучшей участи.

Спектакль – о тщете усилий, о том, что всем во всем не везет.

«Я очень хорошо понимаю, почему сейчас все ставят “Дядю Ваню”, и я бы не понимал, например, почему его не ставят. Моя мама покойная несколько лет тому назад сказала почти текстом “Дяди Вани”: “А зачем я жила?” Получается, что жила напрасно, потому что ее жизнь уложилась в советскую власть, в которую она верила.

Потом ей сказали: все то, что было, было очень плохо. А вся ее жизнь обесмыслилась. Огромное количество людей, огромное, миллионы

¹ Выступление Л. Хейфеца на заседании Секции критики СТД РФ в марте 2010 г. См.: «Три сестры» определили нашу жизнь // Экран и сцена. 2010. Апрель. № 7. С. 11.

² Там же.

людей, по крайней мере в России, и не только в России, не находят ответа: а зачем они жили? Ничего не выходит у нас. Ничего не получается у дяди Вани»¹.

Комментарии, как говорится, излишни.

2009

Экран как сцена

Большие пьесы Чехова долго были для кино целиной. Режиссеры ранга И. Бергмана или Л. Висконти уклонялись от них и если ставили, то на сцене. На экране же долго царила проза – или привычная, не обязывающая к поиску особых решений форма фильма-спектакля. Попытки 60-х годов – то с «Тремя сестрами», то с «Чайкой» – казались прозаизацией пьес, довольно вялой, снятой как бы ленивой камерой. Мешали то ли собственные правила кино, то ли стандартное (устаревшее уже) понимание Чехова, то ли боязнь театральности.

Вскоре этот страх уйдет. Встречное движение кино и театра, новое ощущение Чехова, чувство свободы по отношению к нему, наряду с пиететом, – все обещало прорыв. Он и будет в 70-е годы, и впервые обозначится на территории той пьесы, которой в дальнейшем почему-то больше других повезет на экране.

А. Кончаловский снимает в кино «Дядю Ваню». Режиссер не делает из «Дяди Вани» романа. Он ставит опасный эксперимент – не ищет «кинематографической замены» драматургии Чехова и доверяется ему. От Чехова здесь – чувство движущегося времени, его нервная пульсация. Время не тянется монотонно и ровно, но и не мчится неуклонно к развязке. Оно все из контрастов – порыва и остановки, взлетов и спадов. Суэта и вспышки страстей, исповеди и объяснения героев прорезаются большими, смелыми для кино паузами.

У Чехова есть графика, и полутона, и переливы красок. И на экране жизнь разная: то блеклая, хмурая, то резко делится на тень и свет, то ярко вспыхнет в минуты острых переживаний. Фильм контрастен и по колориту, он состоит из чередующихся черно-белых и цветных частей. Смена их происходит не механически, а когда чувствуешь – пора. Оттого не успевает прискучить темное и серое или утомить своей яркостью цветное.

Режиссер Кончаловский любит снимать среду, природу, разного рода типаж, но здесь он почти с самонасиленной строгостью держится в рамках пьесы, сужая их к тому же до интерьера. За кадром остались астровское лесничество, деревни, где «учит и лечит» или хлопочет на сенокосе Соня, столичные научные круги, где подвиза-

¹ Выступление Л. Хейфеца на конференции «Пространство чеховского театра». Фестиваль «Дуэль», Балтийский дом. Декабрь 2009 г.

ется профессор Серебряков. Всего этого, как и в пьесе, мы не увидим, только услышим об этом.

От природы здесь наглухо отгорожены стенами дома. Иногда мелькнет в узкой щели окна свежая зелень, блестящая от дождя или размытая солнечным светом, как на картинах импрессионистов, и эти скупые, редкие проблески где-то цветущей жизни делают еще более душевной атмосферу в доме. Нет в нем ни патриархального обаяния, ни уюта, ни теплых мелочей быта. Герои, одинокие, издерганные, ненужные друг другу люди, зачем-то собраны вместе в этом доме-лабиринте с его скрипучими дверями и ставнями.

Вызов театру брошен на территории самого театра – интерьер и актеры. У телевидения взято его главное достижение и оружие – крупные планы, лица людей: простое и сильное у Астрова (С. Бондарчук) с его львиной гривой и мрачными черными глазами; нервное, изменчивое у Елены (И. Мирошниченко); тонкое, породистое у Войницкого (И. Смоктуновский) с какой-то неопределенностью выражения. У Сони же (И. Купченко), как говорится, «душа на лице», и душа эта – источник света в картине.

Чехов «Дяди Вани» неулыбчив и строг. Но он остается Чеховым и видит жизнь не только скучной и серой. Сквозь заземление, резкое, четкое, всегда пробивается поэзия. Чехов умеет найти ее всюду – в природе, в человеческом лице, в музыке речи и в тишине, в красоте душевных движений, будь то мечта, любовный порыв или, его же словами, «красота человеческого горя». Вслед за ним режиссер стремится сочетать поэзию и прозу. Поэзия фильма – в грустном напеве гитары, в говорящем молчании, в нежном и строгом лице Сони. Но больше всего – в мире чувств: в любви, то безответной, то запоздалой, то насильственно оборванной; в мужестве, которому учатся эти люди; в грубоватой, без сантиментов, мужской дружбе.

Духовность – главная ценность этих людей, главное их оправдание в жизни и – воздух фильма. В потоке ли мелочей, в долгой тишине чеховских пауз, между нервными вспышками напряженно работает, бьется мысль – у Смоктуновского это физически ощутимо. Люди молчат часто, помногу, без закадровых объяснений или зрительных иллюстраций того, о чем молчат. Главное действие происходит не в стычках дяди Вани с профессором, а где-то глубоко внутри, в скрытом, но ощущаемом «подводном течении».

Разобщенных, замкнутых в своем одиночестве людей объединяет настроение глубокой тоски и то, что знакомо уже по театру – ощущение предела: предела сил, терпения, отчаяния. Подобно нынешним чеховским спектаклям, фильм – как сплошной трагедийный спазм.

Трагедия эта по-современному жестка и жестока, далека от мелодрамы и лишена патетики. Кончаловский приземляет пьесу везде, где

чудится ему тень патетики и красоты. Только профессор говорит здесь округло, выразительно и красно. У остальных манера речи подчеркнута бытовая, разговорная, ломающая мелодику чеховского текста, даже с крайностями, как разговор двух женщин во время грозы. Разговор о душевном, а говорят скомканно, одинаково небрежно, хриплыми голосами, и диалог получается проходным (и в этом тоже следы сегодняшнего театра с его антитеатральной манерой речи).

Сочетание чеховского с иным, с современным идет не всегда гладко, не без борьбы. Люди в фильме сложны, нет ни «ангелов», ни «злодеев», и даже всем и всегда ненавистный профессор Серебряков сыгран В. Зельдиным с удивительной мягкостью. Но режиссер с сегодняшней страстностью и категоричностью готов обвинить героев в пассивности, душевной вялости, в индифферентизме. И тут ему недостаточно возможностей, которые есть в тексте или подсказаны опытом театра – на помощь приходит кино.

Дважды в фильме пройдет ряд документальных фотографий 1890-х годов: голод, темные иссохшие лица крестьян, гробы, хилые детишки. И попеременно с этим – гладенький барчук, нарядные господа в саду, царская фамилия, охота, ипподром, пышная полураздетая дама. И получается еще один контраст, сильный и грозный. С одной стороны, комнатные бури Войницких, с другой – этот темный, голодный, вымирающий мир. За стенами дома такое, а дядя Ваня будет страдать от ревности и носить чужой жене осенние розы. Елена подержит в руках фотографии, глянет на них равнодушно и вернется к более важным для нее амурным делам. Будто суровый взгляд Льва Толстого смотрит на этих людей и мерит их жизнью народной.

А в финале, заключительным кадром, появится во весь экран пустынное, холодное поле. Это и предостережение нам, для которых и поныне жива астровская проблема зеленой земли, и возмездие героям, живущим «так безвкусно».

Понятен гражданский пафос режиссера, его современная нетерпимость, но удар получается по своим. Дяде Ване хватило бы и собственной слабости, но та, толстовская мерка не впору ему. Он ведь и сам – внизу, бедняк, труженик, бесправный, хоть и дворянской крови. Проблема интеллигенции и народа не проблема «Дяди Вани», здесь иное – драма безверья, междуверья, в которой людям приходится жить. Тут равно плохо и Астрову, и Войницкому, только первый потерял свой «огонек» давно и привык к этому; второй теряет на наших глазах – привыкнет, вероятно, потом...

1974

Р. С. И снова, как у Л. Хейфеца, прошло почти сорок лет, и время вынесло вперед «Дядю Ваню». Кончаловский вернулся к чеховской пьесе и поставил ее на сцене, смешав кино и театр, вчера и сегодня.

К сердцевине спектакля нас допустят не сразу. Сначала услышим шум сегодняшнего Садового кольца, где расположен Театр имени Моссовета; увидим на большом экране улицу, свет реклам, движение машин. Нам словно напомнят: о том, где и когда мы находимся – в центре Москвы, в начале XXI века. Условия игры, так сказать.

И о театре напомнят также. Прежде чем начнется действие, на сцене будут происходить всякие манипуляции, обычно не предназначенные для зрителей: рабочие установят мебель, артисты займут места, дожидаясь выхода, помреж даст команду к началу, погаснет свет. Потом свет зажжется, и мы уже увидим усадьбу Серебрякова, качели, стол, накрытый к завтраку, самовар.

О первой профессии режиссера и давнем его чеховском фильме, а заодно о чеховском времени напомнит, конечно, кино. На дальнем экране пройдут кадры старой поместной жизни, прежние люди, пейзажи. Впрочем, нынешний его спектакль на тот фильм совсем не похож.

«У меня к пьесам отношение не менялось, менялось отношение к Чехову, к его пониманию человеческих слабостей. Он часто пишет: как люди охотно обманываются, как они верят пророкам... Это очень важно, когда он говорит – люди очень любят обманываться. Я так не думал, когда ставил того “Дядю Ваню”. Тот дядя Ваня был героическим характером, как и Астров. Это была другая эпоха. Я был другим. Сейчас я по-другому отношусь к Чехову, с этого своего уровня пытаюсь понять Антона Павловича»¹.

Фильм Кончаловского был глубоко драматичен. Все были героями драмы и имели на то право, хотя документальный фон действия вносил свою тревожную ноту, давал особую подсветку той драме. На чеховский сюжет пьесы Кончаловский бросал отстраненный и строгий взгляд. Сейчас такой строгости нет, зато есть ирония разной остроты и оттенков, щедро разбросанная по спектаклю. Из «мира комедии» – фарсовый, гротескный профессор у А. Филиппенко; кокетливая и забавная его супруга у Н. Вдовинной, а уж дядя Ваня у П. Деревянко словно явился из водевиля – истинный недотепа, нелепый и жалкий, хотя и трогательный порой.

«...Я давным-давно, уже лет десять назад, понял, что идеальный дядя Ваня – это Чарли Чаплин. Что бы он ни делал, это все равно смешно. И я понял еще, что дядя Ваня и Треплев – один и тот же герой. Человек, который хотел <...>. Для меня сейчас важно ответить на вопрос: а так ли уж талантлив дядя Ваня, чтобы требовать для себя другого места в жизни? Действительно ли он мог быть Шопенгауэром, Достоевским? <...> Играется трагедия погубленного таланта. А я хочу, чтобы сыграли трагедию отсутствия таланта»².

¹ Кончаловский А. // Чехов нового века. Из цикла передач Радио России. Январь 2010 г.

² «Идеальным дядей Ваней был бы Чаплин». Интервью А.С. Кончаловского газете «Известия» (2009. 22 окт.).

Взгляд сегодняшний, жестоко трезвый, скептический. Дистанция по отношению к чеховскому незадачливому герою так возросла, что кажется, мы видим его словно с другого конца бинокля, в линзы, резко уменьшающие масштаб.

Впрочем, скепсис режиссера не ограничился дядей Ваней.

«Я просто стал больше отдавать себе отчет, как мы живем, для чего мы живем. И непонятно, для чего мы живем. В тридцать пять лет понятно: чтобы оставить для вечности труды, чтобы изменить мир. Ну а когда начинаешь понимать, что ничего ты не изменишь, все будет забыто...»¹

Как странно – почти в унисон – звучит эта горестная мелодия у двух столь разных режиссеров.

2009

Почему – дядя Ваня?

Сколько ни читай, ни изучай Чехова, ни смотри в бесчисленных воплощениях его пьесы, все равно остаются загадки. Почему «Чайка» с ее летальным исходом – комедия? Почему следующая за ней пьеса называется не «Войницкий», подобно «Иванову», а так по-домашнему: «Дядя Ваня»? И почему из двух равных героев, Астрова и Войницкого, предпочтение отдано второму?

Вопрос не простой и не праздный – ведь могло быть иначе.

Оглянемся в предысторию.

В 1889 году Чехов написал пьесу «Леший».

«Пишу... большую комедию-роман <...>. Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных; конец благополучный. Общий тон – сплошная лирика» (П., 3, 566).

Вышла многонаселенная комедия с романтическим героем по прозвищу Леший, доктором и лесоводом. В числе других был персонаж Егор Петрович Войницкий, для домашних – дядя Жорж, нервный, брюзгливый, желчный.

«Дядя Жорж, у тебя язык покрыт ржавчиной».

Он и сам страдает от «этой проклятой, отравляющей иронии»:

«Зачем я дурно создан?».

Его, впрочем, не жаль – и окружающим, и автору, видимо, тоже. В разгар семейного скандала он кончает с собой – финал, вопреки обещаниям автора, не слишком благополучный, однако мажорный. Последняя ремарка: «Смех, поцелуй, шум»; последняя реплика под занавес: «Это восхитительно! Это восхитительно!»

Пьеса была признана несценичной, успеха у современников не имела; Чехов и сам невзлюбил ее. К середине 90-х годов он пере-

¹ Кончаловский А. // Назв. радиопередача.

делал «Лешего», назвав теперь «Дядей Ваней» и вместо слова «комедия» дав другой, нейтральный подзаголовок: «Сцены из деревенской жизни». Перелицовка такого рода уже была у него, когда из комедии «Иванов» была сделана драма, с иным финалом и иным, возмужавшим героем.

В сравнении «Дяди Вани» с «Лешим» видно то, что произошло с Чеховым в 90-е годы: поездка на Сахалин, переезд в Мелихово, жизнь на земле, врачевание, активная творческая пора; человечность, сплавленная с иронией.

Народу в пьесе поубавилось. Бывший Леший утратил свой романтизм, стал доктором Астровым, с налетом цинизма и уже усталой душой. С ним рядом Войницкий, не Егор, но Иван Петрович, дядя Ваня, чьим именем названа пьеса. Ему теперь не дано застрелиться, а выстрел его в соперника (с двойной осечкой!) производит эффект комический. Пьеса, однако, комедией не названа, и конец ее – неблагополучный.

Что же случилось? Ведь у нового Войницкого остался почти весь прежний текст и почти все ситуации, в которые он автором был поставлен. Изменился характер – ушла желчь, «отравляющая ирония»; он стал мягче и беззащитнее. Иронии на его долю досталось, но прозвучал предостережением призыв: «Надо быть милосердным!»

Из двух равных героев автор решил выдвинуть вперед не мощного Астрова, а беззащитного и нелепого дядю Ваню. Предпочтение недовольства – герою, призыв к милосердию, отказ от летального исхода были новы для Чехова.

Каков же он, дядя Ваня, интеллигент из глубинки, с его любовью к красивым галстукам и небудничной речью, звучащей порой как стихотворение в прозе – и с теми чеховскими подножками, которые постоянно ставят его в смешное или нелепое положение, а окружающих (заодно и нас, зрителей) не могут не раздражать?

Вопрос вставал каждый раз, как случалось видеть дядю Ваню на сцене. Разные были Войницкие: трагедийный у Б. Добронравова, мягкий и грустный у М. Романова, столичный, породистый у А. Попова, драматически напряженный у И. Смоктуновского, нервный и вскидчивый у О. Басилашвили... и так далее. Но каждый из них – Иван Петрович Войницкий, а не дядя Ваня, разве что только для Сони.

Есть и другая крайность: увидеть в нем дядю Жоржа, а не дядю Ваню. Сейчас, с нынешним недобрим взглядом на прошлое, это подступает, уже реально. Недаром в одной газете обнаружили в пьесе следующее: «История никчемного и никудышного человека, пытающегося скрыть свою лень, поливая грязью других, уже облетела сцены театров многих городов мира, однако остается актуальной по сей день»¹.

¹ Галерка. 2008. 12 дек.

У вахтанговцев этого не случилось, хотя и могло бы: Римас Туминас – режиссер жестокий; эпатажные, хлесткие решения близки ему. Еще не забыт эффект недавнего «Горя от ума» в «Современнике», где никто не мил, никого не жаль, все увидены недобрым, «раздевающим» взглядом, ирония скользит на грани цинизма и, как вызов, предлагается залу. Но «Горе...» и само по себе – пьеса провокативная, ныне – остро созвучная, чему последние сезоны дали не одно подтверждение. А «Дядя Ваня», драма будней, чем смогла возбудить театрально-общественный интерес?

Возбудила.

От будней не отказались, хотя современный театр любит сразу переводить их в метафору чего-то вселенского, отвлеченного. Метафор и у Туминаса с его постоянным соавтором, сценографом А. Яцовским, всегда хватало, но всегда они были заземлены. Так и здесь: в лаконичном убранстве сцены работают крупные акценты-детали. Старый облезлый диван, на котором то примостятся неловко, то спрячутся за его спинкой, как за ширмой. Огромный рабочий стол-верстак, на котором может разместиться массивная бутылка с самогоном, и Астров, поговаривая о прекрасном в человеке, будет потягивать зелье, а до того с Вафлей сколачивать себе скамью. Стол же – и подмостки, – на который поочередно громоздятся герои с патетическими репликами и речами, а в финале распластается Соня после своего монолога – то ли заклинания, то ли молитвы.

Все работает; все иронично, символично и достоверно – как, впрочем, и в других московских спектаклях Туминаса. Но в «Дяде Ване» есть что-то еще, данное в звуке и в зрелище, – невяное, глубинное, несущее тайный смысл.

Сцена разделена на два плана. На первом – эти сгустки обыденности; на втором – пустота, холод, непроглядная даль, словно иное измерение, небытие, где все дышит одиночеством. Одинокая грустная луна на беззвездном небе; одинокая и неуместная здесь статуя льва. Из черной глубины вперед к рампе то и дело торжественным ходом будут двигаться персонажи – профессор и свита – и, уходя, растворяться во тьме. Выход этот смешон, но холодок все равно остается. Холодок предчувствия драмы – быть может, даже трагедии.

Драма обещана изначально; нас готовят к ней музыкой Ф. Латинаса, затаенно-тревожной, создающей постоянный фон действия, его «подводное течение», где горечи и тоски много больше, чем вовне. На сцене – сплошная нелепица; беснуются, стреляют, делают глупости, а музыка говорит о другом. Музыка вносит в жестокий спектакль лирику, что предстоит еще разгадать.

Казалось бы, все должно быть иначе. На сцене – сонм странных существ, поверх текста придуманных режиссером, что вполне в правилах и в правах Туминаса (автор спектакля давно уже равноправен с автором пьесы).

Странности начинаются с няньки Марины (Г. Коновалова). Здесь это не привычная мудрая старушка, хранительница очага, а существо легкомысленное и странное, относящееся ко всем и всему как бы по касательной, не принимающее близко к сердцу ни исповедь Астрова, ни хандру больного профессора, ни надрыв расстроенной Сони. Тепла не исходит от нее, равно как и от Телегина-Вафли (Ю. Красков). Недалекий добряк, раздражающий своими сентенциями, но свой, близкий, домашний, из недотепы стал недобрым клоуном, с острой пластикой, с репликами-репризами. Сыгран четко и настораживает, няня же забавляет; лирике здесь делать нечего.

Может быть, она найдется среди молодых женщин? Хотя к праздной Елене и трудовой, словно пчелка, Соне у автора отношение разное, но им дарованы такой проникновенный ночной дуэт и такая печаль в финале, что, казалось бы, вот она лирика. Тщетно.

Соня (Е. Крегжде) – неуклюжий, забавный подросток, звонкий и суетливый, скорее, как говорят, «из мира комедии», хотя может быть разгневанно-истеричной или, как в конце, императивной. Жестко, со сжатыми кулаками: «Надо жить!» Нежность от нее почти не исходит – почти; но об этом – ниже.

Круче всех переменялась Елена Андреевна (А. Дубровская) – сделала функцию, резко обозначенной, для чего-то необходимой в спектакле. Функция ее – русалка, опасное существо, влекущее к себе и губящее людей, душевно непроницаемое или даже лишенное души. Томится ли она в соблазнительной позе, сетует ли на судьбу, объясняется ли с Соней или с Астровым – личность ее неуловима, словно обманчиво приукрашенная пустота.

Этого не дано заметить ни мужу-профессору, ни влюбленному дяде Ване, но Астров – такой, как сыгран он В. Вдовиченковым, – смог угадать это изначально. Грубый, брутальный, циничный, он вместе с тем словно опален изнутри, откуда – то криком, то резкими всплесками действия – прорывается застарелое, какое-то мстительное отчаяние. (Так мстительно и жестоко он расправляется с Еленой, насилуя ее на глазах у не к месту подоспевшего дяди Вани.) А в финале, прощаясь с домом и его обитателями, вдруг завоет по-звериному и отправится, одинокий волк, в свое логово.

Снова – тот резкий, вызывающе откровенный физиологизм, что помнится у Туминаса еще со времен «Играем Шиллера» в «Современнике», не говоря уже о «Горе от ума». К нему не то чтобы трудно привыкнуть – скорее, он надоел, поскольку становится общим местом там, где надо и где не надо. Более того – где нельзя, как у того же Чехова в «Дяде Ване», где драма этих двоих, Астрова и Елены, – в несостоявшемся (и возможном) романе, в зародившейся (нерасцветшей) любви.

Впрочем, стоп! На Чехова теперь ссылаться не принято – он у каждого режиссера и времени свой, с новым стилем, и смыслом, и иными

героями. Так и здесь, у вахтанговцев, в этой компании знакомых незнакомцев, перебирая их, ощущаешь новый взгляд на них, новый подход, непривычный. Привыкать не пришлось, пожалуй, лишь к тому из компании, кто сыгран экстравагантно, с апломбом и шиком – но при том остался собой.

Центр здешнего мира – профессор Серебряков (В. Симонов). Видный, породистый, с преувеличенной величавостью, он притягателен, кажется, для всех женщин (включая и свою жену). Во всяком случае, тапан (в эксцентричном и элегантном исполнении Л. Максаковой) нескрывая влюблена в него. И Соня, похожая на пионерку, смотрит на него с обожанием.

Избыток величавости комедийно подчеркнут и заставляет ждать большего, что и произойдет ночью, когда, отбросив всякое *comme il faut*¹, профессор с воплями носится по сцене в ночной рубашке, в каком-то немыслимом *danse macabre*², этакое гротескное чудовище. Вот, казалось бы, суть обнажена и утрирована – но затем, в сцене семейного скандала, он, выпрямившись, по-прежнему величавый, будет гордо стоять перед направленным на него пистолетом дяди Вани. Если это и поза, то, право, не худшая. И вполне в чеховской манере: давать каждому шанс хоть ненадолго быть человеком.

Что же тут делает музыка Латенаса, откуда рождается, о чем говорит?

Вспомнился контрапункт в спектакле К. Марталлера «Три сестры», где унылой, серой жизни на сцене музыка как бы давала противовес и, видимо, несла в себе тайную печаль режиссера. Может быть, и здесь то же – но явно не только это. Здесь есть существо, окруженное лирикой.

Среди людей, сыгранных театрально, подчеркнуто, гротескно или превращенных в функцию, есть один натуральный, несочиненный. Живой человек в мертвом мире, одинокий, не совместимый с этой средой, с этой жизнью – дядя Ваня у С. Маковецкого.

Он, наверное, мог быть другим – одним из всех, а не против всех, как Чацкий у Туминаса из «Горя от ума».

«– Ты ему не симпатизируешь?

– Очень даже симпатизирую. В нем что-то есть похожее на меня. Чуть ли не чеховская история, как в «Дяде Ване»: “Я мог бы быть Шопенгауэром...” и в Чацком есть этот крик»³.

Но там не сработало; симпатия не прошла – или ее было мало. Оттого в том спектакле – все одного поля ягоды, все наравне. Так могло бы случиться и в «Дяде Ване», но что-то перевесило, увело в другую сторону. Что же? Не найдя научных слов, скажу человеческими: чувство родства, любовь.

¹ Как следует (*франц.*).

² Танец смерти (*франц.*).

³ Из интервью Р. Туминаса (Московский комсомолец. 2007. 30 нояб.).

И еще: артист Маковецкий, чеховский по природе своей, с его теплотой, мягкостью, бесстрашной и безошибочной комедийностью, чувством меры – тем, что Чехов называл «грацией». Созданный играть и начинать человеческим содержанием чудаков, у которых (опять скажу ненаучно) всегда есть душа.

Забавный, нескладный и мешковатый, истинный недотепа, все время попадающий впросак, дядя Ваня в спектакле (и в пьесе у Чехова) – тот случай, когда, по И. Тургеневу: «...Над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов»¹.

Но этого было бы мало – любимый чудаков. Дядя Ваня у Маковецкого сурезен, его взгляд обращен в себя, у него – интонации и реакции интеллигентного человека. Ни разу в своих филиппиках он не срывается на грубый базарный тон, в lamentациях – на слезливость. Все – вполтона, легко, с драгоценным «чуть-чуть», ни пафоса, ни надрыва нет в нем.

Человек нежной души, привыкший заботиться о других, он бережно возьмет на руки и словно убаюкает расплакавшуюся Сою. С еще большей бережностью и тихим достоинством станет заботиться о Елене, которую Астров после любовной сцены швыряет в его объятия, – осторожно прикроет ей ноги и будет ограждать от посторонних.

В знаменитой сцене скандала режиссер предлагает ему испытание юмором. Перебранка с Серебряковым ведется не в позиции дуэли, а сидя рядышком на диване, вполголоса, когда расстроенный дядя Ваня то и дело тычется сопернику в плечо, словно за утешением, тот отпихивает его, а он – снова и снова... Невероятно смешно, но смех не снимает сочувствия – уже полюбить успели. А потом, после неудачных выстрелов, смирившись, он вольется в строй и засеменит рядом с торжественно вышагивающим профессором.

Но дальше – смех в сторону. Резкой чертой Туминас отделяет действие от последствий, от своего постскриптума к пьесе.

Все уехали, наступает время финала. Соня выкрикивает свой монолог резко, наступательно, сжав кулаки, не как утешение – как призыв. А потом подойдет к застывшему дяде Ване, нежно поднимет его, снимет с него очки, раскроет глаза, раздвинет губы в полуулыбке, разведет руки и пройдет с ним несколько па вальса. Он подчинится, двигаясь и застывая, как неживой, а потом отступит в глубь сцены и скроется там в темноте. Он и есть, видимо, неживой, а этот немой эпизод действует, как кода трагедии. И музыка, которая весь спектакль вела к этому, исполнила свою роль.

В заключение – одно признание режиссера.

«Мне кажется, что “Дядя Ваня” будет защитником нашего театра в этом сложном сезоне. В грубое, циничное, безжалостное время,

¹ Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М., 1956. С. 173.

в котором мы все живем и которым все мы отравлены, необходимы как противоядие дяди-Ванины нежность, верность, любовь, достоинство работающего человека»¹.

Неужели это слова Туминаса, с его пронзительной и беспощадной иронией, жесткостью и жестокостью, отсутствием иллюзий и сантиментов, а не чудака-недотепы вроде Ивана Петровича Войницкого?

Или так: «В нем есть что-то похожее на меня. Чуть ли не чеховская история, как в “Дяде Ване”».

Может быть, в отличие от «Горя от ума» с его отчужденной насмешкой, эту чеховскую историю Туминас транслирует изнутри?..

2009

«ТРИ СЕСТРЫ»²

Милые сестры

О л ь г а. О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!

А.П. Чехов. Три сестры

В середине 60-х годов «пьесой времени» стали вдруг «Три сестры». Пьесу ставили Г. Товстоногов и О. Крейча, А. Эфрос и Л. Оливье; настоящий зов времени пробивался в спектаклях, шедших на сценах Ленинграда и Праги, Лондона и Москвы. Прежде расслышать этот зов, тем более – передать его было трудно. Между пьесой и сценой, пьесой и жизнью стояла мощная законодательная традиция Московского Художественного театра.

¹ Новые известия. 2009. 1 сент.

² Постановки «Трех сестер», упоминаемые в данной статье:

- 1901 Постановка К.С. Станиславского, В.В. Лужского. МХТ
- 1940 Постановка В.И. Немировича-Данченко. МХАТ им.М. Горького
- 1965 Постановка Г.А. Товстоногова. БДТ им. М. Горького, Ленинград
- 1966 Постановка О. Крейчи. Театр «За браноу», Прага
- 1967 Постановка А. Эфроса. Театр на Малой Бронной, Москва
- 1971 Постановка А. Ханушкевича. Национальный театр, Варшава
- 1973 Постановка И. Хорваи. Театр «ВИГ», Будапешт
- 1973 Постановка А. Шапиро. Театр им. Кингисеппа, Таллин
- 1981 Постановка Ю. Любимова. Театр драмы и комедии на Таганке, Москва
- 1982 Постановка Г. Волчек. Театр «Современник», Москва
- Постановка А. Эфроса (новая редакция). Театр на Малой Бронной, Москва
- 1984 Постановка П. Штайна. Театр «Шаубюне», Берлин
- 1985 Постановка Т. Ашера. Театр им. Йозефа Катоны, Будапешт
- 1990 Постановка Ю. Погребничко. Театр-студия на Красной Пресне, Москва
- 1991 Постановка С. Арцибашева. Театр на Покровке, Москва
- 1995 Постановка Э. Някрошюса. Фестиваль «Лайф», Вильнюс
- 1997 Постановка О. Ефремова. МХАТ им. А.П. Чехова.

Собственно, были две традиции – от 1901-го и от 1940-го года. Генетически связанные самим типом «настроенческого» спектакля и родственно-любовным отношением к чеховским людям, они все же были различны. Зрители 1900-х, вероятно, смотрели в спектакль, как в зеркало. Первые сестры Прозоровы были для них узнаваемыми, своими, с их скромным бытом военной семьи и «тоской по жизни», которую слышал в спектакле и пьесе Леонид Андреев. Время добавит к этой формуле всего одно слово, и в новых «Трех сестрах» МХАТа будет уже «тоска по лучшей жизни».

Спектакль 1940 года, поэтичный и цельный, был, однако, сложнее, чем виделось его современникам. Он не давил безысходностью и не дарил иллюзий; «высветление» не затронуло его, хотя он полон был света – от первого, весеннего акта до светло-печальной коды финала.

Печаль объяснили просто – участью этих людей, но объяснение это неполно. В ней не разгадали тогда ностальгию, личную мелодию режиссера, тот акт прощания, который позволил себе Немирович-Данченко в конце жизни. Просветленность же объясняли той верой, что брезжила где-то в финале, – верой в лучшую жизнь, достойную этих людей. Это кажется сейчас небесспорным – вера и тоска не одно и то же; речь может, скорее, идти о надежде. Бесспорно же то, что источник света был в людях, и изнутри, от них спроецирован гармоничный, не тронутый прозой и пошлостью мир.

Вряд ли этот спектакль стал для современников зеркалом – скорее, картиной, героями которой, при всей силе притяжения к ним, были «они», а не «мы». Притяжение этого рода можно испытывать к идеалу, не оторванному от жизни, но вобравшему лучшее в ней. Лучшим же тогда оказывалась душевная стойкость, верность себе при невозможности внешней борьбы. В тревожной предвоенной России, при том, что творилось внутри нее и подступало извне, это становилось лейтмотивом времени. Недаром 1940 год дал два варианта, два воплощения ее, через Чехова и Шекспира, и рядом с московскими тремя сестрами, как равная и четвертая, встала улановская Джульетта¹.

Новая мхатовская традиция, распространяясь на другие пьесы и в других странах, оказалась устойчивой, пройдя через войну, 40-е и 50-е годы, сохраняя образ человеческого, мудрого Чехова. Но в 60-м прежний объем и сила выветрились и, не оспоренная в своей исторической правоте, пьеса не отвечала времени отрезвления, горечи, бунта чувств. Что-то кончалось в жизни – полоса послевоенных надежд, сама «оттепель»; близилось наступление холодов.

¹ Балет Сергея Прокофьева в хореографии Леонида Лавровского был поставлен в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова в 1940 году. Галина Уланова доказала здесь (не в первый и не в последний раз), что она является одной из самых чеховских актрис современности.

Взгляд на героев Чехова, их мир и судьбу, стал более строгим. Люди, все еще любимые, были не без слабостей и даже не без греха; судьба их виделась беспросветной; мир утрачивал пленительные живые тона. За версией каждого режиссера стоял особый опыт, груз потерь и разочарований, внеличных и личных; мера вины и беды в участи трех сестер колебалась.

С ходом времени ирония или строгость к ним возрастали; любовь испытывалась на прочность.

В жанре «жестокое водевиля» решал польские «Три сестры» Адам Ханушкевич. Определение «жестокий водевиль» было дано критикой. Сам режиссер, не споря с ним, призывал в союзники автора: «Наша постановка несколько расходится с традиционной. Но с духом чеховского творчества, духом ироничным, насмешливым, она полностью согласна»¹. То, что происходило в спектакле с тремя веселыми мещаночками и их фатоватыми поклонниками, поначалу казалось забавным. Все они, по терминологии Фирса, были недотепами; за всеми стояла епиходовщина, как рок. Когда же в самой пьесе драматизм стал сгущаться и теснить иронию, героини сделались скучными. Интересы к своим личностям они до сих пор не вызывали; право на драму режиссер у них отнял заранее.

Чувствуя внутренний рубеж пьесы, за которым уже трудно шутить, Ханушкевич выбрал принцип контраста, перелома: «...чем веселее смеялись зрители на протяжении первых актов, тем трагичнее оказался финал. Занавес смеха падает, и обнажается та самая «драма в четырех действиях», о которой говорил Чехов»². Героини – потерянные, поблекшие, разом утратившие веселость – нестройным хором твердили свои реплики. Создавалось впечатление реальной драмы – люди перед лицом беды, одиночества всех и каждого, ибо каждый говорил свой текст, не слыша другого. Это не подготовлено было в спектакле; мысль и стилистика его рвались – и все же последней нотой становилось сочувствие. Или, точнее, – милосердие, к которому тщетно взывала Соня из «Дяди Вани».

Через год «Три сестры» поставил венгр Иштван Хорваи, продолжая свой чеховский цикл.

Режиссер был к сестрам суров. «Кто же такие сестры Прозоровы? Несомненно, они недовольны собственной жизнью. Считают себя людьми, достойными лучшей участи, чем та, которой они живут. Их дни проходят, исполненные вечных планов, желаний, ностальгии, мечтаний. Сестры Прозоровы неспособны к тому, в чем нуждались больше всего: осознать, что они обычные люди. <...> Все три сестры могли бы жить спокойной, разумной жизнью. Правда, жизнью зауряд-

¹ Советская культура. 1974. 16 марта.

² Там же.

ных людей, но ведь они и есть простые, будничные, серые люди. Но они питают иллюзии – и не только по отношению к самим себе, но и по отношению друг к другу»¹.

Но люди в этом спектакле серыми отнюдь не были. Пульс их душевной жизни напряженно бился в веселье первого акта, в горячих спорах второго, в драматической силе финала. Более всего – в охватившем Вершинина и Машу «пожаре страсти» (выражение Немировича-Данченко – по другому поводу). Тема иллюзий не прочитывалась в спектакле, так же как и тема собственной вины героев. Все говорило здесь об ином – о власти злых сил, перед которыми герои бессильны.

В высоком, обнимающем сцену павильоне без просвета, без входа и выхода возникало ощущение тюрьмы, заточения – образ сам говорил за себя. Время от времени вслед за ударом гонга откуда-то сверху на сцену сыпались листья: герои были как бы свыше обречены, жизненный срок их отмерен. В финале три женские фигуры в черном кружились в странном танце на засыпанной листьями сцене – итог трагический, горестный, экспрессивный, хотя режиссер и здесь увидел повод для скепсиса².

Вслед за тем Адольф Шапиро поставил в эстонском театре спектакль, в чем-то «рифмующийся» с венгерским.

И на таллинской сцене была фактическая тюрьма, стильная и красивая – дом без окон и дверей, без исхода вовне, ситуация наглядно трагическая, каким и был распад некогда цельной семьи, разрушение дома. На фоне этого шла живая, упрямая жизнь со своими буднями и лирикой; действовали узнаваемые герои: Тузенбах, поэтическая натура; непосредственный, наивный Вершинин; сестры, поначалу отдаленные друг от друга, но постепенно сплоченные общей бедой.

Создавалось впечатление, будто мир театра бережет трех сестер для себя, боясь утраты и перемен, и потому препятствует рискованным замыслам, или корректирует их на ходу, или оспаривает иной трактовкой. Это продолжится в 80-е и 90-е годы, в странном, как будто управляемом кем-то со стороны соседстве или споре спектаклей, в ломаных резких линиях, соединивших города, годы, театры.

В начале 80-х «Три сестры» вновь стали «пьесой времени»; подряд появились спектакли Юрия Любимова в театре на Таганке, Галины Волчек в «Современнике» и Эфроса в театре на Малой Бронной (новая, вторая редакция).

В «мужском» спектакле Любимова, резком в решениях и ритмах, «Три сестры» прочли как военную пьесу. Отсюда атрибуты казармы на сцене, грубоватые нравы здешних военных, к которым неприме-

¹ Советско-венгерские связи в художественной культуре. М., 1975. С. 143.

² Там же.

нимы слова Маши («...в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди – это военные»). Еще одна иллюзия отлетала, и еще одна – о «связи времен» как о чем-то неразрушимом. У Любимова был спектакль открытых намерений. Режиссер напоминал о традициях, передавая в записи фрагменты прежних спектаклей, от МХАТа до БДТ, чтобы отдать им дань и отмежеваться: все другое. Большое зеркало на авансцене повернуто было так, чтобы зрители, видя и себя, и актеров, могли сравнивать, находить сходство и понимать замысел.

Затем появился «женский» спектакль Волчек – экспрессивный, порой надрывный – о женской доле, тоске по любви, о покинутых женщинах. Дистанции времени и оценки здесь явно знать не хотели и ощущали себя теми людьми, теми сестрами, наделяя их сегодняшней безбоязненной страстностью.

Тогда же Эфрос предъявил новый вариант спектакля, отмеченный ностальгией по первому, раньше срока погибшему, попыткой войти в одну воду дважды и вместе с тем дальновидной конкретной целью: приобщить к Чехову молодых. И еще: попробовать спаять всех в ансамбль семейной прочности вокруг трех сестер – «мысль семейная» была здесь довольно сильна.

Казалось бы, эта встреча во времени трех спектаклей случайна, и каждый толковал о своем. Но было нечто, позволявшее думать о близости. Исчез образ, в наглядной формуле объяснявший коллизию (образ распада или образ тюрьмы), намекавший на темные безличные силы. Исчез, вероятно, не только из-за новых установок сценографии, но и потому, что надобность в нем пропала: все замыкалось среди людей. Сестры же в этих спектаклях восприняты были серьезно, с разной мерой душевной близости к ним, но равно – без отчуждения.

Отчуждение все же случалось, но пока мельком и получая отпор.

В середине 80-х будапештский театр показал, как предостережение, обескровленных вялых сестер и полную жизни Наташу. Мелькнул и исчез, оставив за собой опасение, что подобный расклад повторится в реальности и на сцене.

Опасение подтвердится, но будет и мощный противовес – в спектакле Петера Штайна той же поры, с сестрами тонкой и сложной души, не теперешними, хотя сыгранными современно, точно и четко.

Отношение к сестрам Прозоровым определяется многим. И тем, как восприняты те эпохи и ситуации, в которых по воле постановщика им предстоит жить. И тем, насколько сестры вписаны в новые условия своей жизни, равны ли данному месту и времени или выбиваются из него, неся в себе неразстворимый осадок чего-то иного, вневременного и вечного. Линия на снижение чеховских героинь делается демонстративной и резкой. Их могут подменять иными – вернее, ставить на их место нынешний, искривленный жизнью тип женственности. А дальше

все зависит от позиции опять-таки постановщика: он может иронически отстраниться от прозаичных или вульгарных сестер, может сочувствовать им, может разглядеть в них неистребимую душевную ценность. Среди разных и равных тенденций здесь нет доминанты.

Уже в самом начале десятилетия Юрий Погребничко, в духе своей особой, иронически-абсурдистской эстетики, вслед за недавней «Чайкой» поставил и «Три сестры». Развивая мотивы и принципы спектакля театра на Таганке (к истокам которого он был причастен), Погребничко читал пьесу Чехова в контексте того, что случилось потом – после времени действия, после Чехова. Всякое лицо, событие и всякая фраза вводились в этот контекст истории и поверялись ею, что представлено было открыто, воочию, с наивной наглядностью. Спектакль шел в сопровождении своего рода зонгов – певица пела романсы эмигрантского происхождения и настроения, предвещая судьбу страны; проходил босой, со связанными руками, в белой рубахе смертника Вершинин; даже перемены в облике сестер казались «воспоминанием о будущем».

Сестры же менялись неузнаваемо, в духе современного, утрированного типажа: Ирина со «сдвинутой» психикой; Маша, пребывающая под воздействием то ли наркотических, то ли алкогольных паров. Режиссер эпатировал, дразнил публику, искажал облик сестер, чтобы где-то на дне разглядеть следы душевной породы, конечную человечность – то, что позволит любить этих бедных сестер.

Вскоре Сергей Арцибашев поставит совсем иной спектакль – камерный, интимный, с постепенным и неуклонным сближением актеров и зрителей, с их совместным погружением в мир пьесы.

Так, на волне душевного родства, поставит «Три сестры», свой последний чеховский спектакль, Олег Ефремов. Дальше будет другое.

По мере того как XX век двигался к своему финалу, оглядываясь к истокам и подводя итоги, сравнивая замысел с исполнением, история трех сестер, вырываясь из рамок пьесы, становилась частью или моделью обширного исторического пейзажа. Ее прикладывали к разным эпохам и ситуациям, распространяли на весь век, искали в ней метафору мироздания. Чеховских героев и героинь можно встретить теперь и в послереволюционные годы, на пути в эмиграцию; и в заурядном венгерском местечке, откуда уходит на родину расквартированный тут советский полк, – и так же рвутся связи и рушатся судьбы...

Многое из того, о чем уже шла речь, продолжается и подтверждается в одном из самых жестоких и мощных спектаклей середины 90-х – в «Трех сестрах» Эймунтаса Някрошюса. Здесь все многозначно, имеет прямой и еще иной смысл, полно неразгаданных до конца загадок. Спектакль вызывающе заземлен. В нем много природы и натурального: настоящее дерево, живой огонь, сильное природное начало

в героях и героинях. При этом Някрошус не подчиняет театр жизни, ее формам, ее будничному течению, но дает метафоры быта и бытия. Обеденный стол здесь не просто стол, но еще и колесо Фортуны, и его с пугающей силой и скоростью могут вертеть хрупкие сестры. Поленица, сложенная перекрестно из бревен в глубине сцены, может быть и домом, и храмом, и чем-то еще. В финале она рассыплется, и из разобранных бревен вокруг каждой сестры, как личную маленькую тюрьму, возведут колодец.

Спектакль есть игра о трех сестрах, не выдающая себя за подлинную историю, что не снимает, однако, трагизма их жизни – полного, беспросветного, космического. По сцене носятся, танцуют, играют звонко-голосые, неумные сестры. Но сами их живость и юность (знак плохо скрытой нежности режиссера) ранят своим несоответствием и грубому, темному миру вокруг, и жестокой предрешенности судеб.

Современный скепсис и критицизм не раз выберут пьесу Чехова своим рупором; героев – мишенью своего отчуждения или отрицания, горестного или саркастического. В пьесу просочится досада на интеллигенцию, сделал ее ответчицей за собственную судьбу и судьбы других. А дальше все дело в том, останется или исчезнет противовес, сохраняющийся порой вопреки всему – чувство родства с сестрами или хотя бы нечаянное сочувствие.

1997, 2010

Десять лет с Прозоровыми, или Покровка и ее время

В начале 90-х смутно было на чеховском фронте. Казалось, что Чехов уходит от нас, ускользает и для нечастых своих визитов словно меняет обличья. Молодые уже принялись за него, но чеховцы старого призыва наблюдали дерзкие опыты Юрия Погребничко и Леонида Трушкина¹ с опаской – как бы не порвалась «связь времен». Она же, наоборот, крепилась, только это не сразу стало понятно. Не догадаться было тогда, как скоро все успокоится – возникнет недостающее звено, и в сложном портрете нового Чехова образуется некий баланс.

Жарким майским днем позвонили незнакомые люди и пригласили на премьеру «Трех сестер». Играли в Доме-музее Станиславского. «Бездомные, – подумала я. – Бедняги: и крыши нет, и не знает никто, а с чего начали...» Но пошла. Не только потому, что взяла себе раз навсегда за правило: все чеховское смотреть. Потому также, что хотелось увидеть команду безумцев, открывшихся самой трудной, быть может, пьесой XX века.

¹ Чеховские спектакли конца 1980-х – начала 1990-х годов: 1987 «Отчего застрелился Константин?» («Чайка»). Постановка Ю. Погребничко. Московский Театр-студия на Красной Пресне

Команду возглавил режиссер Сергей Арцибашев, настоящего своего дела пока не имевший. Новое дело его вскоре получит название милое и простое: Театр на Покровке – и станет еще одним театральным местом больше в Москве: Таганка, Покровка...

Спектакль развивался и действовал как-то исподволь, постепенно. Томились в ожидании звонка зрители, переговаривались вполголоса, поглядывая на часы. Вдруг в этом говоре прозвучали знакомые фразы, сказанные негромко, но внятно: «Отец умер год назад... Сегодня весна... Зачем вспоминать!»

Зрители умолкли и принялись искать сестер. Те находились в публике, ничем пока от нее не отделенные, неотличимые. Они перебра-сывались репликами, как бы пристраиваясь к ролям и пьесе. Потом обнаружили и вступили мужчины, сбили элегию воспоминаний, задали живой, острый ритм – и пошло, пошло...

Спектакль начался; набирая темп, сдвинулось с места действие; появилась другая жизнь. Мы еще побыли в ней, безмолвные участники-невидимки. Вместе сидели за длинным именинным столом, и актеры при этом вели себя так, словно не видели публики, существуя уже в ином, своем времени. Но мы были рядом, образуя вместе с ними единую живую среду. А когда пришла пора разделиться, эта живая связь не исчезла.

К середине спектакля сцена отделилась от зала, пьеса раздвинулась, времена разошлись. И жаркий третий акт (страсти на фоне пожара), и грустный финал герои провели уже там, у себя, за незримой чертой рампы. Однако чувство родства с ними не слабело – они сразу стали своими.

Прежде всего «милые сестры», чьи особые приметы не указаны автором, но их все же можно предположить, угадать от противного – от того, чего не любил Чехов: «О пошлые женщины, как я вас ненавижу!» (П., 17, 76) Порой театры, видя в зеркале «Трех сестер» современную натуру с нелучшей ее стороны, привносят сюда вульгарность. На зеркало, мол, неча пенять... Но стóит явиться подлинному, как память сердца тут же подсказывает: они... истинно чеховские героини не пошлы и внутренне поэтичны.

Они – с «интеллигентностью тона», с отблеском душевной породы на лицах: нежном и нервном лице Ирины (Елена Борисова, теперь – Наталья Гребенкина); ясном, открытом лице Ольги (Валентина Светлова); полном затаенной страстности лице Маши (Елена Стародуб).

Сестры были предъявлены Покровкой в окружении своих мужчин, столь же узнаваемых, достоверных, будь то большой и беспомощный Андрей (Олег Пашенко); и светлоглазый Тузенбах – веселый и легкий,

1990 «Три сестры». Постановка Ю. Погребничко. Московский Театр-студия на Красной Пресне

«Вишневый сад». Постановка Л. Трушкина. Театр Антона Чехова, Москва

1991 «Три сестры». Постановка С. Арцибашева. Театр на Покровке, Москва

с печатью обреченности на лице (Виктор Поляков); и простодушный, мужественный Вершинин (Юрий Лахин). И Чебутыкин с пронизательным, умным взглядом, отнюдь не пропойца, не задубелый в своем «всё равно» (Геннадий Чулков). И даже Солёный (Валерий Ненашев), в котором за плотным слоем бравады крылось нечто понятное и человеческое: и тяга к этим людям, в чей круг он никак не мог войти, и безмерная – больше его самого – любовь, и постоянная боль.

Все – разные, неподдельно живые лица. У каждого – своя судьба и драма, и у всех – общая: одиночество, пусть на людях, среди близких; одиночество этого племени, этой породы людей в своей жизни, в своем времени, отчего они кажутся нашему еще ближе. Одного соседства актеров и зрителей для такого родства, впрочем, было бы мало. На помощь пространству было призвано время – прямая, простая, наглядная «связь времен». Те, кто прорывался тогда к своему, новому Чехову, сближали, даже стягивали времена, и делали это по-разному, но чаще от злобы дня; от аллюзий постсоветских времен, той перестроечной поры, когда о прошлом судили по будущему и с нынешних позиций ему предъявляли счет.

Арцибашеву история не понадобилась, разве что в растворенном и скрытом виде – через людей, их чувства и отношения. «Чувства чеховских женщин» (то, что Книппер назвала самым дорогим для себя), меняющие во времени свой накал, форму своего выражения, понятны всем и всегда: тоска Ирины о любви, об осмысленной жизни; душевное пламя Маши; неутоленное материнство Ольги, обратившееся на сестер.

По признанию одной из актрис, в спектакле на равных встретились «сегодня» и «вчера». От «вчера» был душевный склад этих людей, их стиль жизни, их житейская незащитность. От «сегодня» – острота реакций и чувств, отвага, с которой они открывали нам себя, в таком опасном, без всякой дистанции, приближении. И еще – из воздуха времени – свобода. Не анархическая, как тогда нередко бывало, а какая-то спокойная, естественная свобода в сочетании своего и чужого.

Свобода быть собой, не прятаться в тени героев, но и не заслонять их собственной личностью. При явном мхатовском происхождении и преданной любви к автору – ни тени молитвенного пиетета перед классикой и традицией. Тепло быта и подступающий холод бездомности, улыбка и горечь; земное и театральное в их чеховской нераздельности – все было, но в собственных пропорциях, с безбоязненными контрастами. С внезапным отчуждением, выпадом, острым акцентом, когда одним звуком и одним жестом Татьяна Яковенко подавала свою Наташу, смахнув ее обаяние, как маску. С резкими переходами: от жизнерадостных именин к затаенной ночной тревоге; после рвущего сердце прощания Маши с Вершининым – тихое финальное трио сестер в полутьме, при свечах, словно мольба о жизни.

Их полюбили сразу, всю эту арцибашевскую команду. Уж очень они пришлись ко времени, когда такой мелодии, вечной, интимной, явно не доставало. Они окажутся в этом не одиноки; чеховские спектакли той поры часто будут камерными, интимными, как разговор о личном и сокровенном – драгоценная интонация в эпоху ломки и крутых перемен. О новом Чехове можно было не беспокоиться: молодые признали его своим.

Но не только в Чехове дело. В «Трех сестрах» юной Покровки было «зерно» и их будущего театра. Театра и зрителя, которым в такое время, на фоне бурных событий бывает нужно и это: жизнь души как первая материя сцены; живые лица как полпреды ее; ощущение не только театра, но чего-то иного и большего, чем театр, некоего сообщества, соседства вокруг него, а в нем самом – семьи, дома, что всегда греет и в непогоду.

Это и в спектаклях, и в самом организме Покровки было. Оттого так быстро она стала магнитом для той прослойки, которую в чеховские времена называли демократической интеллигенцией. Наверное, вновь (надолго ли?) пришло ее время и для нее открылся театр, со зрительным залом человек на тридцать, над какой-то конторой, в совершенно антитеатральном помещении, которое в запутанных переулках самим было не найти, и оттого артистам приходилось нести свою вахту, партиями привозить сюда зрителей и увозить их назад. Какое это было чудное время – время «Месяца в деревне» и «Ревизора», посиделок с Арцибашевым в комнатке такой тесноты, что, казалось, кроме стола, в ней ничему и никому места нет. Но помещались, однако, и добрый мудрец Александр Свободин, и острослов Зиновий Паперный, а рядом известный актер, влюбленный в Покровку и мечтавший здесь что-то сыграть – сыграл!

Испытание бедностью было выдержано достойно. Это кончится; театр получит свой дом, а с ним и череду испытаний. «Зерно», сохраняясь в нем, подарит ему устойчивость, позволит остаться собой в том свободном и рискованном плаваньи, в которое отправится Арцибашев. Репертуар расширялся от классики до композиций с участием исторических лиц. Шли поиски стиля. Менялась труппа; театр пополнился молодежью. Все чаще на сцену выходил и сам режиссер, Арцибашев – Вершинин и Гамлет, Пушкин, Ленин, Мольер...

Возникли проблемы, сегодня распространенные. Проблема труппы, с немалыми и не вполне развернутыми возможностями. Проблема ансамбля, при нынешней динамике в труппе нелегко разрешимая. Проблема пространства, которое вдруг увеличилось. Может возникнуть проблема играющего режиссера, трудная в первую очередь для него самого.

Движение, перемены, проблемы – знаки живого театра, нормальные, если он помнит свое родство. Здесь помнят. Оттого, быть может, так

ревностно берегут «Трех сестер», обновляя их в мизансценах, в акцентах, слушая звучание времени и сохраняя собственную мелодию.

1991, 2001

Марталер, или Чары Шопена¹

Л о п а х и н. Вот и кончилась
жизнь в этом доме...

А.П. Чехов. Вишневый сад

Многим случалось, наверное, в ясный осенний день бродить по старому кладбищу среди чужих могил. Людей почти нет, ритуалы не совершаются, на улице не зима и не лето, а тихое увядание, угасание. Солнце уже не греет, хотя и светит ровным холодным светом. Листва не облетела еще, но сохнет, желтеет и опадает в каком-то одном ей ведомом, неспешном ритме. Незаметно включаешься в этот ритм и бредешь себе, не столько раздумывая о бренности, сколько ощущая ее всем своим существом. То задержишься с волнением у строгих старинных обелисков, то отвернешься с досадой от иных современных сооружений. Читаешь эпитафии, торжественные или наивные; иной и улыбнешься невольно, но мельком, не так, как в другом месте смеемся мы над анекдотом или растяпой. Чувства словно бы припорошены, скованы – так, легкие тени чувств. Ведь могилы чужие, и все же это – могилы, знак конца чьей-то неведомой жизни.

Что-то похожее происходит на спектакле Марталера, с начала его до конца. Путь между ними был долог и утомителен, но его почему-то не хотелось прервать. Трудно было вырваться из власти этого неторопливого, мерно текущего действия и не поддаться магии настроения, которая пронизывает здесь все. Ведь в этом огромном и монотонном спектакле, насмешливом, печальном и отрешенном, есть свое особое настроение...

Когда открылся занавес и по бесконечным лестничным пролетам и переходам стал расхаживать неуклюжий рыхлый старик, в зале то вспыхивали, то гасли смешки. Так будет и дальше, ибо все и всё здесь из мира иронии, но и не только так. Музыкальный фон, тихий и отдаленный, не борется с этой иронией, но сопутствует ей, вынося наружу то, что в театре Чехова называем мы «подводным течением», сообщая спектаклю глубину и объем. Первая профессия Марталера (музыкант) говорит сама за себя: в композиции и тональности спектакля, в ритмической его партитуре, рефренах и лейтмотивах. Даже путешествия героев по лестницам строятся как музыкальный пассаж с характерным

¹ Спектакль К. Марталера «Три сестры», поставленный в немецком театре «Фольксбюне» в 1997 году, через год был показан в Москве на III Международном театральном фестивале им. А.П. Чехова.

темпоритмом, будь то энергичный марш сестер или патетические метания Вершинина.

Музыка – одна из главных стихий спектакля и живет здесь независимой жизнью, то сливаясь с действием, то контрастируя с ним, образуя мощный противовес другой, недоброй и властной стихии, какова у Марталера обыденность.

Будни, тусклые, беспросветные, – материя спектакля, состав жизни этих людей, если это вообще можно считать жизнью. Сам этот огромный дом с его странными лестницами, где шествуют, замирают, рассуждают и объясняются герои, – действующее лицо наподобие того, как это делает в своих пьесах Чехов. Дом – и не дом, потому что так не живут. Комнат не видно (разве что где-то за кулисами), кроме клетушки Андрея, где он пребывает затворником. Время от времени на перилах развешивают то детские вещи, то платья для погорельцев, но нас уже не проведешь: дом нежилой. Так не едят – за пустым столом даже в именинный день. Так не спят. И так далее.

Люди здесь тоже будничны, заурядны, как-то безнадежно провинциальны. Родства душевного не чувствуешь к ним. Но их жаль и мне, и, кажется, режиссеру. Ближе других тот первый человек в спектакле, что начинает его и ведет далее, как помреж, как доверенное лицо театра – Ферапонт (Ульрих Фосс), в котором виден также и Фирс из следующей чеховской пьесы, этот дух старого дома. (В «Трех сестрах» Марталера вообще просвечивает поздний, последний Чехов, в первую очередь – «Вишневый сад».) Этот Ферапонт-Фирс делает то, что положено ему по пьесе, а также открывает и закрывает действие, командует занавесом, подает реплики артистам, суетится по дому: то красит перила, то вскрывает заклеенную газетами кладовку, где хранятся старые вещи. Как это в «Вишневом саду»?

«Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом».

Он и распоряжается. Вначале, в прологе, надев очки, прочтет из книжки то, что будет эпиграфом к спектаклю и обозначится над сценой бегущей строкой – о том, как «со временем» будет выглядеть теперешняя (тогдашняя) жизнь. В конце тоже возьмется за книгу, но обессилел: она валится у него из рук, и поднять ее никак бедняга не изловчится. Словно финальные реплики Фирса:

– Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа!..

Он тоже недотепа, но более других несет и вызывает к себе тепло. В целом же люди этих «Трех сестер» обозначены эскизно, штрихами. И вовсе непохожие на сестер сестры: толстушка Ольга (Хайде Кипп), немолодая рыжая Маша (Сусанна Дюльманн), свежая хорошенькая Ирина (Оливия Григолли). И немолодое их окружение, где относительно молоды только надоедливый барон Тузенбах (Мартин Хорн)

и мешковатый «профессор» Андрей (Юли Йегги). Прочие стары, и не только те, кому это положено по роли – Чебутыкин (Клаус Мертенс) или Феррапонг, – но старше обычного Вершинин (Петер Фитц), Кулыгин (Иоахим Томашевски) и седой, щуплый, совсем не страшный Соленый (Винфрид Вагнер). И хоть всем им вместе предстоит сыграть тему конца (откуда и неслучайная старость), режиссер дарует им живительные моменты комедии. Соленый здесь – меломан, Андрей – недотепа, Вершинин – последний романтик, носитель неумеренного и неуместного пафоса.

Все это, однако, лишь моменты, штрихи, обозначения нравов. В безжизненном стерильном пространстве все эти люди – как тени знакомых героев, а чувства их – лишь тени чувств. Даже самый страстный у Чехова третий акт, когда все взнервлены из-за пожара, идет под сурдинку. Скандал вокруг няни обернулся проходным эпизодом, пьяный бунт Чебутыкина – меланхолическим размышлением, отчаяние Ирины – тихой жалобой. В спектакле постепенно и неуклонно иссякает, истаивает жизнь. В последнем акте люди выглядят почти неживыми; какой-то странный автоматизм в облике их, в реакциях, в тоне. Финальная кода сестер, их знаменитое трио сняты. Не может же здешняя Ольга сказать такое:

«О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!»

И вспоминается из «Вишневого сада»:

«Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...»

Так что же, каков итог: чебутыкинское «все равно»? Вряд ли. Иначе Марталер не наполнил бы свой спектакль такой музыкой. В исполнении Клеменса Зинкнехта она многоцветна: то классика, нежная и печальная, то гротескная аранжировка ее. Царит здесь Шопен. Он удивительно сродни Чехову и берет на себя многое из того, что скрыто в тайниках его пьес, внося равновесие в насмешливо-трезвый спектакль. Чары Шопена делают свое дело, заполняя его музыкой прощания, напоминания об иной жизни, музыкой человечности.

А что до того, Чехов это у Марталера или не Чехов, – вопрос непросто. Скажем осторожно: не только Чехов, а порой и не столько Чехов, сколько свои, современные материи, увиденные сквозь призму Чехова. Марталер вывел сестер и их окружение в современном обличье, поместил в пространство чуть ли не казенного дома, срезал иронией пафос их философствований и мечтаний, а к концу спектакля превратил людей почти в знаки людей.

В таких радикальных операциях с Чеховым Марталер сегодня не одинок. Многие сводят счеты с XX веком при помощи пьес, начинавших некогда этот век и прошедших с ним затем до конца. Тогда в театрах рассказывают не подлинную историю сестер Прозоровых и иже с ними, но как бы историю человечества (в масштабе века, своей страны, среды) и тех изменений, что она претерпела на долгом этом пути. Мар-

талер ставил спектакль о восточных немцах, об их судьбе недавнего еще времени. И, не теряя конкретной своей установки, поставил в конечном счете нечто гораздо более широкое – историю, имеющую общий и вечный смысл. Историю конца.

К тому же, при всем несходстве Чехова и Марталера, автора и режиссера, пьесы и спектакля, есть и сближающие их моменты. Взять хотя бы знаменитые чеховские контрасты: быт – и символы, будни – и то, что сверх будней; комедия и драма; ирония и человечность. И жалость к нелепым сестрам. И еще эта все собой пропитавшая музыка...

1998

МЕСТО И ВРЕМЯ

Об экранизациях чеховских пьес¹

Кино, как известно, пьесы не слишком любит – с прозой ему свободнее. Но почему-то оно все чаще стало вспоминать драматургию Чехова. В 90-е годы в Москве прошли новые киноверсии двух чеховских пьес, «Три сестры» и «Дядя Ваня», и каждая – в двух вариантах. По этим пьесам делались фильмы и прежде, но времена изменились и, видимо, понадобился новый подход. Или еще проще: пришли другие люди, которым тоже нужно сказать через Чехова что-то свое.

Вопросов возникает немало. Почему именно эти пьесы и теперь, на плотном и пестром фоне спектаклей, которым уже несть числа? Спорит ли кино с ними, добавляет ли что-либо от себя или просто повинуется чувству родства? Ведь Чехов и кино – современники, и не случайно «Чайка» и кинематограф родились в один год.

На территории одного лишь кино не решить этих вопросов. Придется заглядывать и в театр.

Со второй половины XX века пьесы Чехова стали во всем мире открытым пространством для поисков. Не было, кажется, ни одного течения искусства и мысли, ни одной острой проблемы дня, которые не проявились бы здесь. Шли битвы идей и концепций. Ставилось, по выражению Гамлета, зеркало перед природой, и в нем отражались все новые лица, непохожие друг на друга, да и на чеховских героев в их изначальном облике.

В гонке времени люди чеховских пьес все больше утрачивали свое первородство и напоминали сегодняшних – тех, что смотрели на них

¹ Экранизации «Трех сестер»:

1991 «Три сестры». Постановка А. Лукача, Венгрия

1993 «Если бы знать». Постановка Б. Бланка, Россия–США

Экранизации «Дяди Вани»:

1994 «Ваня 42-й стрит» Постановка Л. Маля, США

«Сельская жизнь». Постановка М. Блейкмора, Австралия.

из зала. Метафора в «Трех сестрах» Юрия Любимова (зеркало на авансцене, повернутое так, чтобы зрители видели в нем и себя, и героев разом) могла бы стать формулой современного чеховского театра. Замечено при этом, что лица в зеркале менялись особенно резко и четко в случае «Трех сестер». Кажется, будто эта пьеса более других предназначена для сравнения «человеческого материала» разных эпох, для того, что Анатолий Эфрос назвал «закономерной сменой жизненного типажа»¹. Если это так, то она выходит вперед и становится «пьесой времени», когда приходит очередь новой смены.

С середины 60-х, со спектаклей Отомара Крейчи и самого Эфроса, этот процесс обозначился наглядно. С приближением и отдалением, с постоянным колебанием дистанции между «нами» и «ими» время смотрелось в зеркало чеховской пьесы. Диапазон колебаний был широк: от интимного, глаза в глаза, общения, «встречи душ» в микромирах малых сцен – до той сложной связи, даже смешения времен, что нарастали в середине 90-х и достигли, кажется, своего предела в спектакле Эймунтаса Някрошюса. Уже одного взгляда на прошлое «свежими, нынешними очами» было мало, и мало переселения туда актерских и зрительских душ. Все было спутано, сплавлено в эстетике смутного, тревожного сна, в парафразах на темы Чехова и современности, в панораме уходящего века. Здесь, видимо, скрыто еще одно назначение этой пьесы: открывшая XX век, она и завершает его, подводит итоги – в формах камерных и масштабных, в театрах разных стран, на сцене и на экране.

В венгерской и российской версиях «Трех сестер» все на первый взгляд было разным: жизненная среда, пафос и стиль, героини. Но два момента все-таки стали общими, как знак времени: выбранная коллизия и способ ее решения – ремейк, то есть пересоздание авторского сюжета, перенос его в иное место и время. Оба фильма были связаны ситуацией исхода, из своей страны или из чужой. В фильме Андора Лукача действие разворачивалось в Венгрии рубежа 80-х и 90-х годов, на месте дислокации советских войск, которые собираются уходить. В фильме Бориса Бланка – в эпоху Гражданской войны, в Крыму 1918 года, где Прозоровы в числе других готовятся к эмиграции.

Сам факт переноса ничуть не смущал. Такая история, как в чеховской пьесе, вполне могла бы случиться и в неприметном военном поселке, и на том историческом полустанке, где сестры ждут своей участи. Тщательно выбранная, подробно снятая натура, казалось бы, обеспечивала нужный эффект. Однако он был в этих фильмах различен, с разной мерой убедительности и полноты, и дело здесь, думается, не в качестве игры и съемки, но в чем-то другом. Быть может, в соотношении с неудо-

¹ Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя. С. 26.

вимым «зерном» чеховской пьесы, которое то вступало в союз с неожиданной новизной, то сопротивлялось ей.

Венгерский фильм был будничным, скромным, хотя в буднях крылась своя поэзия. Гарнизонный быт, блочный дом, торопливое застолье во дворе. Знакомые пейзажи, река (хоть она и Дунай), заросли камыша, над которыми плывут голоса сестер. Все, включая героев, – земное, простое, обычное. Философствовали без пафоса, вполголоса, для своих, явно не адресуясь к прочему человечеству, включая и нас. Случались и нервные вспышки, и сильные акценты, будь то пьяный кураж Соленого, тревожное пламя свечей в третьем акте или с современной откровенностью показанная любовь, но нигде это не выглядело специальным, особым приемом; нигде не выпирала тенденция. Фильм принадлежал и началу, и концу века, соединяя их темой расставания и потерь, а также чеховским настроением, которое росло изнутри – от режиссера и от актеров, их грусти, их симпатии к героиням, сумевшим с кротким достоинством встретить свою судьбу.

Российский фильм поражал богатой и мощной зрелищностью. Над старым парком с туманами, над величавым дворцом-вокзалом словно витал дух Висконти, только без его ностальгии и грустного высокого гуманизма. Красота была отделена от людей, с которыми сценарист и режиссер обращались строго и отчужденно, а то и с недоброй иронией. Это само по себе не ново – эпоха жестокого Чехова вовсе не изжила себя. Новы те усилия, которые были предприняты для снижения чеховских героев и героинь до нынешнего «жизненного типажа».

Героям пьесы предписано стать пошлыми – во всяком случае, вести себя так. И Ольга заводит роман с гимназистом; Маша отплясывает на столе в ресторане канкан; Андрей подсматривает интимную сцену Наташи и Протопопова. Соленый, после тщетных домогательств, убивает Тузенбаха от неразделенной любви к нему; такого же рода любовь испытывает Ирина к своей сестре Маше, и т. д. Идет неравная борьба с текстом: в сценарий берут клочковатые фрагменты его, дописывая небрежным пером нечто от себя.

Автор порой все же берет свое. В изысканной красоте природы проступает упрек живущим. В нежных лицах сестер, когда их не заставляют действовать вопреки своей природе и в угоду нынешней конъюнктуре, чувствуется грустная симпатия к ним. Она возобладает в финале, когда придет наконец к вокзалу долгожданный символический поезд, и сестры со знакомым тихим достоинством отправятся навстречу судьбе – при этом не в эмиграцию, но в Москву.

Все же в российском фильме истинного эффекта жизни не получается. «Фигуры» не те: вместо чеховских людей предлагают других, а судят о тех, прежних, для которых подобный жизненный стиль невозможен. В роскошной раме представлено скудное содержание. И вновь в который раз подтверждается старая истина: при всех ремей-

ках, переносах и вариантах, при всем своеволии интерпретаций есть некий автором определенный предел. Он, видимо, в людях и в отношении к ним, когда при любой мере строгости или иронии не теряется чувство близости к ним и ощущение их душевной породы. Наверное, это и есть то неуловимое «зерно» чеховских пьес, без которого не образуется целое. Вслед за «Тремя сестрами» это будет проверено и на примере «Дяди Вани».

У пьес Чехова – разная судьба; не все они кажутся в равной степени вечными и всеобщими, пригодными для свободного путешествия во времени и пространстве. Не все стали мифологемами, как Чайка, Три Сестры или Вишневый Сад. «Дядя Ваня» в этом плане выглядит скромнее, локальнее, как пьеса «местная», привязанная к российской глуши, не поддающаяся переносу, ремейку. Во всяком случае, в большинстве известных нам и значительных постановок дело обстоит именно так. Проба на вечность и на всеобщность происходит иным путем, на уровне концепций, за счет внутренних решений, сдвигов и перемен. Так было, к примеру, в том же начале 90-х годов, когда «Дядя Ваня» с несвойственной ему эпидемической популярностью шквалом прошел по московским сценам – шесть премьер в театрах одного города, за один сезон.

Премьеры появлялись не в порядке внутритеатрального спора, но независимо друг от друга, иные – одновременно и каждая – с интонацией пристрастной и личной, словно постановщики наперебой спешили высказаться о чем-то своем. Позже, когда этот поток схлынет, станет понятно, о чем: об интеллигенции, бездействующей или действующей невпопад, рефлектирующей по поводу жизнеустойчивости, собственной судьбы и себя. Эта тема звучала в разных регистрах, в постановках и «Дяди Вани», и «Иванова», и «Трех сестер» – тема дня, злоба дня, что так привычно в наших решениях классики.

Вопрос о широте звучания пьесы тогда не вставал, разве что намек на эту широту можно было угадать в скромном дипломном спектакле студентов-кинатографистов, «сборной» из разных стран и континентов, от Средней Азии до Латинской Америки. Здесь каждый, не отрешаясь от национального склада, с наивной и полной верой «был» своим персонажем. Разное, а стало быть, и любое происхождение Астрова или Вафли намекало на то, что «география» чеховского сюжета может быть безграничной; это вскоре подтвердится кинематографом.

На XIX Московском кинофестивале, летом 95-го года, среди чеховских картин выделялись два фильма по «Дяде Ване», два ремейка, действие которых происходило в разные эпохи и в разных странах: то в США наших дней, то в Австралии, в конце Первой мировой войны.

Сначала шел фильм Луи Маля по незавершенному спектаклю Андре Грегори. История фильма необычна: в ней (как и в нем) кино сплавлено с театром, и даже не знаешь, что из них здесь важнее. Грегори долго

репетировал с группой актеров в заброшенном нью-йоркском театре «Дядю Ваню», но спектакля не выпустил. Затем Маль снял то, что получалось, на пленку. И хотя процесс репетиций и съемок занял несколько лет, казалось, будто все происходит сегодня, и рядом, и просто подсмотрено камерой.

К классике шли от себя, от улиц большого города с его витринами, рекламой и суетой, с множеством мелькающих типов, которые тут же улетучатся из памяти, если камера их не задержит или не вернется к ним. Она возвращается: к коренастому лысеющему человечку, задумчиво жуящему пирожок; к импозантному джентльмену, который плывет сквозь толпу, не сливаясь и даже не соприкасаясь с ней. Первому назначено быть Ваней, второму – профессором. Кино...

Потом начнется театр. О натуральных съемках лучше забыть. Камера Деклана Куина, точная и спокойная, сосредоточится на крупных планах, не демонстрируя самое себя, не заботясь о спецэффектах. Компания актеров, бог знает как давно репетирующая пьесу Чехова, собирается в огромном полуразрушенном здании, где впору играть Шекспира. (Петр Вайль написал об этом: «Эрмитаж, низведенный до барака»¹.) Знаки театра ненавязчивы и нечасты: пустынные ряды стульев; случайные зрители репетиции; пунктиром – напоминание о пьесе: первый акт... второй... перерыв, ланч. Скромная выгородка – стол, стулья, лавка, на которой притулился и спит Ваня. Рядом за столом некто с усталым и ироничным взглядом беседует с аккуратной седой старушкой – ясно, что это Астров и няня.

Неуловим момент, когда кино перетекает в театр, а театр – в жизнь. Актеры играют не про «них», а про себя, и мы смотрим истории вполне реальных людей. Все говорят отсебятину не только потому, что так бывает на ранней стадии репетиций, но потому, что это *их* речь, современный интеллигентский жаргон, по смыслу близкий пьесе, по тональности и лексике – иной. Однако такое выражение, как «эколог чертов», с любовной усмешкой адресованное Соней Астрову, звучит естественно и слух почему-то не режет. Не сбивает волнения, связанного с узнаванием близкого: они, оно, чеховское, хотя все и всё современны.

Чувство родства идет прежде всего от актеров, которых хочется называть не исполнителями, но по имени тех, в чьем облике они предстают в фильме: Ваня, Соня, Елена... Кажется, будто Уоллес Шон (комик с «нервом») и есть чеховский дядя Ваня – умный, добрый и беззащитный. Будто Астров именно таков, каков он у Ларри Пайна – с увядшей, но тонкой душой, лишенный иллюзий, но и цинизма также. Не Дон Жуан, не герой, не позер – человек.

Все здесь люди как люди, каждый со своим грехом и своей драмой, в том числе и профессор у Джорджа Вайнса (по ироническому опреде-

¹ Вайль П. Дядя Ваня, сцены из нью-йоркской жизни // Искусство кино. 1995. № 3. С. 36.

лению Вани, «великолепное гарвардское создание»). Впрочем, ирония неуместна: здешний профессор, видимо, таким и был, и следы былого великолепия отпечатались в его облике, тоне, манерах, в смеси амбиций и благородства, в неготовности к той драме ненужности и бессилия, что надвигается на него. Театр приучил нас в чеховских спектаклях к эстетике «острого» (теперь уже «крутого»), с резкими выбросами энергии, эпатирующим шутовством, с разгулом режиссерской фантазии. В картине Грегори–Маля этого нет, что не означает, однако, будто режиссура робка, а камера ленива. Просто это тот род мастерства, который называют растворенным, спрятанным; мастерства, не нацеленного на особые постановочные эффекты. Фильм «Ваня 42-й стрит» хорошо смотрелся по телевидению: крупные планы, неспешные ритмы, тон доверительной беседы.

В течение фильма ни разу не пришлось вспомнить жесткие чеховские слова, обращенные к коллеге упреком: «Любовь не интимна, женщины не поэтичны...» (П., 8, 171) Здесь не так. Любовные сцены, будь то атака Астрова или бесконечные объяснения Вани, сняты и сыграны тактично. В Елене, с ее огненными волосами, улыбкой и взглядом сокрушительной силы, Джулиана Мур сумела по-чеховски соединить несоединимое: «русалочью кровь» – и застенчивость, порядочность, доброту.

Что до Сони, то в ней, видимо, душа фильма. Брук Смит работает на контрастах, отважно. Вначале она кажется неженственной, огрубевшей от прозаических своих забот: грубой лепки лицо и фигура, неприбранные волосы, резкий тон. Потом, когда вырвется из будничной суеты, в ночных беседах с Еленой и Астровым станет другой. Какой-то душевный свет преобразит ее, даст кротость взгляду, нежность – улыбке, и тонкое, прекрасное в своей некрасоте лицо с пышным ореолом волос напомнит боттичеллиевские портреты. Правда, это высвечено также извне и снято влюбленной камерой. Чем дальше, тем эта влюбленность становится откровеннее, дистанция режиссерской отстраненности исчезает, и будет понятно, почему этой Соне доверен такой финал.

В финале нет патетики и надрыва, нет и претензии на глобальность, хотя свой скромный космос здесь есть. В опустевшем сумрачном зале за огромным столом тихо, друг с другом, а не со всем человечеством сразу ведут свой последний диалог Ваня и Соня. Вокруг них – холодное, пустое пространство, мир без тепла и защиты, истаивающая на глазах жизнь. Но с негромкими словами Сони входит музыка чеховской человечности, непоказной и несентиментальной. Мысль о тщете усилий, о бессмыслице жизни – суровый лейтмотив фильма – сменяется тем, что Немирович-Данченко назвал когда-то «мужественным терпением», а Вайль – «чеховским пафосом безнадежного оптимизма». И старая, будничная история обретает свой вечный смысл: «Луи Маль такого Чехова

не придумал, а обнаружил: в наших неспрадных днях, неисполненных мечтах, неслучившихся жизнях»¹.

Вслед за этой тонкой, скупой на краски, печальной картиной, пронизанной каким-то британским сплином (так и хочется назвать фильм Грегори–Маля английским), – нечто совершенно иное, снятое словно по другой пьесе. В «Сельской жизни» иные и жанр, и стиль, и место, и время действия. Общее лишь то, с какой осторожностью нас вводят в незнакомую жизненную среду, будто предупреждая реакцию отторжения. Вновь небольшой пролог, своего рода психологический буфер, прежде чем попасть туда, где существование дяди Вани и вообразить невозможно. Камера с нарочитой медлительностью скользит по карте мира, от Европы к Австралии, – и резким рывком бросает нас в неведомую реальность. На смену аскетичному «Ване...» явился шумный и яркий мир, суровый и экзотический, со своими каменистыми рельефами и буйной растительностью, с грубоватыми в простоте своей нравами. Ни телевизионной интимности, ни многозначной условности театра – настоящее, избыточно зрелищное, радостное от своей свободы кино.

После сдержанной и глубокой тоски, пропитавшей все в «Ване...», с ощущением иссякающего вещества жизни, в австралийском фильме царствует сама жизнь. Наивная, здоровая, своевольная, без тени обреченности, без рефлексии авторов и героев по поводу собственных судеб и мироздания. Гнев есть, досада, вспышки острых конфликтов, но не мировая скорбь. То, что в другой пьесе Чехова названо «энергией жизни», бьет ключом. Поэзия полутонов и скрытых душевных движений сменилась поэзией прозы житейской, как ни странно это звучит (хотя эти две стихии неразлучны у Чехова, одно растет из другого). После царства духа, отделенного-таки от материи (как не вспомнить тут Медведенко из «Чайки»: «Никто не имеет основания отделять дух от материи...»), – царство самой материи.

Простые ценности, крепкий уклад, патриархальные отношения слуг и хозяев; прочность семьи и дома. Все цельно, открыто, сполна. Работают не кое-как, а, говоря современным языком, вкалывают. Пьют тоже крепко. Едят много и истоиво. Заботятся друг о друге до мелочей, но если уж ссорятся, то насмерть, и в сцене семейной разборки дядя Джек (бывший дядя Ваня) будет палить в профессора не из домашнего пистолета, а из ружья с оптическим прицелом.

Состав и смысл этой жизни – непрерывный, но не безрадостный труд, не отягощенный сомнением или разочарованием в его целях и мыслью о жертвах, что связаны с ним. Трудятся все аборигены, без понуждения, в охотку, азартно. Доктор Сэм Эски, бывший Астров (Сэм Нейл) всех лечит. Он весел, здоров и лишен астровского горько-

¹ *Вайль П.* Дядя Ваня, сцены из нью-йоркской жизни. С. 36–37.

циничного пессимизма. Энергичная, хлопотливая Салли–Соня (Керри Фокс) может вытащить овцу из воды, не переживая по поводу неженского дела. Снует, как челнок, по дому неутомимый дядя Джек (Джон Харгривс), дерганный и нервозный, но явно не чувствующий себя пленником чужой воли.

День и ночь хлопочут в старом, добротном доме. В устройстве и убранстве его – следы времени и провинциального вкуса, но есть и несомненная устойчивость быта и бытия (что здесь равно). Дом – крепость, основа жизни, поэтому так бесится дядя Джек при одной мысли о продаже имения. Пусть не все складно, не до всего руки дошли – запущен сад, разрушается беседка, но это их жизнь, их труд, и нет у них комплекса напрасно пропадающих сил.

Само название фильма, словно взятое из подзаголовка чеховской пьесы («Сцены из деревенской жизни» – «Сельская жизнь»), как нельзя более точно, и не стоит искать в нем метафоры или второго плана. Течет именно сельская жизнь, со своим укладом и правилами, которые следует выполнять, как бы нелепы они ни казались пришельцам. Этим течением жизни руководит старая служанка, кухарка и домоправительница разом (в прошлом, видимо, и няня); следит за соблюдением домашнего ритуала, главный компонент которого – долгая, обильная трапеза. Не расхристанное чаепитие, как и кому вздумалось, а священнодействие, ритуал.

Событие же состоит в том, что в этот простой, хлопотливый, здоровый мир вторгается сторонняя сила, не враждебная – просто иная, лишняя. Точно по формуле Астрова: «Вот вы приехали сюда с мужем, и все, которые здесь работали, копошились, создавали что-то, должны были побросать свои дела и все лето заниматься только подагрой вашего мужа и вами. <...> Итак, куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение... Я шучу, конечно, но все же... странно, и я убежден, что если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное». Но они не остались, опустошения не случилось – в фильме, не в пьесе, где был разрушен душевный уклад.

Здесь же, вероятно, все уляжется, вернется на круги своя, кроме того, что уедет доктор, но повседневное течение жизни исцелит и эту беду. Таким видится итог «Сельской жизни» с ее не «безнадежным», но стихийным, естественным оптимизмом. Здесь царит не стесняющаяся себя комедия – не фарс с оттенком абсурда, не черный юмор, а усмешка, не снимающая и не скрывающая чувства родства. Авторам фильма, как видно, милы недотепы и просто забавные люди – в «Сельской жизни» почти все таковы. Классический образец недотепы являет собой дядя Джек. И даже умница Салли иной раз выглядит смешно и нелепо – к примеру, когда, пробравшись в апартаменты своей соперницы, погружается в мир ее нарядов, ароматов и шляп. Доктор Сэм постоянно попадает в ситуации, исключаящие и намек на резонерство или героизм, кото-

рыми так часто страдает доктор Астров в театре. Вся романтическая линия его сюжета, связанная с изысканной и путливой Деборой–Еленой (Гретта Скаччи), чья стильность в данных условиях тоже смешна, – из сферы почти водевильной. Первое их объяснение, с ее «допросом» и его неуклюжей попыткой оболыщения, происходит в амбаре, на сваленных мешках, торопливо и безуспешно. Второе (прощальное) лишено обычного драматизма уже самим местом действия – роскошным, как зала дворца, туалетом, первым в округе, предметом гордости дяди Джека, новинкой цивилизации. Всякий раз кто-то мешает, и ситуация, водевильно начавшаяся, так же и завершается, что ничуть не снижает явной симпатии к героям.

Симпатии лишен, пожалуй, только Александр Серебряков (Майкл Блейкмор), показанный с холодной, недоброй иронией, с обилием снижающих мелочей. Он снижен намеренно и жестоко, ибо, по сравнению со всеми другими, цельными и наивными, капризен, сластолюбив, трусоват, и даже благородная подагра заменена менее почтенными болезнями. Разоблачение его происходит наглядно: одержимый ревностью дядя Джек крадет у него папку с предполагаемой заветной рукописью, которой тот козыряет, как делом жизни. В папке оказываются старые рецензии (Александр здесь – музыкальный критик), банальные, с заштампованными поверхностными оценками. Миф рушится, и возмущенный Джек объявляет войну вчерашнему кумиру.

В этой войне нет трагического накала, она тоже – из сферы комедии на каждом своем этапе. Этап первый – вызов, объявление войны, страшная месть, когда Джек обрушивает на противника всю мощь своего граммофона (судя по граммофону и туалету, дядя Джек – местный эстет и меломан). Этап второй – семейный совет со скандалом и выстрелами, от которых Александр улепетывает на четвереньках. Смешон эпизод, смешна расплата, но вскоре к комедии примешается горечь.

Дядя Джек у Харгривса, нелепый, вспыльчивый и беззащитный, – существо, скорее, трагикомическое, так он страдает в минуты самых странных и аффективных своих проявлений. И когда после скандала он, нахохленный и потерянный, прячется, как в скворечнике, вверху полуразрушенной беседки, тональность и ритмы легкой, сочной и динамичной комедии ощутимо меняются, в духе современных контрастов. И финал фильма, лишенный привычной безысходности и острой тоски, при всей его надежде на целительный ход жизни, хэппи-эндом не назовешь.

По поводу «Сельской жизни» в критике дискутировали о мере национальной специфичности фильма и национальных проблем, соотнося их с чеховским началом и не всегда находя между ними связи и соответствия. Думается, соотношения эти крепче и проще. Модель человеческого бытия, данная Чеховым, оказывается приложима и к этому отдаленному континенту, вписывается сюда органично. Сюжет-

ная схема, взаимоотношения и нравы людей, самый состав их жизни, коллизия вторжения иного начала в устоявшийся целостный мир – все это так же пригодно для переноса во времени и пространстве, как коллизии «Трех сестер».

Два этих фильма без всякой полемики или эпатажа смогли доказать многое. И потенциал «Дяди Вани», чье место действия расширилось до «везде», а время действия – до «всегда». И то, что популярный, но как бы не вполне законный способ обращения с классикой – ремейк – может порой приблизить нас к автору больше, чем переключка идей и проблем или дорогой сердцу филолога буквализм. Присвоение классики в ремейке проходит свободно, без лишнего напряжения. Далекий, или ушедший, мир становится вдруг своим, жизненная среда знакома и органична, и не надо чрезмерных усилий, чтобы представить в ней вечный сюжет и себя в этом сюжете – конечно, в согласии с автором...

1997

«ВИШНЕВЫЙ САД»

САД СТОЛЕТИЯ

Это могла быть другая пьеса.

Желание написать комедию обуревало Чехова с начала нового века. Не успела пройти в МХТ премьера «Трех сестер», а он уже обещал: «Следующая пьеса, которую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу» (П., 9, 220). И чуть позже: «...я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы черт ходил коромыслом» (П., 10, 143).

Записные книжки и письма его пересыпаны подобными обещаниями, броскими фразами и деталями, сюжетами, шедшими в копилку комедии. Недотёпы; однорукий барин, играющий на бильярде; старуха барыня, стреляющая у лакея деньжат. Или так: «...либеральная старуха одевается как молодая, курит, не может без общества, симпатична» (П., 17, 76). Роль эту гениально сыграла бы одна провинциальная актриса, взявшая себе из любви к Чехову псевдоним «Раневская». Актриса была характерной, эксцентричной, но в пьесе Раневская получилась иной, и однофамилице ее достались иные роли – Шарлотта, Змеюкина, Мерчуткина...

Чехов рвался к комедии тем сильнее, чем больше был болен и одинок. Написав, уверял других (и себя?): «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс» (П., 11, 248); «...вся пьеса веселая, легкомысленная»

(П., 11, 253). С ним не соглашались; он гневался: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой?» (П., 12, 81)

Напоследок хотелось радости. И «Вишневый сад» для него – как «Ода к радости» потерявшего слух Бетховена; вызов судьбе и подступавшему небытию. Ведь последний знак Чехова в этом мире – улыбка. Не только финальное «Ich sterbe» с бокалом шампанского, но и водевильный сюжет, который он сочинил для жены перед смертью.

Но уже на ранней стадии замысел стал размываться, меняться; менялась и пьеса по ходу работы и доработки. «Она чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет, и я еще сам не понимаю, какая она, что из нее выйдет, и меняется она каждый день» (П., 10, 174). Стиль уже поэтический – фарс изнутри дополнялся и размывался поэзией. «...В окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях...» (П., 11, 142)

А ведь все могло быть написано раздраженно и отчужденно, острым, жестким пером, как грозила беглая запись: «...в имении дурной запах, дурной тон; деревья посажены как-нибудь, нелепо...» (С., 17, 87) Угроза миновала; дурной сад стал цветущим, прекрасным и обреченным.

Улыбка гасилась предчувствием того, что надвигалось на Чехова, и не только на него, но на всю эту «старую жизнь» с ее садами и недотёпами, бесполезными, но живыми, – и пониманием того, что ничего дальше нет. Нечто вроде молитвы Сони или мольбы трех сестер уже не могло появиться. Заклинания и призывы Трофимова вроде «Вся Россия – наш сад» или «Здравствуй, новая жизнь!» не заглушали стук топора и «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Все кончено, дальше – тишина. Особая, однако, комедия – усмешка откуда-то сверху, где жизнь видится словно с птичьего полета. Как в «Чайке». Божественная и Чеховская комедия...

Многое вторгалось в комедию, оставляя свои следы, – от жизни, от воспоминаний, от собственной художнической натуры, своевольной, как у всякого гения. От МХТ, для которого пьеса писалась и с которым надо было считаться, Чехов уходил куда-то в сторону, не во всем с ним совпадая, предвещая иной театр. К тому же в нем пробуждался режиссер, властный и нетерпимый, как люди этой профессии. Его письма в Москву пестрят настойчивыми советами. Он вмешивался в распределение ролей, в «обстановочную часть», диктуя образ дома, настроение или пейзаж – «настоящее зеленое поле и дорогу и необычайную для сцены даль» (П., 11, 243).

А нам остались два «Вишневых сада», каждый по-своему совершенный. Спектакль МХТ, который вызревал, и рос, и жил здесь долгие годы, – как чудом остановленное мгновение, как след прежней жизни. И пьеса Чехова, которая вбирает его в себя, но ему, разумеется, не равна, как не будет равна ни одному другому. Слишком в ней всего много: проза

житейская и фантазмагория бала; мистика – и неподатливый фарс. В ней предсказан театр абсурда и на пороге стоявший Чаплин. Пьеса для Федерико Феллини...

Пьесы этой хватило на целый век, и хватит еще надолго. Столетие, отделившее нас от нее, многое в ней прояснило – или вложило, как знать. Уже давно стало ясно, что смысл ее не в смене формаций; не в истории о том, как хищный купец расправляется с беззащитной и неприбыльной красотой или как безалаберные хозяева эту красоту теряют. Что при всей живости людей, когда каждая роль достойна звезды театра, главные действующие силы – иные. Именно силы, а не лица, ибо лиц они не имеют: Сад, Время, Судьба. То, что правит людьми помимо их воли, – Судьба и Время; то, что как тест их самих проявляет и проверяет, – Сад.

Все решилось в тот самый момент, когда Чехов сменил название пьесы: вместо Вишневого – Вишнёвый. Вместо сада ягодного, плодоносящего, приносящего доход – некая странная субстанция, нематериальная, нереальная. Обозначилась альтернатива: Польза и Красота; обитателям Сада и нам было предложено выбирать. Выбор зависел от времени и от каждого из нас также. Зеркало этой пьесы с особой ее, двойной оптикой отражало и ход времен, и суть отдельного человека. То и другое могло быть как безжалостно прагматичным, так и непрактично духовным.

«Вишневый сад» двигался вместе с веком, менялся, мерцая, словно кристалл – или мы, сами меняясь, видели его всякий раз иным зрением¹. Открывалось что-то важное в нас, во времени, в пьесе; решался заново некий предложенный Чеховым тест. В Саде видели часть прошлого – и прощались с ним, иногда по формуле Маркса, смеясь, как у нас в 30-е годы. Или, напротив, тоскуя об утрате тех основ бытия, без которых мы можем остаться в сиротстве, бездомности, в пустоте. Эта тоска настигла нас уже в 70-х и не уходит, разливаясь волнами ностальгии.

Множество версий, повторившихся, развивавшихся, сменявших друг друга; то разрозненных, то волею времени сбитых в тенденцию... Назовем три из них: Белая симфония, Сад души, Без Сада.

Белая симфония явилась на нашей сцене в середине 60-х, когда бывшая мхатовка Мария Кнебель прочла в «Вишневом саде» вечную историю о том, что может случиться с каждым из нас; о грусти потерь и стойкости душевной. Образ Сада, легкий и поэтичный, как воспоминание

¹ Постановки «Вишневого сада», упоминаемые в этой статье:

1904 Постановка К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. МХТ

1965 Постановка М.О. Кнебель. ЦТСА. Москва

1972 Постановка Р. Горяева. Театр драмы им. А.С. Пушкина, Ленинград

1974 Постановка Дж. Стрелера. Пикколо театро де Милано, Милан

1975 Постановка А.В. Эфроса. Театр драмы и комедии на Таганке, Москва

1976 Постановка Г.Б. Волчек. Театр «Современник», Москва

вание, видение или мечта, возникал из белых воздушных занавесей, обрамлявших сцену. Не было привычного быта; не было социальных схем – дворяне, купцы, разночинцы... Все были люди как люди.

Потом, бесчисленно сыгранная на сценах мира – у итальянца Джорджо Стрелера, у нашего Анатолия Эфроса, в волшебной сценографии Даниила Лидера в Киеве, – Белая симфония представляла в спектаклях и образах разных, почти несопоставимых и однако соединенных самой мыслью о Саде как главной ценности жизни, как меры вещей.

Другой вариант – без Сада, явленного воочию, но реального: в него верят. О нем могла напомнить легкая светотень сверху сцены, как у Валентина Плучека в театре Сатиры; музыка Сада в спектакле Галины Волчек. Могло и этого не быть, как у Питера Брука в американском его спектакле. Главное – следы Сада в людях, нечто целое, неразъемное, что они составляют вместе; Сад души, спроецированный вовне.

Вариант третий, тревожный – без Сада как такового; его нет, а быть может, и не было. То, что мелькнуло у Ростислава Горяева так странно, повторилось и повторяется. Груды высохшей вишни и, кажется, запах тлена от старого угрюмого дома – в московском спектакле Леонида Хейфеца. Мертвенное пространство в «Вишневом саде» Эймунтаса Някрошюса – и люди в нем, обреченные, трепетные, живые; суровый трагизм бытия. Холодная пустота сцены во мхатовском спектакле Адольфа Шапиро, где плещется, однако, вдали белое облачко тюля – то ли сон, то ли память об ином Саде, каким виделся он режиссеру более тридцати лет назад.

Каждая версия неслучайна и может быть объяснена временем; у каждой в том же времени существует противовес. Пьеса Чехова так сложна, так насыщена многим, что это все позволяет. В этом – залог ее собственной жизни. Трудно назвать всех тех, кто встретился с ней, присвоил, дал свой ответ на чеховские загадки – и все вместе они вошли в это пространство Сада, заполнив, расширив и обживая его.

Быть может, одно из таинственных свойств этой пьесы – вечное к ней возвращение. Возвращение после первой и второй встречи, готовность к новым встречам, к новым, иным прочтениям.

Три таких случая – из многих возможных – могут подтвердить это: последние спектакли режиссеров, пожизненно связанных с «Вишневым садом».

2004

1980 Постановка И. Молоствовой. Русский театр им. Леси Украинки, Киев

1981 Постановка П. Брука. Театр Буфф дю Нор, Париж

1988 Постановка его же. Бруклинская академия музыки

1983 Постановка В.Н. Плучека. Театр Сатиры, Москва

2004 Постановка Э. Някрошюса. Международный фонд К.С. Станиславского и театр «Мено Фортас», Москва.

О спектаклях Л. Хейфеца и А. Шапиро см. в статье «Вечное возвращение».

ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ ¹

Адольф Шапиро

Так получается, что каждое десятилетие я ставлю «Вишневый сад». Ставил его на эстонском, испанском и русском языках. И каждый раз удивляюсь многозначности заключенного в нем смысла. Я бы сказал, это таинственный текст. И каждый раз после постановки «Вишневого сада» у меня тяга вернуться к нему снова, и всякий раз задаешь себе вопрос: почему?

Адольф Шапиро

Когда-то на сценах Таллина и Риги Шапиро сделал целый чеховский цикл, идя от последней пьесы назад, от «Вишневого сада» к «Иванову». С тех пор «Вишневый сад» стал для него пьесой жизни, больше чем пьесой – зеркалом, в котором отражен наш изменчивый мир, и зеркалом его судьбы также. Он ставил его в Петербурге и Никарагуа; ставил по-разному, размышлял о нем и писал. Он словно жил в мире этого Сада, населенного не только чеховскими героями, но реальными людьми из его собственной жизни, полного ее образов и отзвуков, событий и настроений. «В Таллине сад был миражом. Люди хранили верность чему-то нереальному, что создали в воображении и с чем не желали расставаться (я был молод, весел и жесток)»².

Через тридцать с лишним лет, в 2004 году, на сцене МХТ имени Чехова все иное: нет молодой веселой жестокости, нет миража. На пустой сцене без быта фактически нет и жизни. В самой пьесе сказано: «...жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет».

Подобно знаменитому занавесу в «Гамлете» на Таганке у того же художника Давида Боровского, занавес и в «Вишневом саде» двигается, играет, имея свою миссию, свою роль. Там он означал ход судьбы, поступь Рока; здесь нечто близкое – время, такое же наступательное и неумолимое. Он раздвигается внутрь, вглубь, открывая пустое пространство, выразительно и тревожно подсвеченное.

Здесь царит бесприютность и нерадостная свобода от всех, от всего. Связи людей истончились, а то и вовсе оборвались; каждый существует сам по себе. И всех словно ветром носит по этой пустынной сцене с манящей и опасной ее глубиной. Порой вдруг появится

¹ Постановки «Вишневого сада», упоминаемые в статье:

1971 Постановка А. Шапиро. Эстонский молодежный театр, Таллин

2004 Постановка его же. МХТ им. А.П. Чехова

1976 Постановка Л. Хейфеца. Центральное телевидение, Москва

2001 Постановка его же. Театр им. Моссовета

1986 Постановка А. Вилькина. Театр Польски, Щецин, Польша

2005 Постановка его же. Московский театральный центр «Вишневый сад» под рук. А. Вилькина.

² Шапиро А. Как закрывался занавес. М., 1999. С. 59.

и колыхнется белый воздушный тюль – то ли напоминание о саде, то ли видение, греза.

Был ли сад вообще? Вот сакраментальный вопрос спектаклей последнего времени. Если и был, то исчез; остался в словах, ритуальных тирадах, за которыми нет ни смысла, ни чувства, да «в очах души» Фирса (Владимир Кашпур) и Гаева (Сергей Дрейден). Им веришь, что сад был, потому что они сами – оттуда, неотторжимые от него; старые дети, любимые недотепы...

Кашпур – Фирс неотторжим и от МХТ – часть его, знак, вместилище чего-то уходящего, почти ушедшего, того, что не воспроизводится более и что словами трудно определить. Но когда это почти бестелесное существо озабоченно семенит по сцене, какая-то теплая волна идет в зал, и он отзывается аплодисментами.

Фирс в этом спектакле – истинный хозяин дома, он и ощущает себя таковым, без всяких следов холопства, будь то раболепие перед «барыней» или отказ от «воли». Раневская для него не барыня, а родная; на «волю» он ворчит, как на непорядок. Чувство семьи, родства, столь важное в «Вишневом саде», исходит именно от него – от его отзывчивости на все, доверчивой открытости, от легкой, ко всем обращенной полуулыбки.

Близок ему здешний Гаев, хотя в родовом сплаве мудрости и наивности последнего у него много больше. Но Дрейден, бесстрашный и щедрый в иронии, окружает Гаева и поэзией – поэзией наивности и доброты, которой лучится его лицо. Вездесущий, порывистый и летучий, он словно прославляет и скрепляет собой спектакль, намеренно фрагментарный, из россыпи эпизодов, мелькания лиц, без видимой их связи друг с другом, а всех, вместе взятых, – с пространством вишневого сада. (Все они тут порознь или, как Фирс говорит, «враздробь».)

Эти двое – источник тепла в спектакле; другие представлены корректно, типажно или функционально.

Функциональна Шарлотта (Евдокия Германова), отрабатывающая свои фокусы и «антре».

Функционален Лопахин, которого Андрей Смоляков играет без обычной своей нервной заразительности и отдачи, сухо и точно, почти отстраненно, и возникает мысль о концепции: не свой, не родной в спектакле. Не любят его – деловой слишком, и сам никого не любит, а это здесь – грех.

Все это – некий действенный фон, на котором и проступает главная коллизия спектакля, главный его контраст: брат и сестра, Гаев и Раневская, различные настолько, что между ними и не проглядывается родства.

Раневская (Рената Литвинова) – женщина-пришелец, не просто из Парижа, но из другого какого-то измерения: загадочная, нездеш-

няя, несовместимая с тем, что вокруг нее. На это работает все: самый облик актрисы, ее затрудненная речь, странная пластика – словно ей требуется усилие, чтобы выйти из своей отрешенности, настроиться на волну собеседника, понять ситуацию или вопрос, отреагировать, дать ответ. При том – ощутимо сильная, властная, этакая валькирия, что чувствуют окружающие, хотя силу и властность свою она таит до поры.

Связь ее с вишневым садом формальна, в словах, которые и произносятся небрежно, не обеспеченные чувством. «Память сердца» словно угасла в ней – вернее, из сердца вытеснено все, что не есть любовь к тому странному парижскому человеку, поработившему ее навсегда. Дом и сад, брат и дочери, родина, которую она якобы «любит нежно» – все побоку, все вторично, хотя приличия ради она отдает этому словесную дань.

Раневская у Литвиновой просто сама собой, такая, как есть, проясняет общую мысль спектакля: вишневого сада как некой духовной субстанции, как жизненной сферы, как целой эпохи – нет. Она существует уже в ситуации вне сада и после сада, в отличие от Гаева, который не оторвался еще от корней. И в этом «еще» и «уже» – главное различие между ними, те самые коллизия и контраст. Но будет недолгий момент в финале, когда эти крайности вдруг сойдутся, и это станет моментом истины здесь.

Прощание с домом и садом происходит у них по-разному. Он суетится, пытаясь удержать и скрыть слезы. Она держится строго, по-деловому, и вдруг замирает в странном отключении от реальности, словно внутренне подводит итоги или что-то пробуждается в ней – может быть, та «память сердца», которая не совсем угасла. А потом укутает плачущего, обмякшего брата и уведет, как сильная, старшая, в никуда.

Фирс завершит всю историю – и спектакль, и свой сюжет в пьесе – как доверенное лицо театра, перед занавесом, адресуясь непосредственно к нам. Потом тихо исчезнет; занавес слегка раздвинется, приоткрыв за собой пустоту.

Завершается тема конца: конца «старой жизни», заветных ее начал, ее Сада, в том числе – бывшего Художественного театра, ставшего прекрасной легендой. Время безжалостно; теперь здесь другой театр, хотя и помнящий о родстве.

И все же: «...свой последний “Вишневый сад” я хотел бы поставить о другом. О том, что, при всей горечи утрат, надо радоваться тому, что *было*.

В конце концов, самое страшное – это когда нечего терять»¹.

2004

¹ Шатило А. Как закрывался занавес. С. 62.

Леонид Хейфец

Я трижды ставил «Вишневый сад». Если Бог даст, готов немедленно начать репетировать «Вишневый сад» в любой точке Земли, где только представится возможность этим заниматься.

Леонид Хейфец

С тех пор он поставил «Вишневый сад» еще дважды. Всего пять раз, примерно за четверть века, в разных точках Земли: в Москве, на телевидении; в Киргизии, Турции, Польше; снова в Москве.

Сначала был телеспектакль, с мастерами Малого театра, где тогда Хейфец работал.

Свой собственный Сад он носит внутри, как «мысль семейную», как ощущение корней – или потребность в корнях, в мире, не отчужденном от человека, в мире нечуждых людей. А если уж отчуждение случилось или корни подрублены, спектакли наполняются тревогой, тоской, из них испаряется «вещество жизни», заменяясь мертвенным холодом – как теперь.

Природа и красота изгнаны из этого «Вишневого сада»: ни предзакатного поля, ни белой ветки в окне; почтенный дом, «старый дедушка», утратил все свое обаяние. В союзе с Владимиром Арефьевым Хейфец намеренно и резко перечеркнул то, чего мы от них обоих ждали: от Арефьева, поэта сцены, мастера «натурных» решений; от Хейфеца, которому так важен был зримый, волшебный отблеск Вишневого Сада, и даже в телевизионном его спектакле он ощущался, словно просвечивал через людей.

Теперь не то. Сцена намеренно некрасива; старый и обветшалый дом с высокими серыми стенами пуст. На полу у стен, полуприкрытая ветошью, сброшена за ненадобностью некогда знаменитая сушеная вишня. В углу притулился неказистый и беспородный «многоуважаемый шкаф»; в другом конце сцены, на полу – заброшенный, бесполезный бильярд. Сидеть почти не на чем – кое-где редкие сиротливые стулья; иногда присядут и на бильярд. Есть тоже не на чем; поднос с кофе для Раневской сначала поставят на стул; потом, спохватившись, начнут таскать сюда такие же неказистые столик и кресла. Уюта нет, и давно. Видимо, и не топят – не только в финале, когда дом становится нежилым, но и вначале; здесь зябко, все словно вымерзло, вымерло. Замерзла и чеховская улыбка.

Прежде Хейфец мог так сказать: «Здесь очень много смешного, потому что очень много трогательного, очень много человеческого. В сострадании ведь очень много забавного, занятого. Зал должен смеяться, улыбаться и плакать почти одновременно. Кроме того, что там есть смешные персонажи, там есть фантастически смешная лексика. Это комедия жизни, потому что жизнь одновременно и смешна

в самых своих печальных проявлениях. Так же как и в самом смешном мы видим печаль»¹.

Сейчас этого почти нет – забавного и занятного; пыльца юмора осыпалась с недотеп. Даже Епиходов (Александр Пашутин) стал старым, усталым и грустным клоуном. Даже Симеонов-Пищик (Юрий Кузьменков) в своей одержимости поиском денег вызывает, скорее, досаду – он весь в этом; он сжат, как пружина, и неожиданно деловит.

Деловые и деловитые здесь не забавны. Лопихин (Дмитрий Журавлев), импозантный и элегантный, давно оторвавшийся от «своих», не из «новых русских» в нынешнем, пародийном их варианте. Это вполне цивилизный, преуспевающий бизнесмен – жесткий, целенаправленный, без комплексов, без рефлексии, без любви. Бедный Петя ошибся в рассуждениях о его «тонкой, нежной душе» – нет ее; нет в этой Душе Сада. Он пришелец, чужак, не родня. Тем, видимо, и немил.

Но что же было, и было ли вообще? Или «имение, прекрасней которого ничего нет на свете», – пустая иллюзия, мираж? Вряд ли, однако, для Хейфеца возможен такой скептический, «нулевой» вариант. При всем теперешнем настрое своем он в главном верен себе и веществу Сада, как нерастворимый осадок, ищет и находит в людях. Прежде всего в тех, кто составляет малый семейный круг пьесы.

Забавен и мудр Фирс, свободно и мягко сыгранный Борисом Ивановым, источник тепла в безжизненном этом доме.

Раневская (Ольга Остроумова) с ее цветущей женственностью, импульсивностью, переливами настроений – нерв спектакля. По точным словам Лопихина, «легкий она человек», и сыграна с легким дыханием, словно и без усилий. Слегка (не в упрек) обозначена смутившая Гаева греховность. Легко может вспыхнуть – в резком ли покаянии («О, мои грехи!») или отповеди «чистюльке» Пете. Но главное – то, как она связана, как общается с Садом; из-за нее мы верим, что он был, оставшись «в очах души» ее. В первом акте, в монологе-обращении к Саду, она говорит с ним интимно, тихо, почти шепотом, обратив лицо в зал; она его видит и словно транслирует это нам...

Дано это видеть и Гаеву (Евгений Стеблов), старому мальчику с немного потерянным взглядом, с обиженной складкой у губ. Тоже легко и штрихом обозначено вырождение, отсюда – фантазии, и болтливость, и подступающий ранний маразм. Но есть и другое: Гаев – память этого Дома, сросшийся с ним, без него, кажется, невозможный.

Семь лет назад Хейфецем было сказано: «Это пьеса-прощание, пьеса-прощение; пьеса, бесконечно светлая и бесконечно печальная. Пьеса, наполненная огромной любовью и жалостью к людям...»²

¹ Цитата из выступления Л. Хейфеца в радиопередаче, посвященной 90-летию «Вишневого сада» (Радио-1. 1994 г).

² Там же.

Сейчас – то и не то. Из спектакля почти ушел свет; ушла интонация жалости, прощения и милосердия. Осталась печаль – сдержанная, подспудная, чурающаяся сантиментов. Когда в последнем акте брат с сестрой сидят на чемодане, тесно прижавшись друг к другу и говорят шепотом, а потом так же тихо уйдут, вспомнятся слова Чехова о «красоте человеческого горя».

Таких истинно чеховских минут в спектакле немало, даже и в режиссерском – вне текста – финале. Мы не слышим ударов топора по деревьям и того, как заколачивают снаружи дом, а в нем – забытого Фирса. Дом светел, двери открыты, Фирс что-то бормочет и метет пол. Вечный Фирс, хранитель огня, страж порядка...

2001

Александр Вилькин

На седьмом десятке своего жизненного пути режиссер-постановщик, решивший снова вернуться к «Вишневому саду», входит в эту усадьбу, как старый верный Фирс, как вечный слуга этой пьесы, чтобы остаться и раствориться в ней, как в море своего детства. Навсегда.

Александр Вилькин

Вилькин ставил «Вишневый сад» трижды, на протяжении десятилетий, в разных странах (Армения, Польша, Россия), меняясь сам, не повторяя своих спектаклей, на них отмечая ход времени.

Мало того: в начале 90-х он основал под крылом Европейского культурного клуба Международную ассоциацию культурного и делового сотрудничества, названную «Вишневым садом», с разветвленной и сложной программой, как бы подсказанной Чеховым: наука, искусство, медицина, благотворительность. Театр был ядром этой структуры, но не доминантой ее. Доминировала идея поддержки культуры бизнесом, с утопичным для своих (да и для наших) дней девизом: «Лопахин, верни Вишневый сад!»

Лопахины не торопились. Планы ассоциации были грандиозны и преждевременны. Не хватало ни средств, ни опыта. Идея смычки культуры и дела не отменялась, но сокращалась в объеме, дойдя в конце концов до нынешнего Театрального центра – чего-то с театром в центре, но большего, чем театр. О сути его, о планах и трудностях можно было бы порассуждать, но это уведет от спектакля – от самого «Вишневого сада», ставшего причиной и целью всей этой долгой истории.

Первый «Вишневый сад» Вилькина, поставленный в Армении, видимо, отличался от будущих зрелых созданий. Следующий спектакль, в поль-

ском городе Щецине, был столько же польским, сколько российским – и европейским вообще. Польские актеры, нервные, заразительные, с их одухотворенной техникой, с небудничной манерой игры, – благодарный материал для режиссера вахтанговской школы. Но Вилькин принес с собой целую сумму традиций: от въедливого психологизма и нравственной озабоченности – до праздничной театральности даже в жестокой драме.

А драма была жестокой, хотя не гнетущей – быть может, потому, что прорезалась вспышками юмора, и игры, и острого чувства жизни; драма вытеснения людей из их мира, его гибели, наглядной и неотвратимой. Художник Валериус дал ясную и яркую форму: на небольшой сцене – щиты, на которых каким-то нездешним светом сияли, переливаясь, сказочные деревья. Сон о Вишневом саде обрывался внезапно и резко: сад продан, деревья исчезают со щитов, зияют черные дыры. Метафора в духе времени, емкая, зримая; образная формула спектакля.

И рядом с этим, как теперь говорят, надтекстом, поиском сверхсмысла – конкретный нравственный императив, суровый и беспощадный.

«Про что я ставлю спектакль? Отсутствие любви есть ад. Я говорю о любви не как о контакте, а как об отдаче, как о растворении, как о нравственной категории.

Каждый персонаж в этой пьесе имеет право на любовь, но берет ее за счет другого человека. Только один человек, который действительно умеет любить, – Фирс. Его и забывают (забывают) в забытом доме. Вот и все. И вся притча.

Умер человек. Умер сад. Умерло все, что цементировало жизнь»¹.

Судьба забытого Фирса вплеталась в сюжет гибели сада, заземляя его и сообщая ему особую сложность. С одной стороны – внеличные силы времени, сметающего все на своем пути вместе с домом, садом и их непрактичными владельцами, с другой – строгий счет, предъявленный им режиссером: человека забыли, притом того, кто был опорой и символом дома, и сада, и всей этой семьи недотёп, растил их, выхаживал, заменял им родителей. Мотив элементарной неблагодарности – не по злomu умыслу, по забывчивости – перерастал в нечто большее. Вишневый сад был обречен изнутри и извне; без вины виноватых в нем не было.

Этот мотив останется постоянным, повторившись и в последнем спектакле; остальное изменится.

С той поры прошло без малого двадцать лет. Обстоятельства жизни не давали Вилькину выпустить новый «Вишневый сад», хотя мысль о нем не отступала никогда, и работа шла неспешно, но посто-

¹ Из выступления А. Вилькина после премьеры «Вишневого сада» в Щецине.

янно. Наконец в 2005 году спектакль был поставлен в театре самого Вилькина – в театральном центре «Вишневый сад». Вот он наконец явился на сцене Театра Наций, похожий на своего предшественника, как человек на закате дней похож на себя в молодости – то и не то. Та же пьеса, тот же режиссер и тот же художник – и двадцать лет жизни каждого из них, и жизни вообще, так круто ломавшей наши о ней представления.

Нет былого сияния красок. Вверху над сценой – контуры стволов сада, геометрические, условные. На щитах-ширмах – аппликации серебристо-белых ветвей с диковинными синими цветами. Они смотрятся странно, как бы незаконны здесь, в холодном осеннем воздухе. В убранстве сцены все сумрачно и весомо – этакое театральное барокко взамен былого импрессионизма; ход спектакля не пульсирует, как прежде, вспышками, но замедлен и тяжеловат.

Спектакль этот строг и без надрыва печален. Он не о том, как живое сопротивляется подступающему небытию – всё, по сути, свершилось, все всё знают, ни на что не надеются, существуют по инерции, по факту. Оттого притушены страсти; маска вечного затейника не скрывает усталости Шарлотты (М. Остапенко); суховато деловит Лопухин (С. Ковалев) взамен польского, влюбленного, романтического (А. Май) – похоже, что режиссер в романтизм этой породы людей уже не верит.

(И то – как верить? Случилось мне прошлым летом быть в Любимовке, бывшем имении Станиславского, уныло запущенном, с трудом возрождающемся теперь. Там на пустыре несколько лет назад театральные люди насадили вишневых деревьев. Тонкие прутики подросли, клонятся, беззащитные, на ветру, заглушаются буйной травой, а напротив, за оградой, почти впритык, смотрят на них самодовольные особняки нынешних Лопухиных, которым и дела нет до этой вишневой поросли, до Чехова и Станиславского...)

Этот «Вишневый сад» – о достоинстве, с каким чеховские люди встречают свою судьбу. Не все, но главные здесь – сестра и брат, Раневская и Гаев (О. Широкова и В. Райкин), отмеченные родством, хотя и такие разные: он импульсивен, беззащитен, открыт; она, маленькая и хрупкая, крепка духом, с нелегко доставшейся мудростью. Печаль и мудрость ее не ведут к заунывности, не снимают артистизма и юмора, опасного огонька в глазах и той стихийной женственности, что кажется брату порочной и так победительно выигрывает в сцене-дуэли с Петей (А. Моисеев). Но все это легко и штрихом, без нажима, с той «грацией», которую Чехов считал правилом своего театра. Так она существует в спектакле; так они с братом уйдут навсегда из этого дома, от своего сада.

Сада, впрочем, уже и нет. Как прежде, он исчезнет с ширм-щитов; вместо синих цветов – темные дыры, прорехи. Картина, близкая к апокалипсису...

Кончилась жизнь в этом доме – рефрен для всех трех спектаклей; грустный рефрен, подсказанный временем, жесткий итог. Но – как знать? – время изменчиво, Чехов неисчерпаем, а режиссеры наши вряд ли смогут разорвать свою связь с этой пьесой – слишком крепка.

1986, 2005

ПРЕЖДЕВРЕМЕННЫЕ ИТОГИ

ЧЕХОВ, ИЛИ ШЕКСПИР XX ВЕКА

Будем играть Чехова, насыщенного невероятными страстями.

*Вл.И. Немирович-Данченко.
Мысли о сценическом воплощении «Гамлета»*

Время запечатлелось в театре Чехова, необозримом в нынешних своих проявлениях и масштабах, неожиданным в своем движении через век, в непрерывном, взрывном процессе. Театре, бесчисленно опробованном на практике, изучаемом непрерывно – и все-таки полном загадок. Среди них есть одна, постоянно острая, и острота ее не притупляется временем: почему из всей новой драмы именно Чехов получил титул «Шекспира XX века»?

Формула эта давно стала расхожей, почти банальной; авторство ее анонимно – коллективно, быть может, в том смысле, что она могла родиться в разных умах, разных странах, вне их связи друг с другом. В наши дни она выглядит аксиомой, которую не доказывают и не опровергают, – она кажется очевидной. К ней привыкли, но стоит отбросить привычку, как вопрос обретает исконную свою остроту: отчего Шекспир и Чехов – соперники, антиподы, как бы исключающие друг друга, – соединились в подобной формуле, в одном театральном времени, в пространстве мирового театра?

Этот двучлен мог бы выглядеть, вероятно, иначе. Но почему-то Мольер и Островский, при всей их внутренней близости, при том, что каждый из них остается действующим лицом театра XX века, не сомкнулись в подобном единстве. И почему-то не Ибсен с его титанической мощью, не Брехт, столь близкий Шекспиру свободной структурой и энергетикой своих пьес, но Чехов, с его загадочными глубинами и как бы размытым действием, признан новым Шекспиром.

Почему-то практикам мировой сцены, актерам и режиссерам, нужны они оба, Шекспир и Чехов, и какая-то тайная логика побуждает то вслед за одним обращаться к другому, то проигрывать общий мотив времени по нотам каждого. Так было с Немировичем-Данченко, который двинулся к «Гамлету» после своих «Трех сестер», с Бруком и Стрелецом, Эфросом и Любимовым, Гинкасом и Някрошюсом – всех не назовешь; ведь в массе своей режиссура XX века прошла школу и Шекспира, и Чехова.

Вот характерная частность – то, как театр трактовал проблему действия у Чехова и Шекспира в начале 70-х годов. В «Гамлете» у Любимова попросту исчез Фортинбрас, этот вояка, действующий столь энергично, «ради прихоти и вздорной славы» (слова Гамлета), без тени сомнений в самой цели действия. Он был не нужен здесь по концепции, ибо в системе ценностей спектакля его бессмысленная энергия не могла быть упреком высокой рефлексии Гамлета.

Вскоре в Москве увидели другого, польского «Гамлета» в постановке Ханушкевича, где Фортинбрас был, напротив, героизирован, дан вне всякой иронии, как воплощение воли, герой поступка. Ирония режиссера была обращена на других – на героев и героинь тогда же показанных Ханушкевичем «Трех сестер».

Крупнейшие актеры столетия не просто отдали Шекспиру и Чехову дань, но полно, глубинно выразились в обоих. Ж. Питоев, открывший Франции Чехова, до конца дней, постоянно, как к спутникам жизни, возвращался к нему – и к Гамлету. Российские Гамлеты Смоктуновского или Высоцкого остались в памяти так же, как Иванов у первого или Лопухин у второго. Верность Чехову англичан, премьеров шекспировского театра, от Гилгуда и Оливье, стала традиционной. Примеров – множество, как и ответов на «почему?».

Отношения Шекспира и Чехова сложны. Помимо неизбежных различий, здесь есть и противостояние – то с ничейным исходом, то с перевесом какой-либо из сторон. Можно говорить о влиянии, причем активнее влияет тот, кто сильнее. Шекспир – сильнее, не столько из-за своей большей укорененности во времени, сколько благодаря той витальной и творческой мощи, которой он словно одаривает Чехова, получая взамен нечто от уникальной его человечности.

Английские шекспировские актеры, размышляя о причинах своего тяготения к Чехову, называли их точно и трезво. «Что касается непосредственного влияния Чехова на каждого из нас, – писал Оливье, – то актер, раз приобщившийся к его поразительному поэтическому реализму, ни в одной из своих последующих работ не останется свободным от его воздействия»¹.

П. Эшкрофт призналась, что чеховский психологизм, позволяющий изнутри проникать в образ, дающий объем роли, необходим ей в работе и над Шекспиром².

Гилгуд, вспоминая первые свои контакты с Чеховым, отметил ощущение свободы, возможность «полностью стать» своим персонажем и «удивительно острое чувство реальности»³, необходимое, как видно,

¹ Театр. 1960. № 1. С. 44.

² Из выступления П. Эшкрофт на Чеховском симпозиуме в Кембридже (август 1887 г.).

³ Гилгуд Д. На сцене и за кулисами. Л., 1969. С. 108, 299.

артисту, постоянно имеющему дело с историческими, костюмными ролями, с приподнятой шекспировской театральностью.

Э. Ионеско размышлял о писателях, которые «как бы оправдывают, дополняют, поддерживают друг друга. Кальдерон не аннулирует Эсхила, Чехов – Шекспира...»¹.

Ряд можно продолжить. Ни Брехт, ни театр абсурда, в том числе сам Ионеско, не «аннулировали» Чехова; многое могло его отменить – не случилось.

Различия породнившихся соперников очевидны, но несомненно и сходство их, от конкретных до общих мотивов.

Здесь та почти божественная объективность, с которой оба они, Шекспир и Чехов, взирают на мироздание, на ход (или круговорот) времен, на человеческую природу и от которой вырастает в конце концов то, что, переиначив формулу Брехта, можно назвать «диалектикой на театре». Быть может, ярче всего эта диалектика видна в сфере жанра, с тем вольным, хотя по-разному сделанным смешением комедии и драмы, которое было отмечено чуть ли не всеми, кто занимался Шекспиром и Чеховым, ставил их, думал о них.

Из мотивов, относительно частных для Шекспира, для Чехова же – фундаментальных, следует назвать гамлетизм в разнообразных его проявлениях, как органическое свойство чеховских героев, шире – как черту российского менталитета, многократно явленную в литературе и в жизни, в высоком и в сниженном, почти пародийном варианте.

Через столетия неслабеющим эхом отзовутся у чеховского Вершинина знаменитые слова Гамлета, эта самокритика, полная горечи и иронии, обращенная не только к себе, но к более общим началам.

«Г а м л е т. И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледным,
И начинанья, взнесшиися мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия».

«В е р ш и н и н. Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?»

Гамлетизм то находят в объеме всей чеховской драматургии, то сосредоточивают в одной ее точке, какова «Чайка», где «тень отца» (Шекспира) сквозит открыто, а параллели подсказаны самим автором. «Чайку» давно считают шекспировской пьесой Чехова, и театр может с обезоруживающей наглядностью и прямоотой предъявить эту близость. Так, М. Захаров в своей «Чайке», в театральном прологе к действию, заставляет актрису (И. Чурикову) мелькнуть на сцене в costume

¹ Чехов и мировая литература. Кн.1. Литературное наследство. Т. 100. М., 1997. С. 56–57.

и гриме Гертруды из «Гамлета», чтобы затем явиться уже Аркадиной. Сквозь призму ее творческой личности, ее опыта, соединив две роли ее репертуара, режиссер как бы пробрасывает мост от пьесы к пьесе, от одного автора к другому.

«Чайка», впрочем, иногда заслоняет тот фронт гамлетизма, который у Чехова много шире одной пьесы; равно как тема рефлексии, разлада слова и дела заслоняет другие, тоже присущие обоим авторам темы, будь то образ мира-тюрьмы или тема Рока.

Театр и здесь делает наглядным неявное. Тезис Гамлета о «Дании-тюрьме», перенесенный на российскую почву, расширенный до некоей вселенской метафоры, оживает в постановках чеховских пьес, – мир-тюрьма, откуда практически нет исхода. Что до поступи Рока, то, давно вычитанная в чеховских пьесах, она ощутимо проступает в режиссерской партитуре спектаклей, в акцентах и нюансах игры. Проступает и в особом, гамлетовском ее варианте, как взгляд вперед, принятие своей судьбы: «...готовность – это все». Печатью судьбы, знанием ее, готовностью к ней в трагедийно-стоическом варианте были отмечены роли О. Яковлевой, от Нины Заречной до Джульетты, или Высоцкого, от Гамлета до Лопухина.

Помимо отдельных мотивов, как бы они ни были важны, есть нечто более общее и широкое в участии Чехова и Шекспира. Театр выбрал их для себя как поле для нескончаемых исканий – и для особой миссии также. Миссия эта – объединяющая; она сродни великой мирной интеграции, встрече разных культур, не теряющих при этом себя. Те черты сходства или различия, о которых шла речь, помогают Шекспиру и Чехову совместно выполнять ее – то в унисон, то дополняя друг друга. Но есть и еще одно, необходимое для этого свойство, не всякому классику присущее (или не во всяком замеченное, не всяким временем востребованное): универсальность.

Универсальность – созвучность разным эпохам и странам, течениям и видам искусства – формируется и проявляется как процесс. Задолго до появления Чехова Шекспир ее в себе доказал; дабы стать с ним рядом, Чехову предстояло в течение столетия пройти тот же путь.

Вокруг Чехова всегда роились разного рода легенды. Одна из них ставит знак равенства между ним и XX веком, словно отбрасывая то, что было раньше, или не придавая этому значения. Другая дает ему узкий коридор действия: то безвременье, то мирное время. Целый век, полный невиданных катастроф, провели мы с Чеховым, а все твердим порой: художник мирного времени.

Эта легенда была подорвана после того, как в послевоенном театре Чехова возникли разного рода борения: с каноном, диктовавшим свое; с восприятием Чехова как хрестоматийного классика, а не современного писателя и человека; режиссеров или критиков – друг с другом, когда театральные и жизненные позиции защищались на фронте чехов-

ских пьес; вне, шире Чехова и театра, – когда выяснялись отношения с конкретной властью и с мирозданием.

Порой и сам Чехов воспринимался как сугубо мирный писатель; бытие его, прижизненное и посмертное, – как ровное и стабильное, чего в реальности не было.

Чехову довелось пройти испытание не только канонизацией или гримировкой, встречей с соперниками или учениками, но и внезапным отчуждением, охлаждением. Здесь и провал «Чайки», и отторжение от Малого театра, где пьесы Чехова при жизни его не шли, и расхождение с «художественниками» в «Вишневом саде»; и охлаждение их в 20-е годы, когда Чехов казался несвоевременным даже Станиславскому с Немировичем.

Мелькнула, напугала, но быстро прошла начальная пауза перестройки, когда под напором запрещенной или неведомой прежде литературы, в разгар политических страстей Чехов словно отодвинулся в пантеон культуры, перестал быть необходимым. Чувство потери было тревожным и острым, но недолгим. То, что показалось обрывом, было на деле естественной паузой, антрактом, и прекратилось так же внезапно, как началось – Чехов вернулся быстро и беспрепятственно; паузы словно и не было.

Возвращение шло бурно, с нарастающей энергией, с перебором чеховского начала. Перебор этот оставил осадок пресыщенности, утомления, побежденный вскоре новыми и свежими спектаклями, однако не вполне. Казалось, такая тень усталости – знак подступающего кризиса. Но обошлось; недовольные же всегда есть и будут – бесполезные, как всякая оппозиция.

Спад интереса к театру Чехова будет время от времени сказываться по обе стороны рамп, но бегло, локально, оспоренный в другом месте. На помощь приходит пространство: если в столицах тонус этого театра снижен, то в любой точке провинции или зарубежья все может получиться наоборот. Теперь театр Чехова всем миром строится и принадлежит не только отечеству; пространство работает на него.

Вместе с тем в пространстве самих пьес есть парадокс, который должен бы мешать универсальности. Действие этих пьес, в отличие от чеховской новеллистики, всегда происходит в провинции – в усадьбах, имениях, городе «вроде Перми». В вязких, монотонных буднях энергия действия пробуждается (или привносится) извне, вторжениями «пришельцев» – Аркадиной, Серебряковых, Вершинина или Раневской. Отсюда рвутся гонимые тоской его герои, кто куда – в «чуждый мир» искусства, в «новую жизнь», в Москву, в Париж. Вырваться, победить рутинный круговорот бытия мало кому удастся, разве что ценой невероятных усилий, потерь, даже жизни.

Так Чехов создает особую модель драматургии, погружает своих героев в реальную и условную вместе среду. Провинция здесь, не теряя своей природной сути, становится символом несвободы, незримой стороной конфликта, еще одним проявлением Рока. Это угадал современный театр; подспудное ощущение этого и позволяло, быть может, увидеть нечто всеобщее в «типично русских» (по словам Шоу) историях.

Еще при жизни Чехова шло постепенное, разрозненное внедрение его в мировую культуру, мягкая экспансия в мировой театр. Процесс этой экспансии очевиден: от первых, робких ее проявлений; от того толчка, побуждения к действию, каким стали гастроли «художественников» в Европе, затем в США (соответственно в 10-е и 20-е годы), от деятельности таких эмиссаров русского театра, какими были Ф. Комиссаржевский в Англии или Питоевы во Франции, – до того решающего момента, который можно назвать присвоением Чехова какой-либо страной.

При этом ни самый влиятельный опыт, какой явлен был в гастрольях МХТ, ни активность эмиссаров не дали бы такого эффекта, не будь здесь встречного движения, известной готовности к встрече в почве той или иной страны, в воздухе времени. «По-видимому, у английских актеров есть особое предрасположение к чеховским пьесам, – отмечал Гилгуд, – Английский и русский характеры, возможно, более родственны между собой, чем мы предполагаем»¹.

Такая предрасположенность становилась залогом приятия иной, сторонней культуры и вместе с тем залогом особого ее претворения – «английского Чехова», «французского Чехова». Английский вариант предлагал сочетание комедийности и сочувствия, разделенной душевной боли. По тонкой формуле Д. Маккарти: «Драма Чехова – это радуга во время дождя, это улыбка, сияющая сквозь слезы»². Французский вариант, начатый Питоевыми, продолженный в середине 50-х Ж.-Л. Барро с его «Вишневым садом», – скорее, лирико-драматический, поэтически одушевленный и обобщенный, не слишком закрепленный во времени и пространстве.

В 50-е годы тяга к Чехову нарастала, подкрепляясь тем, что вокруг в искусстве развивалось близкое, в разной мере родственное ему. Постчеховское как бы готовило явление самого Чехова – учителя нередко возвращаются в сопровождении учеников. Театральный мир в потоке изданий, исследований, спектаклей демонстрировал и осмыслял свою приверженность к Чехову и право собственности на него, как на общее достояние.

Нельзя не заметить подсказанное временем сходство решений или хотя бы ощущений в сфере чеховского театра. Преобладающий мотив,

¹ Гилгуд Д. Цит. соч. С. 298.

² Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 525.

доминанта, столь естественные в 50-е годы, – человечность и гармония Чехова. А. Миллер отмечает «чувство равновесия»¹ в его пьесах; критика – «спокойную уравновешенность» чеховских спектаклей Л. Висконти²; Ф. Мориак пишет о «признаках возврата к человечности», которые он уловил после чеховского спектакля, и сравнивает Чехова с Моцартом³.

Настроения эти не будут слишком долгими и стойкими; рядом уже вызревало иное, и Чехов вскоре не покажется Моцартом – скорее, в его пьесах услышат музыку современного трагического разлада. Но пока это так; послевоенной «оттепели», охватившей разные страны, в том числе и Россию, нужен был просветляющий Чехов.

Театр Чехова становился всемирным. Недоставало лишь качественного скачка, резкой, радикальной новизны и, главное, решающих действий России. Ей предстояло обновить собственные, терявшие силу традиции чеховского театра, давшие ей право на монополию, на законодательную власть в нем до середины века, а заодно отказаться от монополии, вернее, – утратить ее, что также было условием всемирности.

По-настоящему всемирным театр Чехова стал со второй половины века, когда процессы, до того прорывавшиеся отдельными сполохами, вышли наружу, сомкнулись, получили мощную подпитку и ускорение. Театр этот превратился в огромную, постоянно действующую лабораторию, где Чехова то и дело проверяют на прочность, на современность; где он присвоен в той же степени, что Шекспир.

Оливье назвал Чехова «пророком, предвестником той новой школы мысли, которая определила наше мирозерцание и саму сущность современного театра»⁴. Школа осваивалась постепенно: в каждый период – новый урок. И поэтический реализм, которым так дорожил Оливье, был оспорен и отодвинут, чтобы вновь и вновь пробиваться, оспариваться, соединяться с иным и оставаться все же непобежденным.

Школа побуждала не столько бороться с устаревающими традициями и просто с традициями как таковыми («ревизия» Чехова, как она звалась на Западе, будет не слишком долгой и не тотальной), сколько разворачивать, при помощи Чехова, свойства нового, свободного, не догматического мышления, не боящегося развития, перемен.

XX век дал многие образцы и варианты чеховского начала, не всегда соотносимые друг с другом, да и с самим Чеховым также (или, по крайней мере, с общепринятым его пониманием). Принцип сменяемости, внутренних столкновений, взаимного дополнения господствовал тут на протяжении второй половины века, и театральный портрет Чехова менялся. Он был на нем то грустно, застенчиво человечным; то

¹ Там же. С. 794.

² Театр. 1958. № 4. С. 174.

³ Литературное наследство. Т. 68. С. 739.

⁴ Театр. 1960. № 1. С. 44.

с миной всезнающего диагноста; то почти циничным насмешником; то отрешенно-мудрым.

Все это, однако, не лишало его некоего порой трудно уловимого и трудно определимого постоянства – того, что было точкой притяжения к Чехову, загадкой его магии; что ощутимо, но остается загадочным по сей день. Это таинственное «зерно» (по мхатовской терминологии) театр не уставал искать с разной степенью приближения, открывая нам такие стороны чеховского, о которых раньше не подозревали, или они оставались в тени как частные мнения, как гипотезы.

Так стало с двумя, вроде бы нечеховскими, скорее шекспировскими, категориями: борьба и свобода. О первой было сказано выше; вторая существенна, но вспоминают о ней нечасто.

Мотив свободы обычно относят к личному опыту Чехова, опираясь на его известное признание в том, как «разгоралось» у него «чувство личной свободы» (П., 3, 132), на мысль Горького о Чехове как «внутренне свободном» человеке¹. Понимание того, насколько значим этот, казалось бы, индивидуальный опыт и как широко его воздействие на других, каково излучение чеховского гена свободы, пришло недавно.

Излучение это многократно подтверждено в практике и признано художниками столь разных поколений, опыта, склада, как Гилгуд, Гинкас или Лебл. Гинкас говорил о притягательности мужества и свободы, исходящих от личности Чехова; Лебл называл его пьесы «освобождающими» – эффект, который еще требуется осознать².

И еще одна категория, шире чеховского театра – его природный демократизм.

Формулу чеховской модели демократии дал В. Гроссман в романе «Жизнь и судьба» (устами своего героя). «Путь Чехова – это путь русской свободы. <...> Чехов ввел в наше сознание всю громаду России, все ее классы, сословия, возрасты... Но мало того! Он ввел эти миллионы как демократ, понимаете ли вы, русский демократ! Он сказал, как никто до него, даже Толстой не сказал: все мы прежде всего люди, понимаете ли вы, люди, люди, люди! Сказал, как никто до него в России не говорил. Он сказал: самое главное то, что люди – это люди, а потом уж они архиереи, русские, лавочники, татары, рабочие. Понимаете – люди хороши и плохи не оттого, что они архиереи или рабочие, татары или украинцы, – люди равны потому, что они люди. <...> Чехов сказал: пусть Бог посторонится, пусть посторонятся так называемые великие прогрессивные идеи, начнем с человека...»³

¹ Горький М. А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 497.

² Гинкас К. Из выступления на Радио России в передаче, посвященной Пушкину и Чехову. М., 1999; Лебл Петр. Из выступления на Втором Международном театральном фестивале им. Чехова. М., 1996.

³ Гроссман В. Жизнь и судьба. М., 1988. С. 263–265.

Сказано не о театре – о Чехове, как он есть, в целом; стало быть, и о его театре также.

Природа его подтверждена по-разному и многократно: от изначального посыла, авторской установки на будни «обыкновенных людей» как предмет драмы, на равноправие героев; от адреса чеховских пьес, обращенных к демократической интеллигенции его времени и поддержанных ею, – до того, каким стал этот театр за вторую половину столетия, на волне неизжитой «оттепели» и демократических устремлений.

В новейшей истории его – немало тому примеров, хотя бы то, как шло в упомянутую уже пору перестройки возвращение Чехова.

В начале 90-х поднялась новая демократическая волна, захватывая провинцию и столицу. Это движение во многом исходило от новых, молодых людей театра и от новых театров. Одни из них, как прежде их собратья за рубежом, открывались чеховскими спектаклями. Другие могли объединиться в ими же созданный фестиваль с вызывающим названием «Назад к Чехову!».

Тогда же, в духе нового времени, произошел бунт. Как бы в противовес престижному международному фестивалю, где Чехов отечественный не был представлен вообще, люди российского театра сами, без всякого веления или разрешения свыше, собрались и провели в Москве свой, внутренний фестиваль «Играем Чехова» – параллельный, альтернативный.

Современный театр Чехова выстроен вне всякой иерархии, с потенциальным равноправием сторон, где новизна может прийти с любой стороны, будь то студия или цитадель «академии», и от художника любого происхождения и склада, даже далекого от чеховского типа культуры – из Германии, Японии или Литвы.

Нельзя усомниться в чеховском происхождении спектаклей Штайна, земных, психологически конкретных, близких классической традиции МХАТа. Но нельзя отказать в этом и таинственной, мистически прекрасной японской «Чайке» начала 90-х годов, весь облик которой, звучание, атмосфера были почти фольклорны. Или не увидеть развития чеховских мотивов в метафорических спектаклях Някрошюса с их буйством формы и мощностью режиссерского своеволия...

Быть может, это ощущение даруемых равенства и свободы (наравне с другими его свойствами) делает Чехова более притягательным, чем Брехт или Толстой, – художников с жестким нравственным и художественным диктатом. Это не значит, что границ и правил такого рода у Чехова нет, – диктата нет, что существенно. Другое дело, что театр, при его жажде определенности и невозможности объять чеховское целиком, нередко стремится диктат мысли или приема навязать зрителю – или, не замечая границ, обращать дарованную Чеховым волю в произвол.

Чехову, как и Шекспиру, довелось испытать в современном театре всю сладость и опасность его свободы, вплоть до постмодернистских экзерсисов, в разной мере осмысленных и обусловленных. Они прошли с XX веком его путь до конца, приняв на себя буйство чуть ли не всех идей и форм, потоки театральных течений, на многое отозвавшись, но и сопротивляясь многому, пусть это сопротивление не всегда было замечено и учтено.

Знаками времени – его «больных» тем, настроений, героев и стилей – поочередно делались большие пьесы Чехова. При этом театр Чехова складывался не только из пьес. Их становилось мало; на сцену переходили проза и письма Чехова, факты его биографии в композициях разного рода, в документальном и фантазийном вариантах.

Чеховские образы и мотивы сохранились в новейшей драматургии в виде отдельных реминисценций, даже цитат, но также в развитии, в метаморфозах, переиначенные на иной лад, на разных этажах культуры, от «Записной книжки Тригорина» Т. Уильямса до детективного продолжения Б. Акуниным сюжета «Чайки». Повторяясь, меняясь и развиваясь, эти образы и мотивы, подобно шекспировским, тяготеющие, как видно, к вечности, принадлежат уже к чеховской мифологии, из которой прорастают все новые воплощения Чаек, Вишневого сада или Трех сестер.

Процессы конца века, с их колебаниями, вспышками, мерцанием чеховского начала отражены в трех фестивалях, прошедших в Москве один за другим на протяжении семи лет, – Международных театральных фестивалях имени Чехова, где словно сами собой подведены некоторые итоги.

Этот фестиваль, детище перестройки и рожденного ею Союза театральных деятелей, по замыслу своему принял лишь имя Чехова – как знак театра XX века, но полностью Чехову отдан не был. Однако театральная реальность все повернула по-своему и скорректировала замысел. Уже на первый фестиваль крупнейшие режиссеры Европы привезли свои чеховские спектакли; на втором спектакли эти будут ядром фестиваля, а сам он неофициально станет именоваться Чеховским.

Три фестиваля, выстроенные в ряд, в их временной последовательности, скажут о многом: о соотношении российского и зарубежного чеховского театра, о его приоритетах, законах, им управляющих; о проблемах нерешенных и новых, которые открываются здесь.

Первый фестиваль (1992) обнаружил резкое, до контраста, расхождение между Россией и зарубежьем. Причиной стало состояние и самоощущение российского театра, еще не вошедшего полноправно в мировой театральный процесс или не считавшего себя вправе туда войти. Момент заниженной или неточной самооценки был ощущен

в скудном представительстве нашего театра, в отсутствии театральной провинции и, главное, российского Чехова.

Тогда и возник фестиваль «Играем Чехова». Контраст стал вызывающе очевидным. Камерные по преимуществу, отечественные чеховские спектакли на фоне трех западных репрезентативных постановок «Вишневого сада» выглядели «домашними радостями», хотя внешняя скромность их объяснялась не только финансовыми причинами. В пору бурных и драматичных потрясений, на разломе эпох часто возникает потребность в интимно-доверительном, предельно сближенном с публикой искусстве, в общем дыхании, в переживании сообща – в том, что дает малая сцена.

Возникло невольное отторжение от спектаклей большого стиля с их неизбежным разрушением интимности; их не воспринимали адекватно, не чувствовали их глубин, не улавливали заложенного в них смысла, оттого так холодно-критичны были иные оценки западных «Вишневых садов».

Второй фестиваль (1996) явил совершенно иную картину: конфронтация сменилась согласием. Россия, которой свойственно после некоторых опозданий ускоренными темпами наверстывать упущенное, включаться в общий процесс на равных или даже в качестве лидера (так было на рубеже столетий и с «новой драмой», и с режиссерским «свободным» театром), не изменила себе и на этот раз. Фестиваль представил мир чеховского театра в его целостности, во внутренних связях, при всем разнообразии подходов, при равном участии многих стран. Словно по чьей-то воле проводился смотр всей чеховской драматургии в ее современном звучании и контексте; открывались ее непознанные свойства; подводился некий итог.

Видимо, пик чеховской популярности в мире пришелся на середину 90-х годов. На Третьем фестивале (1998) Чехов был несколько потеснен другими русскими авторами и, главное, помещен в контекст долгой истории театра, с античных его времен. У фестиваля оказалось три героя: Античность, Шекспир и Чехов; три этапа развития мирового театра, будто снова по чьей-то воле соединенные здесь, под занавес века, на исходе второго тысячелетия. Своего рода итоги подводились тем самым и здесь; Чехов занимал отведенное ему историей место после Шекспира и рядом с ним.

Подтвердились слова проницательного исследователя, сказанные еще в середине 60-х: «...Шекспир – середина того пути, которому Эсхил и Софокл – начало, а Чехов (пока что) вершина»¹. Остается ждать, насколько за пределами XX века продлится это «пока».

Р. S. Век кончился; его сменил новый, но все остается по-прежнему: Шекспир и рядом Чехов, несущий с собой что-то болезненно важное

¹ Демин В. Фильм без интриги. М., 1966. С. 99.

в нашей жизни. Так, уже в первом году нового века, во время Московской театральной олимпиады (в которую был встроены Чеховский фестиваль) возникла мощная волна «Чаек», опять заставив гадать, что за этим стоит. За ней надвигалась другая волна – «Вишневых садов», иных, чем прежде, горьковато-трезвых, прощальных.

Продолжение, видимо, следует.

2003

«БРЕМЯ РОССИЙСКОГО ДРАМОПИСЦА»

«Нужно много нервной энергии и устойчивости, чтобы нести бремя российского драмописца», – предупреждал коллегу молодой Чехов (П., 2, 282), сам переживший лишь свой театральный дебют, «Иванова» в театре Корша, со всем его «аплодисменто-шиканьем». Бремя было еще впереди, но Чехов словно предчувствовал его, оттого в полуплутильных словах письма – тень тревоги и смысл обобщения.

Театру Чехова суждено будет немало испытаний: непониманием, несовпадением драмы и сцены, отчуждением и безмерной любовью. И еще одно бремя – обилие памятных дат, будь то годовщина рождения или ухода. Как правило, отмечались они не формально – видимо, потому, что вспоминать специально не приходилось: и так помнили. К событиям была внутренняя готовность; между ними на чеховском фронте продолжалась активность, иногда даже большая, чем в пору памятных дат. Тем не менее при такой частоте их могли быть исчерпанность материала, психологическая усталость, желание перемен. Однако и с этим общими усилиями справлялись: автор приоткрывал запасники, нетронутые ресурсы, театр осваивал их и – чем дальше, тем больше – прибавлял к Чехову нечто и от себя.

Год памяти Чехова, 2004-й, всколыхнул мировую чеховиану. Волна оживления прошла и у нас – ко времени, если вспомнить скептические настроения «нулевых» (2000-х) лет. При этом – никаких государственных мероприятий, торжественных заседаний хотя бы в МХТ имени Чехова. Народ, привыкший к иному стилю чествования, терялся и даже сердился: вот во Франции... в Германии... У нас же, помимо новых изданий, конференций и круглых столов, что и так всегда идет своим чередом, активно отозвалось искусство.

Роль катализатора выполнил «Вишневый сад» Някрошюса, зарядивший театральную атмосферу энергией. Вокруг бурлили поиски и новации – другие «Вишневые сады», «Чайки» и «Три сестры» в разнообразных трактовках.

Чеховский МХТ вечеров не устраивал, но два полноценных спектакля (вкуче с родственным ему театром под руководством О. Табакова) выпустил – по сей день идущие «Дядю Ваню» и «Вишневый сад». И так далее...

Это было недавно. Но через несколько лет – слишком быстро по всем расчетам – надвинулся нынешний юбилей.

Весь московский сезон 2009/10 года, с начала и до конца, был посвящен Чехову. Загодя, с осени, стали появляться премьеры; шли до лета; не поместившись и в межсезонье, перехлестнули на другой сезон, другую осень, как и фестивали, конференции, круглые столы, разного рода акции, вечера, встречи... Если взглянуть вокруг, вне Москвы, – та же картина, будь то северная столица, российская провинция или зарубежье.

Театр по-прежнему правил бал, как полпред Чехова в мире. Не все с этим согласны; филологи ревностно хранят честь мундира, но музейщики уже давно дрогнули, впустив театр к себе, оживляя и насыщая им мемориал и даже выставки свои театрализуя. Так, юбилейная выставка была сделана РГАЛИ¹ с театральным акцентом, трактуя «биографию писателя как пьесу, где Чехов выступит ее главным героем», и называлась с вызовом: «Чехов. Неоконченная пьеса». Крупнейшая по масштабу выставка Бахрушинского музея тоже носила название амбициозное – «Театрально-художественный проект “Чехов”» – и представляла собой путешествие по местам и вехам чеховской жизни в театрально заряженном пространстве.

В изобилии чеховского сезона и года было, однако, событие главное, в силу не только своего масштаба, протяженности и насыщенности, но и значимости своей для театра, культуры и более общих процессов. Это Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова, иначе говоря – Чеховский, проходивший с конца января по начало октября 2010 года².

Ему предшествовал некий пролог – или эпиграф.

26 января во МХТ им. Чехова прошел вечер «Наш Чехов», поставленный Е. Писаревым в жанре эпистолярной драмы. Актеры читали письма Чехова, его близких и «художественников» с должной дистанцией между собой и ролью, с чувством личной причастности к давней истории автора и театра, ставшей уже легендой. Это чувство то ли сообщалось публике, то ли шло от нее, но так или иначе соединяло сцену и зал, рождало ту забытую атмосферу, то настроение, что стали символом ушедшей в небытие, золотой поры чеховского театра.

МХТ вспомнил о своем праве на Чехова, но право это – знак времени! – вовсе не было монопольным. МХТ отказался от монополии, включив в свой вечер фрагменты из чеховских спектаклей других театров: БДТ и Ленкома, Таганки и «Современника». Фрагменты эти сопровождались явлением живых участников; Олег Басилашвили, Инна Чурикова, Алла Демидова, Алиса Фрейндлих словно сходили с экрана

¹ РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства.

² Афишу IX фестиваля им. А.П. Чехова см. в Приложении.

на сцену, что-то проигрывая, вспоминая, создавая – пусть пунктиром – картину чеховского театра без малого за полвека.

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

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

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

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

Далее: изменилась структура.

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

- интеллектуальный посыл фестивалю, сочетание в его пространстве слова и дела, мысли и действия, как принято в современной чеховиане;

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

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

Новое появилось в афише:

- наряду с готовыми, выбранными из мирового репертуара спектаклями – проекты по заказу фестиваля;

- равенство в репертуаре зарубежных и московских спектаклей (до того московская афиша существовала отдельно от мировой, шла за ней, была как бы ее фоном).

И наконец, новый ход фестиваля, с его анонсом, окружением и продолжением – Днями Чехова не только в Москве.

Фестиваль менялся изнутри; он стал свободнее, демократичнее, разнообразнее в формах. Жаль, что не вошли сюда театры российской провинции и то из постсоветского пространства, где есть свой и особенный Чехов; что узка в нем внутренняя сфера общения. То ли из-за принципа, то ли из-за концепции или условий – всегда приходится чем-то жертвовать ради сохранения уровня и масштаба. Так или иначе, смысл и цель этого фестиваля – сами спектакли. А для нас – послевкусие (последствие, скорее), то, во что эти спектакли сложились.

В новом веке (в «нулевые» годы) не утихает тревога: продолжает ли Чехов – такой, каким был, – питать искусство, или нужны особые условия и усилия, дабы сохранить его для себя? Вопрос, на который фестиваль однозначного ответа не дал. Ответ должен быть гибким: важно и то и другое – и Чехов, как он есть, и вариации на его темы. С одной стороны, 13 чеховских текстов (пьесы и проза) на 23 фестивальных спектакля. С другой – вольность интерпретаций, вмешательство в тексты, свободное творчество «по мотивам», вторжение иных искусств в мир драмы и прозы Чехова. Тут уж ничего не поделаешь – это реальность театра, отвоевавшая себе это право с боем, параллель к основе, к традиции. И пока они обе рядом, сильны и соперничают друг с другом, театр Чехова богатеет и остается живым, что не снимает его проблем и нового бремени с автора.

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

Властная тенденция, идущая извне, от общих процессов культуры, связана с судьбой текста, литературы, слова как такового. Причиной ее называют недоверие к слову, девальвацию слова, хотя, наверное, она глубже. Но так или иначе идет замена, вытеснение слова – пластикой, настоящее испытание для писателя. Однако Чехов (это поняли и испробовали давно) оказался пригоден для разных искусств; все дело в том, что в нем они передать способны. Иллюстрировать давно уже не в моде, но можно дать некий образ, опираясь и на то, что и у Чехова не все есть в слове, – многое скрыто в подтексте, в «подводном течении», растворено в атмосфере. Нас как бы вооружил Станиславский, объяснявший тайну чеховских спектаклей так: «Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства»¹.

В репертуаре фестиваля немало того, что именуют порой пластическим спектаклем, хотя в основе его – балет, но и балет не всегда обыч-

¹ Станиславский КС. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М., 1954–1961. С. 220.

ный. Он может быть обрамлен словами, может входить составной частью в иной, сложный жанр.

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

Антисловесность, однако, – бремя не слишком тяжелое, проблема здесь творческая, где все зависит в конечном счете от того, как это сделано. Как правило, дар хореографа и мастерство труппы, создавая отточенность формы, вносили в балет красоту соотношений и построений, и целое было авторским, законченным, хотя по концепции своей порой весьма спорным, далеко от Чехова отстоящим.

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

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

Японцы представили жестокий балет. «...Я стремлюсь поставить чеховское страдание, – признается Дзё Канамори. – Мы все живем в Палате № 6, и у нас у всех внутри – Черный монах»¹.

Настроения постановщиков не случайны. Это отзвуки того восприятия Чехова, которое постепенно распространяется в мире как сквозная, нарастающая тенденция, еще одно бремя. Назовем его так: *мизантропия* Чехова.

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

¹ *Канамори Дзё* // IX Международного фестиваля им. А.П. Чехова: Буклет С. 46.

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

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

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

Чехов знал о голоде не понаслышке, помогал голодающим, о жизни низов знал много тяжелой правды, писал обо всем. Но в пьесах его – иная среда, иная стихия, эти параллели не пересекаются. А Касторф, как видно, задумал пересечение. Иначе он не смешал бы эти стихии; не заставил бы одних и тех же актеров играть и мужиков, и интеллигентов, да еще и одними и теми же красками, с той же издевкой и отчуждением.

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

У Чехова, однако, иной контекст: «Я верую в отдельных личностей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики, – в них сила, хотя их и мало» (П., 8, 101). Он веровал, а тут – какая может быть вера? Все плохи, всё у них скверно, жизнь непоправимо дурна, оттого и красное знамя – как перспектива этой скучной истории.

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

Социологизм не прошел – не впервые. Были уже попытки подойти к Чехову «слева», выставить против бездействующих его героев голодающий бедный народ. Вспомнить хотя бы давний фильм Андрея

Кончаловского «Дядя Ваня», где – как упрек героям, слишком занятым собой – проходили кадры русского голода, почти вымирающего народа. И что же? Ни контраста, ни какого-либо смыкания не случилось. Те кадры повисли, никак не повлияв на неподдельный – и иной – драматизм фильма, и скоро забылись. А лицо дяди Вани – Смоктуновского с его глубокой тоской в память врезалось навсегда.

Оставим в стороне мужиков. То, что Касторф невзлюбил чеховских дам и господ, – его дело; насильно мил не будешь. Но он опирается на Чехова, защищается Чеховым, нападает на театральную традицию толковать его пьесы как драмы: «Перед нами целая партитура душевных движений и, как говорил сам Чехов, комедия. <...> Чехов – автор комедий, именно это в нем и интересно»¹.

Да нет, не говорил этого Чехов. «Чайка» и Вишневый сад» – комедии по авторскому определению, хотя комедии особые, спорные, с грустным и даже летальным исходом. «Иванов» родился как комедия, потом автор взгляделся в героя и его историю – и дал ему другой финал; пьесу назвал уже драмой. «Дядя Ваня» – это «сцены из деревенской жизни». А «Три сестры» названы просто и однозначно – «драма», и авторская саморецензия такова: «Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная... и настроение, как говорят, мрачней мрачного» (П., 9, 139).

Конечно, автор был лишен сантиментов, героев своих выставлял недотепами; на все – на жизнь и смерть, на других, на себя – смотрел с бесподобной своей иронией. И нам позволял то же. Но ирония иронии рознь. У Чехова нет отторжения людей, подобных Тузенбаху или дяде Ване. Он посмеется, подосадует и вас пригласит к тому же. А потом в финале выдаст нечто такое, что всю эту досаду смахнет волной истинной драмы, поэзии... человечности – немодное слово, как и само понятие. Но это территория Чехова, где он непобедим, сто́ит ревнителям отрицания дрогнуть, потерять бдительность и оступиться – вступить в эту опасную для них зону.

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

У Касторфа есть опоры; он не одинок хотя бы в политизации Чехова. В спектакль Матса Эка «Вишневый сад» вторгаются атрибуты иного времени и вообще иного толка, с Чеховым явно несовместимые (например, «Вы читали Солженицына?» вместо «Вы читали Бокля?» или Фирс, умирающий с именем Сталина на устах). В трагичном спектакле Наджа «Шерри-бренди», где мысль ведет от Сахалина к ГУЛАГу, Чехов иногда выглядит пришельцем, которого вспомнили по случаю юбилея. На

¹ *Касторф Ф.* Концепция спектакля «В Москву! В Москву!»: Программа спектакля «В Москву! В Москву!». М., 2010.

пародийном уровне (хотя и всерьез) в чилийском спектакле «Нева» с внутритеатральным сюжетом, где в центре – творческий кризис овдовевшей Ольги Книшпер, навязчивым фоном проходит тема 1905 года и упоминание о «батюшке Гапоне».

Это кажется дурной модой, равно как и навязчивый эротизм – физиологизм скорее – той же «Невы», отмеченный и в наших спектаклях: от разных вариантов популярного «Дяди Вани» до «Братьев Ч.» Е. Греминой в постановке А. Галибина, где распад личности дурных братьев Чеховых на фоне положительного Антона представлен почти в гротескных формах.

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

С обычной своей четкостью сформулировала это Марина Давыдова, не лишенная симпатии к искусству ясному, теплому, каков театр Сергея Женовача: «Излучающие свет спектакли Женовача с их обаятельным простодушием не вязались в моем сознании с общей чеховской мизантропией. Он ведь на самом деле очень жесткий писатель, ясно видящий всю гнусность жизни и человеческой природы и выносящий им трезвый, почти медицинский приговор»¹.

И подробнее: «Гуманизм Чехова очень специфичен. Я бы даже сказала, мизантропичен. Он ведь брезгливо относится к человеку. Гораздо более брезгливо, чем Достоевский, Тургенев, Толстой. Так же, как он по капле выдавливал из себя раба, он едва ли не во всех своих героях этого раба прозревал. В его прозе и пьесах нет сентиментальности и сострадательности, которую порой туда пытаются вчитать, ибо Чехов не готов снизить до человека в его слабостях. Он предъявляет человеку высокие требования. И человеком считает лишь того, кто хотя бы осознает высоту этих требований. <...> Этот исковерканный бытом, отцом, семейными неурядицами, болезнью гений твердо знал: надо очень не любить в себе и в других раба, чтобы суметь увидеть в них и в себе человека»². (Характерно, что этот пассаж возник в связи с «Братьями Ч.», где братья дурные показаны именно так – брезгливо.)

¹ Давыдова М. Полюбите жизнь черненькой // Известия. 2010. 3 июня.

² Она же. Чехова поставили на место // Известия. 2010. 2 июня.

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

Дождались, уже смотрят. И двухсот лет не прошло.

То, что Чехов не мизантроп, к героям своим не брезглив и вне человечности его попросту нет; что «чеховское страдание» неотрывно от его иронии и чувства жизни, доказывать бесполезно. Это бремя словами не сокрушить; оно рождено нынешним умонастроением, особой оптикой зрения и рухнет, надо думать, само собой, когда и они изменятся. Так уже было не раз, и не только с Чеховым. «Резкие концепции» (выражение Олега Ефремова) появлялись и отмирали по воле времени, оно же давало им альтернативу, противовес – в том числе и наглядно, средствами самого искусства.

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

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

Многоцветье чеховской палитры по-своему отозвалось в «Донке» швейцарца Даниеле Финци Паска с ее прелестью и наивностью, нескрытой влюбленностью в Чехова, живыми картинами, «тремя сестрами» на трапеции, игрой в рыбную ловлю (донка!), с клоунским конферансом – и драмой чеховского ухода, с ее странной и грустной поэзией.

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

Все же в московских спектаклях, как правило, более объемное представление о Чехове, чем в западных. Поэтому так много усмешки в разных версиях «Дяди Вани», будь то вахтанговцы или Театр имени Моссовета, при всей тоске и драме героев пьесы, и в ленкомовском «Вишневом саде» Марка Захарова с нависшим ощущением конца жизни. И старый профессор из «Скучной истории» («Тайные записки тайного советника» Михаила Левитина в «Эрмитаже») так полон душевной энергии, возводящей его историю до трагедии. Но так скучен в отличие от него герой нового «Иванова» у Юрия Бутусова в МХТ имени Чехова, где

нет ничего, кроме «абсолютного одиночества» (формула режиссера) и непрестанного стремления к смерти.

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

Алексей Бородин, собрав воедино главные чеховские водевили, сочинил из них в Российском Молодежном театре спектакль «Чеховgala». Он ощутил эти шутки как единый мир, где у каждой истории — свое место, но они не мешают друг другу, соединяясь в общем пространстве сцены, поочередно здесь возникая. Герои одной истории, отыграв свой фрагмент, уступают место следующим, а то и остаются на сцене, занимаясь своими делами, а живым фоном для них становится пунктиром идущая «Свадьба». Словно огромная коммуналка, где соседи друг друга не замечают, но мы-то видим их разом и понимаем, насколько они похожи, какой это действительно общий мир и как узнаваем этот абсурд бытия. Эти сражения из-за ерунды, как в «Предложении», когда из мухи раздувают слона и бросаются в бой со всем жаром страсти, отведенным природой (правда, для иных целей). И то, что в театре называют «диалог вне партнера», а в просторечии говорят про Фому и Ерёму, — глухота или тупость, чем в «Юбилее» всех доводит до транс местная ведьма Мерчуткина. И схватка упрямец в «Медведе», разгоревшаяся от словесной перепалки до дуэли...

Водевиль часто komponуют в тех или иных вариантах. Из целостных, чем-то объединенных решений вспоминается пример Мейерхольда с его «33 обмороками». Вычислив количество обмороков и нанизав на них действие, Мейерхольд был исполнен обличительного пафоса и опирался на автора. Чехов малых пьес в середине 30-х годов представлялся ему как «неподражаемый портретист ничтожных людишек, изобразитель крохотных страстишек их, житейских мелочей и обывательщины...»¹. Как видно, материал этому обличительному напору сопротивлялся, и мастер сам признал поражение: «Прозрачный и легкий юмор Чехова не выдержал нагрузки наших мудрствований, мы потерпели крах»².

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

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

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

² *Гладков А.* Мейерхольд говорит // Новый мир. 1961. № 8. С. 228.

Я надеюсь, нам удастся уйти от того, чтобы смотреть на героев пьес и думать, что они глупы и смешны, а мы умны и серьезны. Мы должны понимать, что мы абсолютно такие же. Если это удастся – значит, все получилось»¹.

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

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

«Вся эта компания людей, которая играла все спектакли, они же могли оказаться в каком-то общем собрании, где читают эту лекцию. В последней части этого монолога есть такое серьезное, серьезный крик, который не снимает иронии, но и не убивается ею»².

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

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

Выбор был рискованным и отважным: «Записные книжки», кажется, вовсе не ставились на сцене. Можно сказать, что эти краткие наброски

¹ Бородин А. // Программа спектакля «Чехов-gala».

² Там же.

и афоризмы даже не подходят для сцены. Вместе с тем почти каждая запись – это сжатая как пружина, спрессованная история; распрямить ее – получится мини-пьеса.

«Чехов – он разный, и мне кажется, что у него драматургическое мышление. Проза очень драматургична. Пьесы очень много эксплуатировались на театре. Они немного устали, – объяснял свой выбор Женовач. – <...> Мне хочется перечитать Чехова, вернуться к тому Чехову, которого не знают. Мне хочется все-таки заняться автором. А тем более – “Записными книжками”. Они нас учат. <...> Там шутки есть, глупости – глупости в хорошем смысле, шалости. А есть пророческие вещи о России, о нашей жизни, о смысле жизни, о мужчинах и женщинах, о любви. То, что, может быть, не нашло себя в каких-то рассказах и пьесах. Но хочется, чтобы зазвучало, чтобы Чехов пришел к нам в полном объеме»¹.

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

Снова, как и в «Чехов-gala», возник целый чеховский мир, многонаселенный, единый, собранный на сцене, на летней веранде, «где вся жизнь проходит – и свадьбы, и похороны, и рождения, и юбилеи. Наше русское застолье. Это наша гордость и мука, чего только нет. Это – часть нашей жизни»². Здесь все вместе и все видны, и у каждого свои реплики, свой нрав и своя участь в спектакле. Всех не перечесать; забавные, узнаваемые, в большинстве своем – недотепы. Реплики им подбирали по нраву, по амплу, хотя многое существует у Чехова в записях суверенно, отдельно, требуя, быть может, какой-то особой подачи, вне связи с сюжетом и со средой.

Эта модель близка спектаклю Бородина, как и сам ход спектакля с его восхождением к финалу. «Хотелось, чтобы в конце прозвучал рассказ, не прикрытый ничем – режиссурой, художником; чтобы просто вышел человек и рассказал»³. И артист, ничем, кроме текста, не вооруженный, прочитал любимый чеховский рассказ «Студент».

Что ж, пусть идет наступление на слово, вытеснение слова, но рядом ставят прозу и массив «Записных книжек» и упиваются остроумием водевилей, а «Дядя Ваня» – поистине «пьеса времени» – пройдет по множеству сцен.

Пусть Чехов на новом его портрете смотрит с нескрытой брезгливостью. Другой Чехов, веселый, трезвый и справедливый, смотрит с иро-

¹ Выступление С. Женовача перед прессой на прогоне спектакля «Записные книжки» 2 сентября 2010 г.

² Там же.

³ Там же.

ничным своим прищуром на все попытки гримировать его под кого бы то ни было, будь то «певец скорби и печали», как прежде, или постный и скучный интеллигент, что бывает, или мизантроп, как сейчас.

Выбор ведь от нас зависит – не от него.

После фестиваля один из журналистов спросил: что нового довелось узнать о Чехове в этом году? Ответ родился сразу и неожиданно для себя: о самом Чехове – не слишком много. Скорее – о нас, нашем времени, миропонимании, как все это через Чехова открывается. Ведь он для нас – источник самопознания. Самопроявления. Самопоказа, наконец, если речь идет о театре. Вечное бремя Чехова..

2010

Приложение

IX Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова¹

25 мая – 30 июля 2010 года, г. Москва

«*В Москву, в Москву*». По произведениям А.П. Чехова «Три сестры», «Мужики». Режиссер – Франк Касторф. Театр «Фольксбюне» на площади Розы Люксембург (Берлин, Германия), Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова (Москва), Венский фестиваль (Австрия), Немецкий культурный центр им. Гёте в Москве. Германия, Австрия, Россия.

«*Дядя Ваня*» («Следящий за женщиной, которая сама себя убивает»). По пьесе А.П. Чехова. Адаптация, режиссура и сценография – Даниэль Веронезе. Компания Даниэля Веронезе (Аргентина), Аргентина.

«*Иванов*». А.П. Чехов Режиссер-постановщик – Юрий Бутусов, Московский Художественный театр им. А.П. Чехова, Россия.

«*Тарарабумбия. Шествие*». Авторы идеи Д. Крымов и А. Бакши. Режиссер – Дмитрий Крымов. Московский театр «Школа драматического искусства» (Россия) и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова (Москва, Россия), Россия

«*Братья Ч.*» Сцены из семейной жизни. Елена Гремина. Режиссер – Александр Галибин. Московский драматический театр им. К.С. Станиславского и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова, Россия.

«*Три года*». А.П. Чехов. Режиссер-постановщик – Сергей Женовач. Студия театрального искусства, Москва, Россия.

«*Вишневый сад*», А.П. Чехов. По мотивам комедии. Постановка – Марк Захаров. Московский театр «Ленком», Россия.

«*Нева*». Автор и режиссер – Гильермо Кальдерон.

«*Театр ен ель Бланко*» (Сантьяго, Чили) Чили.

¹ Названия спектаклей и театров сохранены такими, как они даны в документах фестиваля.

«*Вишневым садом*». А.П. Чехов. Постановка и хореография – Матс Эк. Королевский театр «Драматен» (Стокгольм, Швеция), Швеция.

«*Безымянный яд – Черный монах*». Постановка, хореография – Дзё Канамори. Компания «Ноизм» (Ниигата, Япония) и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова. Япония, Россия.

«*Тайные записки тайного советника*». По «Скучной истории» и другим произведениям А.П. Чехова. Пьеса и постановка – Михаил Левитин. Московский театр «Эрмитаж», Россия.

«*Шепот цветов*». Хореограф – Лин Хвай-мин. Театр танца Тайваня «Клауд Гейт» (Тайбэй, Тайвань) и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова. Тайвань, Россия.

«*Донка*». Послание Чехову. Автор и постановщик – Даниэле Финци Паска. Театро Сунил (Лугано, Швейцария) и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова, при участии театра «Види-Лозанн» и Инлевитас продакшнз (Швейцария). Швейцария, Россия.

«*Чехов-GALA*». Композиция по одноактным пьесам А.П. Чехова. Режиссер – Алексей Бородин. Российский Молодежный театр и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова, Россия.

«*Три сестры*». А.П. Чехов. Режиссер-постановщик – Юрий Погребничко. Театр «Около дома Станиславского», Москва, Россия.

«*Дядя Ваня*». А.П. Чехов. Постановка и сценография – Андрей Кончаловский. Государственный академический театр им. Моссовета, Россия.

«*Я – Чайка*». По пьесе А.П. Чехова «Чайка». Режиссер, автор драматургической композиции – Акоп Казанчян. Московский драматический театр п/р Армена Джигарханяна (Москва, Россия), Международная конфедерация театральных союзов и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова, при поддержке Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств – участников СНГ, Министерства культуры Армении. Армения, Россия.

«*Платонов*». А.П. Чехов. Сценическая версия – Хуан Майорга. Режиссер – Херардо Вера. Национальный драматический центр Мадрида (Испания) и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова (Москва, Россия), Россия.

«*Дядя Ваня*». А.П. Чехов. Постановка – Римас Туминас. Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова, Москва, Россия.

«*Шерри-Бренди*» («Творение») Музыка Алена Маэ. Хореограф – Жозеф Надж. Орлеанский хореографический центр (Франция), Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова и Театр де ля Виль (Париж, Франция). Франция.

«*Три сестры*», А.П. Чехов. Режиссер – Важди Муавад. Театр «Трезубец» (Квебек, Канада) и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова (Москва, Россия). Канада, Россия.

«*Бесконечный сад*». Хореография – Начо Дуато. Национальный театр танца (Мадрид, Испания) и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова (Москва, Россия). Испания, Россия.

«*Многогранность. Формы Тишины и Пустоты*» на музыку И.-С. Баха. Хореограф – Начо Дуато. Национальный театр танца (Мадрид, Испания), Испания.

БИБЛИОГРАФИЯ
работ Т.К. Шах-Азизовой
о драматургии и театре А.П. Чехова

1. Ибсен, Чехов, МХТ // Вопросы театра. М., 1965. С. 227–239.
Отношения Чехова и Московского Художественного театра с творчеством Ибсена.
2. «Три сестры» // Труд. 1965. 7 марта. С. 3.
Рецензия на спектакль БДТ им. Горького, постановка Г.А. Товстоногова.
(То же в книге: Премьеры Товстоногова. М., 1994. С. 168–169.)
3. Поиски трагедии // Вопросы театра. М., 1966. С. 38–57.
Статья о постановке «Трех сестер» и других спектаклей Г.А. Товстоноговым в БДТ им. Горького.
4. Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. С. 150.
Творчество Чехова в контексте западной драматургии конца XIX–начала XX века («новой драмы»).
5. Когда классика современна // Неделя. 1967. 30 июля–5 августа. С. 10.
Рецензия на спектакль О. Крейчи «Три сестры» в Пражском театре «За бра-ноу», 1966.
6. Вариации по мотивам // Искусство кино. 1967. № 2. С. 53–56.
Рецензия на телефильм С. Колосова «Душечка».
7. История с крыжовником // Советская культура. 1968. 11 янв. С. 3.
Рецензия на телеспектакль «Крыжовник».
8. С доверием к Чехову // Советская культура. 1969. 3 апр. С. 2.
Рецензия на телеспектакль П. Резникова «Скучная история» с Б. Бабочкиным в главной роли.
9. Дом Войницких // Неделя. 1970. 23 февр.–1 марта. С. 8.
Рецензия на спектакль «Дядя Ваня» в ЦТСА, постановка Л. Хейфеца.
10. Чехонте и Чехов // Неделя. 1971. 28 июня–4 июля. С. 10–11.
Рецензия на фильмы «Карусель» и «Дядя Ваня».
11. Чехов и кино, год 1971-й // Советский экран. 1971. № 14. С. 8–9, 12.
Обзор экранизаций Чехова. Особо: «Чайка» в постановке Ю. Карасика и «Дядя Ваня» – А. Кончаловского.
12. Чехов, кино и телевидение // Вопросы киноискусства. 1973. Вып. 15. М., 1974. С. 141–168.
История экранизаций Чехова с начала XX века.

13. Два вечера с Чеховым // Театр. 1974. № 3. С. 26–32.
«Три сестры» и «Вишневый сад» в Эстонии, спектакли А. Шапиро.
14. Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 336–353.
Мхатовский канон и «особые мнения»; новая «чеховская волна»; наука и театр.
15. Долгая жизнь традиций // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М., 1976. С. 22–35.
Чеховские традиции МХАТа. Отход от них и возвращение.
16. Веселое путешествие // Вечерняя Москва. 1975. 9 окт. С. 3.
Рецензия на телеспектакль «Ну, публика!».
17. «Рассказ неизвестного человека» // Неделя. 1975. 28 июля–3 августа. С. 15.
Рецензия на спектакль московского Театра им. В. Маяковского.
18. Притча об Иванове // Театр. 1976. № 6. С. 41–47.
Рецензия на спектакль «Иванов» в Ленком, постановка М. Захарова.
19. [Чехов в 60-е и 70-е годы. Тезисы выступления] // Совместная конференция Венгерского института театра и Института истории искусств СССР «Чехов и современный театр». Будапешт, 1976. С. 67–72.
Новые черты чеховского театра.
20. Чеховское // Телевидение и радиовещание. 1976. № 8. С. 26–30.
Статья о телеспектакле Л. Хейфеца «Вишневый сад».
21. Путь к Чехову. Телевизионные поиски в классике // Советская культура. 1977. 14 янв. С. 4.
Обзор. Телефильмы и телеспектакли: «Скучная история», «Душечка», «Моя жизнь», «Эти разные, разные лица», «Вишневый сад» и др.
22. Русский Гамлет («Иванов» и его время) // Чехов и его время. М., 1977. С. 232–246.
Творческая история и варианты пьесы «Иванов».
23. Иванов и другие // Неделя. 1977. 14–20 марта.
То же: «Иванов» А.П. Чехова. МХАТ им. М. Горького. 1976 // Спектакли двадцатого века. М., 2004. С. 400–404.
Рецензия на спектакль «Иванов» во МХАТе, постановка О. Ефремова.
24. С точки зрения театра... (Чехов в контексте русской классики) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 142–149.
Мир русской драмы. Взаимоотношения классиков в театре.
25. Новое и знакомое // Московский комсомолец, 1979. 1 февр. С. 8.
Рецензия на спектакль А. Вилькина «Чайка» в Театре им. В. Маяковского.
26. «...Всякому человеку вообще...» // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 286–300.
Чехов в мировой культуре, сквозь призму формулы Толстого.
27. Новая «Чайка» МХАТа // Советская культура. 1980. 25 июля. С. 4.

То же: Новая «Чайка» МХАТа // Олег Ефремов и его время: Статьи и интервью. М., 2007. С. 382–387.

Рецензия на спектакль О. Ефремова во МХАТе.

28. «Чайка» сегодня и прежде // Театр. 1980. № 7. С. 87–95.

Творческая и сценическая история пьесы. Спектакли МХТ, А. Таирова, Ю. Завадского, А. Эфроса, Б. Ливанова, О. Ефремова, Д. Тамулявичюте, Г. Опоркова, А. Вилькина.

29. В жанре трагикомедии // Театр. 1980. № 9. С. 64–67.

Рецензия на спектакль «Дядя Ваня» в театре «Красный факел», Новосибирск.

30. Неисчерпаемая классика // Советская культура. 1981. 7 апр. С. 5.

Постановки классики на телевидении, в том числе «Три года» С. Любшина.

31. Уроки Таганрога // Вопросы театра. М., 1981. С. 383–396.

Чеховский фестиваль в Таганроге: география и спектакли.

32. Последняя премьера // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте. М., 1983. С. 79–81.

Премьера «Вишневого сада» в МХТ (1904) в описании Ж. Питоева.

33. В театре Чехова за 80 лет: Размышления после выставки // Советские художники театра и кино. Вып. 5. М., 1983. С. 295–317.

В связи с выставкой сценографии – проблема зрелищности чеховского театра.

34. Вслед за Чеховым // Театр. 1984. № 3. С. 190.

О книге З.С. Паперного «Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.

35. Искусство медленного чтения // Советская культура. 1984. 1 марта. С. 5.

Рецензия на спектакль «Вишневый сад» в Театре Сатиры, постановка В. Плутчака.

36. «Живые лица» // Театр. 1985. № 2. С. 148–155.

Чеховские спектакли Липецкого театра.

37. Правда безусловная и честная: Театр Чехова: пути и судьбы [К 125-летию со дня рождения А.П. Чехова] // Театральная жизнь. 1985. № 2. С. 2–9.

38. Чеховские мотивы // Советская культура. 1985. 21 сент. С. 5.

«Володя большой и Володя маленький» в постановке В. Криштофовича на телевидении.

39. Поэзия и проза // Правда. 1985. 31 марта. С. 3.

То же: Поэзия и проза // Олег Ефремов и его время: Статьи и интервью. М., 2007. С. 459–463.

Рецензия на спектакль О. Ефремова «Дядя Ваня» во МХАТе.

40. «Чайка» на фоне фестиваля // Челябинский рабочий. 1985. 7 апр. С. 3.

Спектакли А. Морозова в Челябинске: «Чайка» в театре драмы, «Моя жизнь» в театре «Манекен».

41. Теплым светом озарено // Советская культура. 1985. 1 авг. С. 5.

О телефильме «Теплый свет», посвященном музею-заповеднику А.П. Чехова в Мелихове и Ю. Авдееву.

42. Пьесы Чехова и их судьба // Чехов А.П. Драматические произведения: В 2 т. 2-изд. Л., 1986. Т. 1. С. 3–32.

Драматургия Чехова и ее сценическая история.

43. Мир чеховской «Чайки»: поиски и варианты. (Из практики современного искусства) // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения – 1984. Л., 1986. С. 124–133.

«Чайка» на сцене и на экране, в драматическом и балетном театре. Варианты решений.

44. Чехов вне юбилеев // Театр. 1987. № 9. С. 131–141.

Рецензия на два спектакля: «Руководство для желающих жениться» Б. Наравцевича в Горьковском ТЮЗе; «Вишневый сад» А. Вилькина в Театре Польском, Щецин.

45. «Чайка» из Лиепаи // Советская культура. 1988. 15 окт. С. 10.

Рецензия на спектакль из Прибалтики.

46. Еще раз о любви к Чехову // Советская культура. 1989. 9 сент. С. 11.

По поводу передачи «Москва чеховская»; о чеховских музеях и обществах; история Чеховской комиссии.

47. Татьяна Шах-Азизова – Олег Ефремов. Двадцать лет с Чеховым // Театральная жизнь. 1990. № 20. С. 28–31.

То же: Олег Ефремов и его время: Статьи и интервью. М., 2007. С. 521–531.

Беседа о Чехове, о спектаклях Ефремова.

48. Послеполуденные чтения // Экран и сцена. 1990. 12 апр. С. 5.

«Черный монах» на радио, в исполнении И. Смоктуновского.

49. Вольная труппа из Англии // Советская культура. 1990. 28 апр. С. 9.

Спектакль «Чеховский квартет» по миниатюрам Чехова в исполнении труппы Лондонского университета «Магна карта».

50. Из старых лент // Экран и сцена. 1990. 2 авг. С. 6.

Об экранизациях Чехова, в том числе о «Скучной истории».

51. Без Чехова?.. // Экран и сцена. 1991. 7 февр. С. 6.

Пауза в чеховском театре. Из нового: спектакли Л. Трушкина и Ю. Погребничко.

52. 60-е: классика и современность // Мир искусств. М., 1991. С. 156–172.

Чеховские спектакли 60-х годов в театральном контексте времени.

53. Интимный Чехов // Экран и сцена. 1992. 27 февраля–5 марта. С. 5.

Камерные спектакли: «Вишневый сад» в Театре мимики и жеста, «Платонов» во МХАТе, «Три сестры» в Театре на Покровке и в Щукинском училище.

54. Новые и молодые // Экран и сцена. 1992. 14–21 мая. С. 11.

Фестиваль «Назад к Чехову» в Петербурге.

55. Домашние радости // Экран и сцена. 1992. 22–29 окт. С. 5.

Российский театр Чехова. Фестиваль «От Шекспира до Чехова» в Екатеринбурге.

56. Сады осенние // Экран и сцена. 1992. 5–12 ноября. С. 11.
Сценическая история «Вишневого сада»; спектакль В. Рубанова в Омском ТЮЗе.
57. Мы – в зеркале чеховских фестивалей. На разных этажах театральной культуры // Вечерний клуб. 1992. 8 дек. С. 3.
58. День на день не приходится. «Человек в футляре»: По записным книжкам и рассказам Чехова. Сценарий и постановка Юрия Борисова. Антреприза Олега Борисова // Московский наблюдатель. 1992. № 7–8. С. 39–41.
59. Общая наша участь // Московский наблюдатель. 1992. № 11–12. С. 46–48.
Чеховские спектакли О. Крейчи: «Вишневый сад» на Чеховском фестивале (1992) и «Три сестры» в Праге, в Театре «За браноу» (1966).
60. Питоевы, или Русско-французский Чехов // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 184–193.
История семьи Питоевых. Чеховские спектакли Питоевых во Франции.
61. Не судьба?.. // Петербургский театральный журнал. 1993. № 1. С. 12–15.
Спектакли Александринского театра: «Вишневый сад» Р. Горяева, 1972 и «Чайка» И. Горбачева, 1990.
62. Случай Десницкого // Московский наблюдатель. 1993. № 11–12. С. 56–60.
Актерские и режиссерские работы С. Десницкого, главным образом чеховские.
63. Режиссер читает Чехова. «Иванов и другие» в Московском ТЮЗе // Экран и сцена. 1993. № 39–40. 7–14 окт. С. 5.
Спектакль Г. Яновской в Московском ТЮЗе.
64. Если бы знать... // Экран и сцена. 1993. 25 февраля–4 марта. С. 7.
Экранизации «Трех сестер» в Венгрии (режиссер А. Лукач) и России («Если бы знать...», режиссер Б. Бланк).
65. Чехов, Розовский и дядя Ваня // Культура. 1993. 3 апр. С. 8–9.
Путь М. Розовского к Чехову, от «Доктора Чехова» до «Дяди Вани».
66. Приключения Недотепы-2 // Экран и сцена. 1993. 23–30 дек. С. 5.
«Леший» С. Женовача в Театре на Малой Бронной.
67. Т. Шах-Азизова – А. Шапиро. Беседы о «Вишневом саде» // Экран и сцена. 1994. 31 марта – 7 апреля. С. 11.
68. Эстонский Чехов // Независимая газета. 1994. 13 апреля. С. 7.
Чеховский фестиваль в Эстонии: Таллин, Вильянди, спектакли Э. Нюганена и К. Райт.
69. Между сегодня и вчера // Первое сентября. 1994. 21 мая. С. 5.
«Три сестры» в Театре на Покровке.
70. Предвозвестник // Русский авангард в кругу европейской культуры. Препринт. М.: Радикс, 1994. С. 54–63.

- То же // Театральная жизнь. 1994. № 4. С. 6–9.
Образ Треллева: в пьесе, в контексте времени, в театре.
71. Линия Гамлета, или Герой драмы перед лицом Рока // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 268–277.
Тема Рока в европейской драме, от Шекспира до Чехова.
72. Шекспир и Чехов. Версия Юрия Копылова // Экран и сцена. 1995. С. 11.
Беседа с режиссером Владимирского театра о его постановках пьес Шекспира и Чехова.
73. Нормальная странная пьеса // Культура. 1996. 25 мая. С. 13.
То же: «Чайка» А.П. Чехова. Театр «На Забрадли». Прага. 1994 // Спектакли XX века. М., 2004. С. 462–467.
«Чайка» Петра Лебла, пражский театр «На забрадли», на 2-м Чеховском фестивале.
74. В Чеховской школе // Экран и сцена. 1995. 25 мая–1 июня. С. 8.
Чеховские спектакли на «Подиуме» (международный фестиваль театральных школ).
75. Такой разный Чехов // Что делать. 1996. 1–31 мая. С. 10–11.
«Дядя Ваня» П. Штайна и «Три сестры» Э. Някросюса на 2-м Чеховском фестивале.
76. Разный, но не любой // Экран и сцена. 1996. 20–27 июня. С. 14–15.
Спектакли 2-го Чеховского фестиваля: «Визит к больному палаты номер шестнадцать», Литецк; «Чайка» А. Дзекуна, Саратов; «Чайка» В. Ахадова, Магнитогорск.
77. Свой среди своих // Экран и сцена. 1996. 4–11 июля. С. 14–15.
Спектакли 2-го Чеховского фестиваля: «Дядя Ваня», Аргентина; «Вишневый сад» и «Пианоло», Эстония; «Безотцовщина», Челябинск.
78. Эффект жизни // Экран и сцена. 1995. 3–10 авг.
Фильм США «Дядя Ваня 42-й улицы».
79. Москва, Россия, Европа... Чехов на Чеховском фестивале // Театральная жизнь. 1996. № 8. С. 2–7.
Чеховская афиша 2-го Московского фестиваля.
80. В свободном полете // Международный театральный фестиваль и чеховская конференция «Полет “Чайки”»: Буклет. СПб., 1996. 4–13 нояб. [С. 2].
Судьба пьесы, проблемы и ожидания.
81. Вечное движение // Театральная жизнь. 1997. № 2. С. 2–5.
К 100-летию «Чайки» (1895) и ее премьеры в Санкт-Петербурге (1896).
82. Концы и начала: К столетию премьеры «Чайки» // Чеховский вестник. 1997. № 1. С. 31–32.
История пьесы. Спектакли Петра Лебла и Малого театра.
83. Драма настроений // Экран и сцена. 1997. 13–20 марта. С. 10–11.
«Три сестры» О. Ефремова во МХАТе.

84. Год чеховского «Иванова» // Чеховский вестник. 1997. № 2. С. 40–43.
История пьесы. Спектакли С. Яшина и Н. Губенко.
85. Непобежденный фарс // Московская правда. 1997. 21 мая. С. 5.
«Иванов» в Лондонском театре «Алмейда».
86. Время для «Иванова» // Московский драматический театр им. Н.В. Гоголя. А.П. Чехов «Иванов»: Буклет. М., 1997. С. 5–9.
К 110-летию пьесы и ее премьеры. Творческая и сценическая история.
87. Осторожно – режиссер! // НГ [Независимая газета]. Книжное обозрение «Ex libris НГ». 1997. 17 июля. С. 5.
О книге М. Розовского «Чтение “Дяди Вани”».
88. Чеховская провинция // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. М., 1997. С. 62–71.
Провинция как символ несвободы в пьесах Чехова. Спектакли в Вологде, Липецке и др.
89. Место и время: Об экранизации чеховских пьес // Мир искусств: Альманах. М., 1997. С. 260–269.
Процессы в театре и кино. Фильмы: венгерские и российские «Три сестры», «Дядя Ваня» из США и Австралии.
90. Параллели и переклички // Диалог культур. Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб., 1997. С. 150–168.
Сценическая история «Трех сестер» во времени и пространстве.
91. «Этот парень, Чехов...» // Экран и сцена. 1998. № 20. С. 14.
«Иванов» П. Лебла на 3-м Чеховском фестивале.
92. «Иванов». Театр «На Забрадли». Прага // Чеховский вестник. 1998. № 3. С. 71–74.
Спектакль П. Лебла на 3-м Чеховском фестивале.
93. Маргалер, или Чары Шопена: Еще раз о «Трех сестрах» в театре «Фольксбюне» // Экран и сцена. 1998, апрель. С. 14.
Спектакль 3-го Чеховского фестиваля.
94. Два «Дяди Вани» // Чеховский вестник. 1998. № 3. С. 66–69.
Спектакли С. Афанасьева и А. Гутьерреса на 3-м Чеховском фестивале.
95. Последний Чехов // Экран и сцена. 1998. № 25. С. 16.
«Дядя Ваня» С. Афанасьева на 3-м Чеховском фестивале.
96. «Свадьба». Мастерская Петра Фоменко, Москва // Чеховский вестник. 1998. № 3. С. 74–76.
Спектакль П. Фоменко на 3-м Чеховском фестивале.
97. Зачем он приходит? // Экран и сцена. 1998. № 5. С. 8–9.
К 110-летию «Иванова»: история пьесы; новые спектакли.
98. Пьесы и роли // Театральная жизнь. 1998. № 7. С. 14–21.
Взаимоотношения А.П. Чехова с Малым театром: история и современная практика.
99. «...И бездны мрачной на краю...» // Экран и сцена. 1999. № 39–40. С. 5.

То же (вариант) в кн.: Спектакли двадцатого века. М., 2004. С. 472–477.

«Черный монах» К. Гинкаса в Московском ТЮЗе.

100. «Насмешливое мое счастье»: Роман в письмах по одноименной пьесе Леонида Малогуина и произведениям Антона Чехова. Театр для детей и молодежи, Вологда // Чеховский вестник. 1999. № 4. С. 64–66.

Рецензия на вологодский спектакль в рамках фестиваля «Мелиховская весна».

101. «Чехов и К». «ТВ-6 Москва», телекомпания «ВИД», МХАТ им. Чехова. Телесериал // Чеховский вестник. 1999. № 5. С. 71–74.

Телевизионный сериал к 100-летию МХАТа.

102. Отомар Крейча // Премия Станиславского. Театральный сезон 1997–1998 гг.: Буклет. М.: Фонд К.С. Станиславского, 1999. С. 23.

Портрет одного из самых «чеховских» режиссеров XX века.

103. Московская пьеса Чехова // Путешествие из Москвы в Москву. М., 1999. С. 84–103.

Творческая и сценическая история «Иванова». Юбилей премьеры в театре Ф. Корша.

104. Утрата // Экран и сцена. 1999. № 51. С. 2.

Памяти Петра Лебля.

105. Мелихово // Страстной бульвар, 10. Сезон 1999–2000. № 6. С. 19–22.

О научной конференции, посвященной 140-летию Чехова.

106. Chekhov in the Russian stage // The Cambridge Companion to Chekhov: Ed. by Vera Gottlieb and Paul Allain. Cambridge university press. 2000. P. 162–175.

История чеховского театра в России с 1880-х годов до конца XX века.

107. Чеховская трилогия // Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания. Статьи. М., 2000. С. 366–385.

Чеховские спектакли Эфроса: «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад».

108. Начало // Мелихово: Альманах. Вып. 3. М., 2000. С. 300–304.

«Три сестры» в Театре на Покровке.

109. «Бабе царство» А.П. Чехова. Сценическая версия С. Арсентьева. МХАТ имени А.П. Чехова, Москва // Чеховский вестник. 2000. № 6. С. 67–70.

Рецензия на дипломный спектакль школы-студии МХАТ, вошедший в репертуар театра.

110. Пространство и время Бориса Зингермана // Чеховский вестник. 2000. № 7. С. 106–108.

Статья памяти БИ. Зингермана.

111. Год без Олега // Экран и сцена. 2001. 18 мая. С. 16.

Статья памяти О.Н. Ефремова.

112. Снова у Прозоровых // Культура. 2001. 22–28 февр. С. 9.

Новая редакция «Трех сестер» в «Современнике».

113. Десять лет с Прозоровыми, или Покровка и ее время // Экран и сцена. 2001. Сент. С. 10.

К 10-летию Театра на Покровке и 50-летию С.Арцибашева.

114. Вечное возвращение // Экран и сцена. 2001. Февраль. С. 4–5.

«Вишневый сад» Л. Хейфеца в Театре им. Моссовета и в творческой биографии режиссера.

115. «Вишневый сад». Театр им. Моссовета, Москва // Чеховский вестник. 2001. № 8. С. 79–83.

Рецензия на спектакль Л. Хейфеца.

116. «Вишневый сад». Театр у Никитских ворот, Москва // Чеховский вестник. 2001. № 9. С. 76–79.

Рецензия на спектакль М. Розовского.

117. Налет «Чаяк» // Театральная жизнь. 2001. № 6. С. 20–23.

Спектакли по «Чайке» на Театральной олимпиаде: в Школе современной пьесы, Малом драматическом театре, Театре Наций и «Буржеатре».

118. Немного солнца в холодной воде // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26. С. 124–125.

Рецензия на спектакль «Вишневый сад» в Александринском театре.

119. Усмешка «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 276–290.

Проблема жанра и иронии. Теория и практика 60–90-х годов.

120. Люк Бонди // Премия Станиславского: Буклет. М.: Фонд К.С. Станиславского, 2001. С. 22–23.

Спектакль Л. Бонди «Чайка» на театральной олимпиаде.

121. Игорь Гордин, русский актер // Экран и сцена. 2002. № 5. С. 14–15.

Путь актера в Московском ТЮЗе. Роль Гурова в «Даме с собачкой».

122. Мой Вишневый сад // Театральная жизнь. 2002. № 7. С. 16–18.

Из истории ЦДТ–РАМТ (Центрального детского театра и Российского Молодежного театра).

123. Чеховская вселенная: Борис Зингерман: Театр Чехова и его мировое значение // Чеховский вестник. 2002. № 9. С. 13–18.

О втором издании книги Б. Зингермана.

124. [Наш ответ Фридману] // Чеховский вестник. 2002. № 11. С. 46–48.

О статье Дж. Фридмана «Довольно Чехова!» и спектакле Б. Гранатова «Три сестры» в Вологодском ТЮЗе.

125. Неугомонный Пахомов // Экран и сцена. 2002. № 24. С. 2.

К 60-летию режиссера.

126. В поисках Чехова // Экран и сцена. 2003. № 25. С. 5.

К истории чеховских фестивалей: фестиваль 5-й.

127. Чеховские актеры // Чеховский вестник. 2003. № 12. С. 91–94.

К юбилеям С. Любшина, А. Попова, Ю. Яковлева.

128. А. Чепуров. Александринская «Чайка» / Библиотека Александринского театра // *Чеховский вестник*. 2003. № 13. С. 30–33.

О книге А. Чепурова, содержащей новые материалы и новый подход к постановке «Чайки» на Александринской сцене (1896).

129. Чехов вчера и завтра. Театральный анонс // *Чеховский вестник*. 2003. № 13. С. 64–67.

Канун Года памяти Чехова. Наброски афиши. Книги и спектакли: «Вишневые сады» и «Чайки». Спектакль Э. Някрошюса «Вишневый сад».

130. Чеховские круги // *Театральная жизнь*. 2003. № 9–10. С. 23–27.

Взгляд в прошлое. Фестивали. Работы Чеховской лаборатории, Гинкаса, Розовского, Додина, Някрошюса, спектакли из Львова и Тбилиси.

131. Чехов, или Шекспир XX века // *Театр XX века. Закономерности развития*. М., 2003. С. 172–188.

Чехов и Шекспир на сценах мира. Сходство мотивов и различия. Линии развития. Спектакли. Фестивали.

132. Игорь Иванов // *Премия Станиславского: Буклет*. М.: Фонд К.С. Станиславского, 2003. С. 11.

И. Иванов в роли Серебрякова в спектакле МДТ «Дядя Ваня».

133. Бедный дядя Ваня // *Первое сентября*. 2003. 1 нояб.

О спектакле тбилисского Театрального Подвала «Дядя Ваня».

134. Чехов прижился в подвале // *Культура*. 2003. 20–26 нояб. С. 11.

Чехов на грузинской сцене: «Дядя Ваня» в Театральном Подвале, «Жизнь прекрасна» в Русском драматическом театре им. Грибоедова, «Прощеное воскресенье» в Театре им. Марджанишвили (чеховские мотивы).

135. Без Сада?..: «Вишневый сад» А.П. Чехова на новом рубеже столетий // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сборник статей в память об Александре Ивановиче Ревякине (1900–1983). М., 2003. С. 367–376.

136. Кануны // *Театральная жизнь*. 2004. № 1–2. С. 1–2.

На пороге Года памяти Чехова. Ожидания и проблемы.

137. История одной пьесы // «Вишневый сад»: 100 лет. М.: Фонд К.С. Станиславского, 2004. С. 2–3.

Творческая и сценическая история «Вишневого сада».

138. «Скрипка Ротшильда», или Финал трилогии // *Экран и сцена*. 2004. № 13. С. 5.

Последний спектакль К. Гинкаса в трилогии «Жизнь прекрасна». Московский ТЮЗ.

139. Неслучайные люди // *Театральная жизнь*. 2004. № 6. С. 1.

Краткие итоги Года памяти Чехова. Встреча «Мой Чехов» в Театральном салоне Фонда Станиславского.

140. И снова Чехов. Осколки // *Экран и сцена*. 2004. С. 5.

Итоги 2004 года. Театральные и кинопремьеры. Юбилей «Вишневого сада»: книга Э. Полоцкой, спектакли А. Бородина и Э. Някрошюса.

141. Театр Чехова. Новый рубеж столетий // Век после Чехова / Международная научная конференция. Тезисы докладов. М., 2004. С. 235–238.

Чехов и чеховское на рубежах двух столетий (XIX–XX и XX–XXI).

142. Театр Чехова. История, география, личности: Заметки // Диалоги с Чехов: 100 години покъсно. [Диалоги с Чеховым: 100 лет спустя]. София, 2004. С. 21–26.

Судьба чеховского театра за XX век. Спектакль «Три сестры» в театре «София».

143. Суровый Чехов / Лица театра – 2004. Русские классики в Русской драме // Экран и сцена. 2004. № 36–37. С. 16.

«Насмешливое мое счастье» в Театре им. Леси Украинки.

144. «Пространство для одинокого человека». Чеховские спектакли Олега Ефремова // Мир искусства: Альманах. Вып. 5. СПб., 2004. С. 244–257.

То же в одноименном сборнике: М.: Музей МХАТа. 2007. С. 17–36.

145. Три встречи: Антон Павлович Чехов в Московском Художественном театре // Вокруг Чехова: Театр и семья. М., 2004. С. 48–65. [На рус. и нем. языках.]

Три эпохи: рубеж XIX и XX вв.; время с 1940 г.; период О. Ефремова.

146. Чехов сегодня: «Чайка» (Премьеры театрального сезона 2003/2004 года) // Чеховский вестник. 2004. № 14. С. 58–62.

Постановки «Чайки» у П. Штайна, А. Кончаловского, И. Райхельгауза, П. Сафонова, А. Левинского и в Театре на Покровке.

147. Липецкие театральные встречи – 2004 // Чеховский вестник. 2004. № 14. С. 114–118.

XX «Театральные встречи». Конференция «А.П. Чехов – начала и концы». Спектакли.

148. Возвращение: Чехов на мхатовской сцене. «Дядя Ваня». Театр-студия п/р О. Табакова. «Вишневы сад». МХТ им. А.П. Чехова // Чеховский вестник. 2004. № 15. С. 58–64.

149. Год Чехова // Экран и сцена. 2005. № 3. С. 10–11.

Итоги 2004 г. География: Москва – Баденвейлер. Спектакли: «Чайка» П. Штайна и А. Шиллинга.

150. Главная роль // Маргарита Юрьева. Театр – моя жизнь. М., 2005. С. 26–29.

Чеховские роли актрисы МХАТа.

151. «Вот тебе и театр!» // Возрождение русской усадьбы / Труды конференции. Мелихово, 2005. С. 56–60.

Театральная составляющая музея-заповедника в Мелихово.

152. Памяти Веры Готтлиб // Чеховский вестник. 2005. № 16. С. 124–125.

Памяти английской коллеги, театроведа, чеховеда, театрального деятеля, издателя.

153. Не только Чехов. Чеховские мотивы в творчестве современных драматургов / XXI Международные Липецкие театральные встречи // Чеховский вестник. 2005. № 17. С. 107–110.

Конференция и спектакли.

154. Цветы запоздалые. «Вишневый сад». Московский театральный центр «Вишневый сад» под руководством А. Вилькина // Чеховский вестник. 2005. № 17. С. 11–114.

История Центра. «Вишневый сад» в постановках Вилькина.

155. «Другой» Чехов. «Вишневый сад». Трагифарс. Омский академический театр драмы // Чеховский вестник. 2005. № 17. С. 99–103.

156. Сезон Туманишвили. Памяти Мастера // Экран и сцена. 2006. № 5. С. 14–15.

Замысел М. Туманишвили и судьба спектакля. Спектакль в честь Мастера в тбилисском Театре Киноактера.

157. Перекресток-2, или Классика старая и новая. Беседы и впечатления // Театральная жизнь. 2006. № 4. С. 6–8.

Беседа с С.Афанасьевым, в том числе и о Чехове.

158. Прелесть некрасоты // Планета Красота. 2006. № 7–8. С. 49.

А. Сафронова в спектаклях Чеховской лаборатории «Вишневый сад» и «Дядя Ваня».

159. Ритмы чеховского театра // Pro Scenium: Вопросы театра. М., 2006. С. 98–106.

Путь чеховского театра с начала до наших дней.

160. «С.В.» Пластический спектакль в одном действии по мотивам пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Национальный Академический театр им. Янки Купалы // Чеховский вестник. 2006. № 18. С. 105–109.

Рецензия на второй спектакль П.Адамчикова по Чехову.

161. Горькая весть // Экран и сцена. 2006. № 6. С. 2.

Некролог М.Н. Строевой.

162. Феномен Строевой // Чеховский вестник. 2006. № 18. С. 122–124.

Памяти М.Н. Строевой в контексте ее работ о Чехове.

163. «Вишневый сад». Театр Киноактера им. Михаила Туманишвили, Тбилиси // Чеховский вестник. 2006. № 19. С. 68–73.

Рецензия на спектакль в честь М. Туманишвили.

164. Движение души в танце...: О балете Джона Ноймайера «Чайка» // Планета Красота. 2007. № 3–4. С. 6–8.

Спектакль Д. Ноймайера в Москве, в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

165. Джон Ноймайер, хореограф, Германия // Премия Станиславского. XII церемония вручения. Театральный сезон 2006–2007: Буклет. М.: Фонд К.С. Станиславского, 2007. С.14–15.

166. После вишневого сада // Планета Красота. 2007. № 6–7. С. 28–30.

Спектакль С. Афанасьева «Вишневый сад». Чеховские мотивы в пьесе Л. Улицкой «Русское варенье» и спектакле И. Райхельгауза.

167. «Чайка» в Александринке // Экран и сцена. 2007. Окт. С. 4–5.

Спектакль К. Люпы на Александринской сцене.

168. Предисловие // Н.А. Дмитриева. Послание Чехова. М., 2007. С. 9–16.

Предисловие к сборнику статей Н.А. Дмитриевой, классика отечественного искусствоведения.

169. Ибсен, Стриндберг, Чехов: путь через столетие: Театральный аспект // Ибсен, Стриндберг, Чехов: Сборник статей. М.: РГГУ, 2007. С. 333–343.

Статья о трех классиках «новой драмы».

170. Вишневые сады Грузии // Pro Scaenium: Вопросы театра. М., 2007. Вып. 2. С. 70–99.

Чехов и Грузия: к истории взаимоотношений в житейской и театральной сфере.

171. Особенный человек. Памяти Татьяны Борисовны Князевской // Чеховский вестник. 2007. № 20. С. 148–151.

Некролог одного из основателей Чеховской комиссии РАН.

172. [В подборке: Канадский Чехов] «Chekhov's Shorts». Инсценировка по рассказам Антона Чехова. Театр Смит–Гилмор. Торонто, Канада // Чеховский вестник. 2007. № 21. С. 95–98.

Одна из двух рецензий на спектакль канадского театра по рассказам Чехова на Чеховском фестивале.

173. Мелиховская весна – 2007. VIII Международный театральный фестиваль // Чеховский вестник. 2007. № 21. С. 103–110.

Анализ очередного Мелиховского фестиваля.

174. XXIII Липецкие театральные встречи. «Русская комедия от Гоголя до Чехова (“Ревизор” и “Вишневый сад” на сцене Липецкого театра)» // Чеховский вестник. 2007. № 21. С. 132–134.

Традиционная конференция и спектакли.

175. А. Чепуров. А.П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX–XX веков. /СПб: Библиотека Александринского театра // Чеховский вестник. 2007. № 21. С. 11–15.

О книге А. Чепурова, посвященной взаимоотношениям Александринского театра с Чеховым.

176. Чехов в театральном мире / Международная научная конференция Российского государственного академического театра драмы им. А.С. Пушкина. Санкт-Петербургская академия театрального искусства // Чеховский вестник. 2007. № 21. С. 135–138.

В многоступенчатой научной конференции – восхождение от конкретного повода, премьеры чеховской «Чайки» в Александринском театре, до проблемы национального театра в интеркультурном контексте.

177. Еще о Мелихове: дела и дни / Евгения Бычкова. Увидеть теплое сиянье. Литературный архив: Статьи. Очерки. Эссе // Чеховский вестник. 2008. № 23. С. 50–53.

О книге Е. Бычковой, изданной посмертно.

178. Памяти Владимира Пахомова // Чеховский вестник. 2008. № 22. С. 106–108.

Некролог памяти В. Пахомова, художественного руководителя Липецкого театра.

179. «Иванов»: место и время // Театр Наций представляет. А.П. Чехов. «Иванов»: К 120-летию первой постановки пьесы на сцене Театра Корша. 2007/2008: Букет. М., 2008. С. 18–19.

Об истории пьесы. Фестиваль постановок «Иванова» в Театре Наций: спектакли из СПб, Тулы и Венгрии.

180. Иванов и мы // Планета Красота. 2008. № 7–8. С. 18–19.

Спектакли фестиваля Театра Наций к 120-летию пьесы «Иванов».

181. Инобытие Чехова // Canadian American Slavic Studies. Vol. 42. Nos. 1–2. Spring-Summer 2008. Guest Editor: Leonard A. Polakiewicz. США. 2008. С. 51–61.

Чехов в кино, в балете, в различных версиях театра.

182. Немецкий Чехов // Вопросы театра: Prosaenium. М., 2008. Вып. 1–2. С. 143–159.

Спектакли П. Штайна, Л. Бонди и Д. Ноймайера.

183. Тайна Немировича // Вопросы театра: Prosaenium. М., 2008. Вып. 3–4. С. 277–295.

Творческая история спектакля Вл.И. Немировича-Данченко «Три сестры», 1940.

184. Наши первые книги // Диалоги с Чеховым. [Сборник в честь В.Б. Катаева] М., 2009. С. 13–21.

Первые книги о Чехове и дальнейшая судьба выпускников филологического факультета МГУ начала 1960-х: В.Б. Катаева, А.П. Чудакова, Т.К. Шах-Азизовой.

185. От редактора // Строева М. Чехов и другие. М., 2009. С. 9–12.

Очерк жизни и творчества М.Н. Строевой, ведущего отечественного чеховеда.

186. Почему – дядя Ваня? // Prosaenium. Вопросы театра. Вып. 3–4. М., 2009. С. 36–42.

Творческая история пьесы Чехова и спектакль Р. Туминаса в Театре им. Евг. Вахтангова.

187. Selfmademan [человек, сделавший себя сам] // Станиславский. 2010. № 1–2. С. 74–75.

Интервью. О тайне притяжения Чехова в наши дни.

188. Нежность в военном театре // Театральная жизнь. № 1. 2010. С. 24.

«Вишневым сад» в Центральном театре Советской армии (1965). Режиссура М.О. Кнебель.

189. Пьесы и роли [дополненный вариант статьи № 98] // Театральная жизнь. 2010. № 2. С. 39–40.

190. Вечное движение: Тезисы // А.П. Чехов и мировая культура. Взгляд из XXI века / Международная научная конференция. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2010. С. 138–139.

Постоянство и изменчивость чеховской драмы в современном театре.

191. Депрессия как диагноз // Экран и сцена. 2010. № 7. С. 10.

О спектакле Городского театра Хельсинки «Иванов» и режиссуре Тамаша Ашеря.

192. Театр в книге, или Метафизика Чехова // Сцена. 2010. № 1. С. 29–31.

О книге: А.П. Чехов. Пьесы. Художник Эдуард Кочергин. СПб., 2010. (Сценография Э. Кочергина к чеховским спектаклям.)

193. Случай Касторфа // Экран и сцена. 2010. № 11. С. 8.

Спектакль IX Московского международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова «В Москву! В Москву!». Театр «Фольксбюне», Германия.

194. Улыбка Антон Палыча // Экран и сцена. 2010. № 13. С. 10.

Спектакль Российского молодежного театра «ЧЕХОВ-GALA». Композиция по одноактным пьесам А.П. Чехова.

195. От цирка до высокой драмы // Экран и сцена. 2010. № 16. С. 10.

Итоги IX Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова.

196. БДТ, Горький, Чехов // 95-летию Георгия Александровича Товстоногова посвящается. БДТ им. Г.А. Товстоногова. СПб., 2010. С. 27–28.

Чеховские спектакли режиссеров, в разное время связанных с БДТ: Б.А. Бабочкина и Г.А. Товстоногова. Соотношение у каждого из них чеховского и горьковского начала.

197. Дуэль?.. // ДУЭЛЬ. Второй Всероссийский театральный фестиваль к 150-летию со дня рождения А.П. Чехова: Буклет. СПб., 2010. С. 5–7.

Статья к фестивалю «Дуэль», продолжению Санкт-Петербургского театрального фестиваля «Балтийский дом».

198. Пьесы Чехова в Московском Художественном театре; Театр Чехова в XX веке; Бабочкин Б.А.; Зингерман Б.И.; Ефремов О.Н.; Ильинский И.В.; Паперный З.С.; Полоцкая Э.А.; Товстоногов Г.А.; Эфрос А.В. // А.П. Чехов. Энциклопедия. М., 2011.

Статьи в коллективном труде Чеховской комиссии РАН, вышедшем в издательстве «Просвещение» к 150-летию А.П. Чехова.

199. Чеховский сезон: процессы, проблемы... // Вопросы театра (Proscenium). 2010. № 3 – 4. С. 6–23.

Юбилейный сезон чеховского театра. IX Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова

200. Чеховиана Льва Додина // Сцена. 2011. № 5 (67). С. 20–21.

О выставке в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства, посвященной чеховскому театру Л. Додина.

СПИСОК ФОТОГРАФИЙ

На переплете: Сцена из спектакля «Тарарабумбия. Шествие». Театр «Школа драматического искусства» Москва, 2010(фото В. Луповского).

На контртитule: А.П. Чехов. 1890-е годы.

Первая тетрадь

1. Б.А. Бабочкин в роли Иванова. «Иванов». Малый театр, 1960 (фото № 1, 2, 7–10 из музея Малого театра; фото Н. Антипова, В. Соболева, И. Ефимова, компании ФОТО АРТ К. Лазарева).
2. «Иванов». Малый театр, 1960. К.Ф. Роек – Анна Петровна.
3. Г.А. Товстоногов (фото № 3 и 4 из музея АБДТ им. Г.А. Товстоногова)¹.
4. «Три сестры». БДТ им. М. Горького. Ленинград, 1967. З.М. Шарко – Ольга, Э.А. Попова – Ирина, Т.В. Доронина – Маша.
5. М.О. Кнебель.
6. «Вишневый сад». Центральный театр Советской Армии (ЦТСА), 1965. Л.И. Добржанская – Раневская (фото из музея Центрального театра Российской Армии).
7. «Вишневый сад». Малый театр, 1982. И.В. Ильинский – Фирс.
8. «Дядя Ваня». Малый театр», 1993. Ю.М. Соломин – Войницкий, Т.Л. Друбич – Соня.
9. «Чайка». Малый театр, 1996. И.В. Муравьева – Аркадина, Ю.М. Соломин – Тригорин.

¹ Здесь, как и в других случаях, разночтения в названиях театров объясняются изменением самих названий.

10. «Три сестры». Малый театр, 2004. В.В. Андреева – Ирина, А.И. Охлупина – Ольга, О.Л. Пашкова – Маша.
11. А.В. Эфрос (фото № 11–17 из личного архива А.В. Эфроса и Н.А. Крымовой).
12. «Чайка». Московский театр им. Ленинского Комсомола, 1966. Е.А. Фадеева – Аркадина, В.Г. Смирнитский – Треплев.
13. «Чайка». Московский театр им. Ленинского комсомола, 1966. О.М. Яковлева – Заречная.
14. «Три сестры». Театр на Малой Бронной, 1967. А.В. Антоненко – Маша.
15. «Три сестры». Театр на Малой Бронной, 1967. Сцена из 1-го действия.
16. «Вишневый сад». Театр на Таганке, 1975. В.С. Высоцкий – Лопухин.
17. «Вишневый сад». Театр на Таганке, 1975. А.В. Эфрос и артисты по окончании спектакля.
18. О.Н. Ефремов (№ 18–25 фото И.А. Александрова из музея МХАТа).
19. «Иванов». МХАТ им. М. Горького, 1976. И.М. Смоктуновский – Иванов.
20. «Чайка». МХАТ им. М. Горького, 1980. А.А. Попов – Сорин, А.А. Вертинская – Заречная.
21. «Чайка». МХАТ им. М. Горького, 1980. А.В. Мягков – Треплев.
22. «Дядя Ваня». МХАТ им. М. Горького, 1985. А.А. Вертинская – Елена Андреевна.
23. «Дядя Ваня». МХАТ им. М. Горького, 1985. А.В. Мягков – Войницкий, О.И. Борисов – Астров.
24. «Дядя Ваня». МХАТ им. М. Горького, 1985. О.Н. Ефремов – Астров, Н.И. Гуляева – Марина (съемка 1988 г.).
25. «Три сестры». МХАТ им. А.П. Чехова, 1997. Е.В. Майорова – Маша, О.Б. Барнет – Ольга, П.В. Медведева – Ирина.

Вторая тетрадь

1. Г.Н. Яновская и К.М. Гинкас (фото № 1–7 из архива Московского ТЮЗа: № 1 и 3–6 фото Е. Лапиной).
2. Г.Н. Яновская.
3. «Иванов и другие». МТЮЗ, 1993. С.К. Шакуров – Иванов.
4. К.М. Гинкас.
5. «Черный монах». МТЮЗ, 1999. С.В. Маковецкий – Коврин, И.Н. Ясулович – Монах.
6. «Дама с собачкой». МТЮЗ, 2001. Ю.Ю. Свежакова – Анна Сергеевна, И.Г. Гордин – Гуков.
7. «Скрипка Ротшильда». МТЮЗ, 2004. В.А. Баринов – Бронза.
8. «Чайка». Липецкий театр им. Л.Н. Толстого, 1981. О.А. Овчинникова – Заречная (съемка в музее-заповеднике «Мелихово»; фото А. Козина).
9. В.М. Пахомов (фото № 8 и 9 из личного архива В.М. Пахомова).
10. М.И. Туманишвили (фото Ю. Мечитова. Международный фестиваль искусств «Дар». Тбилиси, 1997).
11. «Вишневый сад». Театр киноактера им. М.И. Туманишвили, 2005. Г. Роинишвили – Лопахин (фото № 11–13 предоставлены пресс-службой тбилисских театров).
12. «Дядя Ваня». «Театральный подвал», Тбилиси, 2003. Г. Роинишвили – Войницкий, Д. Схиртладзе – Астров.
13. «Медведь» // «Жизнь прекрасна (Играем Чехова)». Русский драматический театр им. А.С. Грибоедова, Тбилиси, 2003. Н. Гомелаури – Смирнов, И. Мегвинетуцеси – Попова.
14. П. Штайн (фото предоставлено пресс-службой Зальцбургского фестиваля, 1997; фото № 14 и 15 – из личного архива В.Ф. Колязина).
15. «Три сестры». Театр «Шаубюне», Берлин, 1984. К. Киркхофф – Ирина, Э. Клевер – Ольга, Ю. Лампе – Маша (фото Р. Вальц).
16. Л. Бонди (фото № 16 и 17 предоставлены пресс-службой Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова).

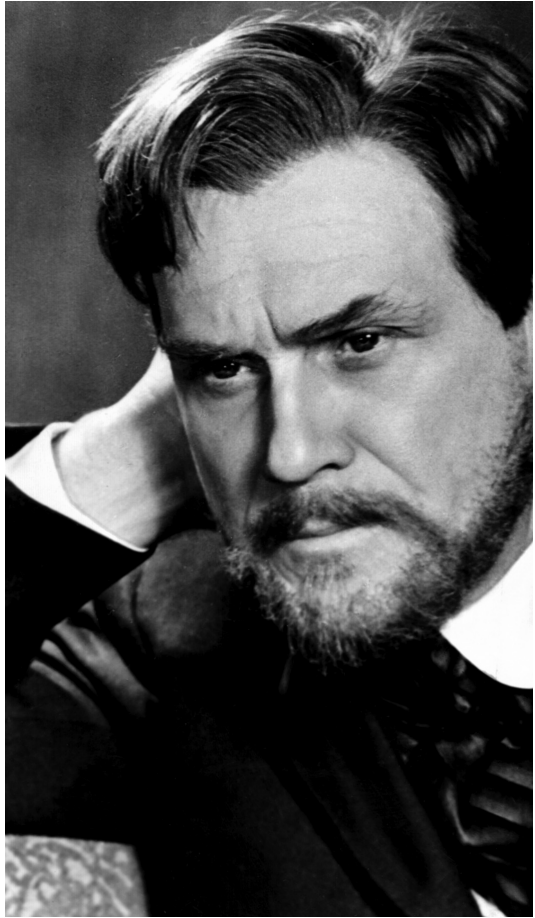
17. «Чайка». Бургтеатр, Вена, 2000. Й. Вокалек – Заречная.
18. Д. Ноймайер (фото О. Черноуса).
19. «Чайка». Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, 2007. Сцена из спектакля (фото Е. Фетисовой; фото № 18 и 19 предоставлены пресс-службой театра).
20. О. Крейча (фото В. Кронбауэра из архива автора).
21. «Три сестры». Театр «За браноу». Прага, 1966. Сцена из спектакля (фото В. Сочурека из архива Института театра в Праге).
22. «Иванов». Театр «За браноу». Прага, 1970. Сцена из спектакля (фото Я. Свободы из архива Института театра в Праге).
23. П. Лебл (фото Я. Прокопа из архива автора).
24. «Чайка». Театр «На забрадли». Прага, 1994. Р. Холуб – Треплев, Б. Хржанова – Заречная (Архив Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина).

Третья тетрадь

1. «Иванов». Театр юного зрителя. Рига, 1975. У. Пуцитис – Иванов (Из личного архива А.Я. Шапиро).
2. «Иванов». Московский театр им. Ленинского комсомола, 1975. И.М. Чурикова – Анна Петровна, Е.П. Леонов – Иванов (фото А.И. Стернина из музея театра).
3. «Иванов». Театр им. Н.В. Гоголя, 1997. О.И. Гуцин – Иванов (фото из архива театра).
4. «Иванов». Театр им. Йозефа Катоны. Будапешт, 2004. Э. Фекете – Иванов, А. Йордан – Саша (фото из архива Театра Наций, Москва).
5. «Чайка». Театр им. В.В. Маяковского, 1978. Т.В. Доронина – Аркадина (фото Ю. Володина из личного архива А.М. Вилькина).
6. «Чайка». Театр «Ленком», 1994. И.М. Чурикова – Аркадина, О.И. Янковский – Тригорин (фото А.И. Стернина из музея театра).
7. «Дядя Ваня». ЦТСА, 1969. Н.М. Вилькина – Соня, А.А. Попов – Войницкий (фото из музея театра).

8. «Дядя Ваня». Русский драматический театр. Одесса, 2008. Ю. Невгамонный – Войницкий (фото из архива театрального фестиваля «Мелиховская весна»).
9. «Дядя Ваня». Кинофильм. Мосфильм, 1971. И.М. Смоктуновский – Войницкий (фото из семейного архива Смоктуновских).
10. «Дядя Ваня». Театр им. Моссовета, 2009. П.Ю. Деревянко – Войницкий (фото Е. Лапиной из музея театра).
11. «Дядя Ваня». Театр им. Евг. Вахтангова, 2009. Сцена из спектакля (фото В. Мясникова № 11 и 12 из музея театра).
12. «Дядя Ваня». Театр им. Евг. Вахтангова, 2009. С.В. Маковецкий – Войницкий, Е.В. Крегжде – Соня.
13. «Три сестры». Театр на Таганке, 1981. Л.С. Селютина – Ирина, А.С. Демидова – Маша, М.В. Полицеймако – Ольга, А.М. Серенко – Феропонт (фото А.И. Стернина из архива театра).
14. «Три сестры». Театр на Покровке, 1991. Сцена из спектакля (фото из архива театра).
15. «Вишневый сад». Эстонский молодежный театр. Таллин, 1971. Л. Руммо – Раневская (фото из личного архива А.Я. Шапиро).
16. «Вишневый сад». МХТ им. А.П. Чехова, 2004. Р.М. Литвинова – Раневская (фото Е. Цветковой из музея МХАТа).
17. «Вишневый сад». Телеспектакль. Главная редакция литературно-драматических программ. Москва, 1976. И.М. Смоктуновский – Гаев, Р.Д. Нифонтова – Раневская.
18. «Вишневый сад». Театр им. Моссовета, 2001. О.М. Остроумова – Раневская, Е.Ю. Стеблов – Гаев (фото Е. Лапиной из музея театра).
19. «Вишневый сад». Театр Польский. Щецин, 1986. А. Май – Лопехин (фото из личного архива А.М. Вилькина).
20. «Вишневый сад». Московский театральный центр «Вишневый сад» под рук. А.М. Вилькина, 2005. О.А. Широкова – Раневская, В.Н. Райкин – Гаев (фото предоставлено пресс-службой театра).
21. «Донка». Послание Чехову. Театро Сунил, Лугано, Швейцария (фото В. Кангьялоси; фото № 21–24 предоставлены пресс-службой Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова).

22. «Безымянный сад – Черный монах». Компания «Ноизм», Ниигата, Япония (фото В. Вяткина).
23. «Бесконечный сад». Национальный театр танца. Мадрид (фото Ф. Маркоса).
24. «Бесконечный сад». Национальный театр танца. Мадрид (фото Ф. Маркоса).
25. «Тарарабумбия. Шествие». Театр «Школа драматического искусства» (фото В. Луповского; фото № 25 и 26 предоставлены пресс-службой театра).
26. «Тарарабумбия. Шествие». Театр «Школа драматического искусства» (фото А. Багдасаряна).
27. «Чехов-GALA». Российский молодежный театр, 2010. Финал спектакля (фото А. Белицкого предоставлено пресс-службой театра).
28. «Записные книжки». Студия театрального искусства. Москва, 2010 (фото А. Иванишина предоставлено пресс-службой театра).



1



2



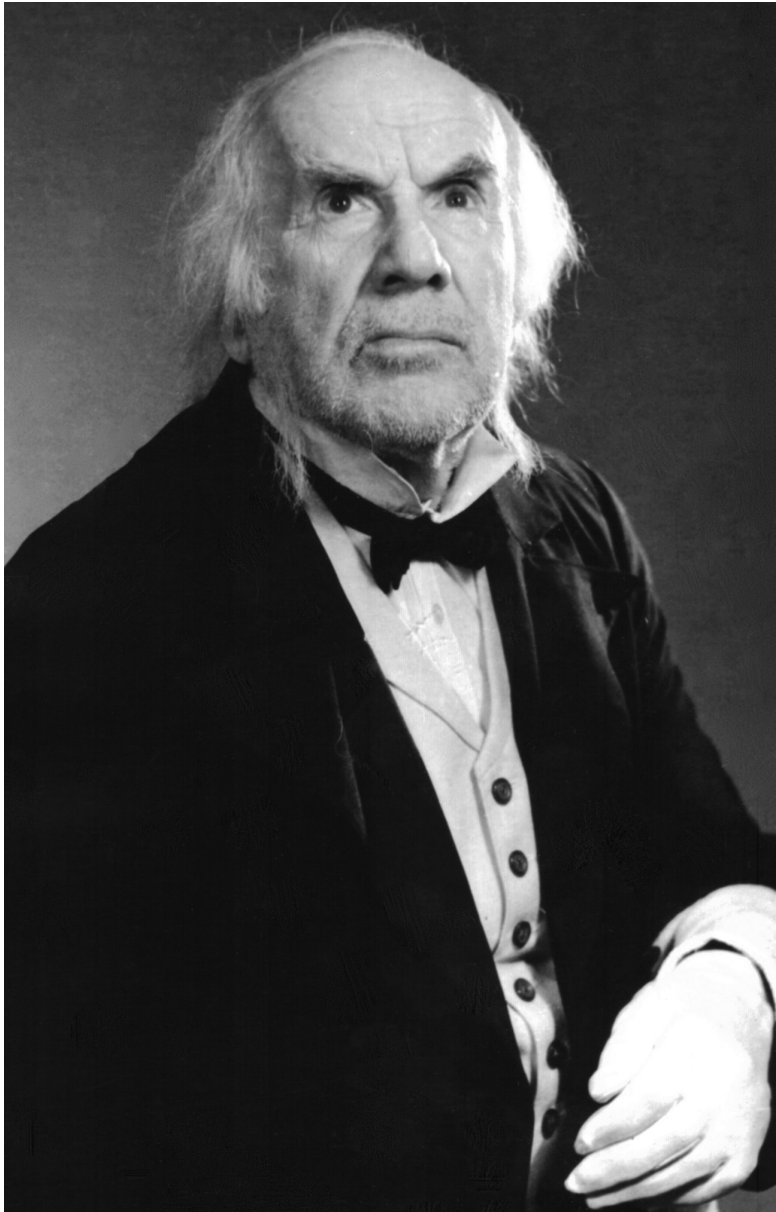




5



6







9

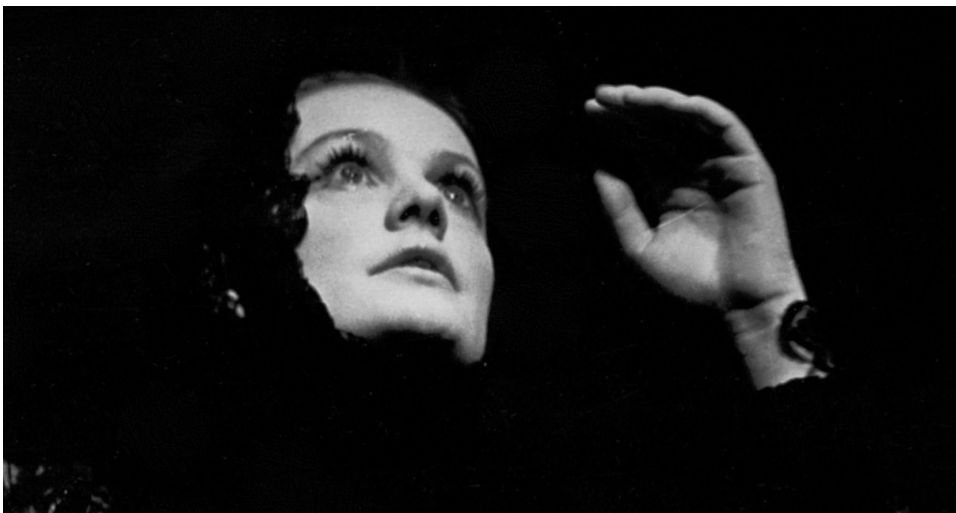


10





12



13



14



15



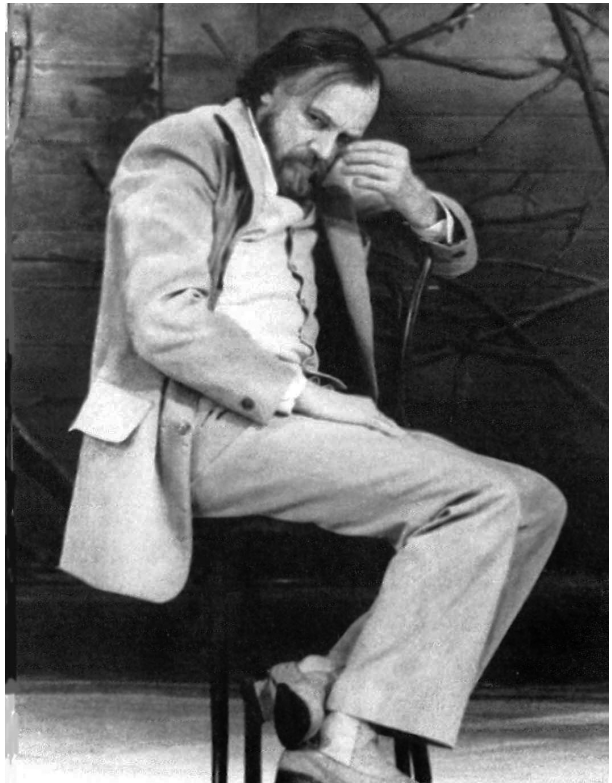
16



17



18



19



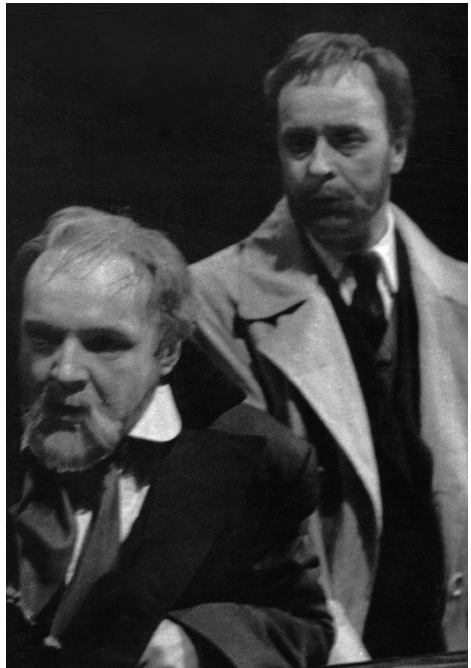
20



21

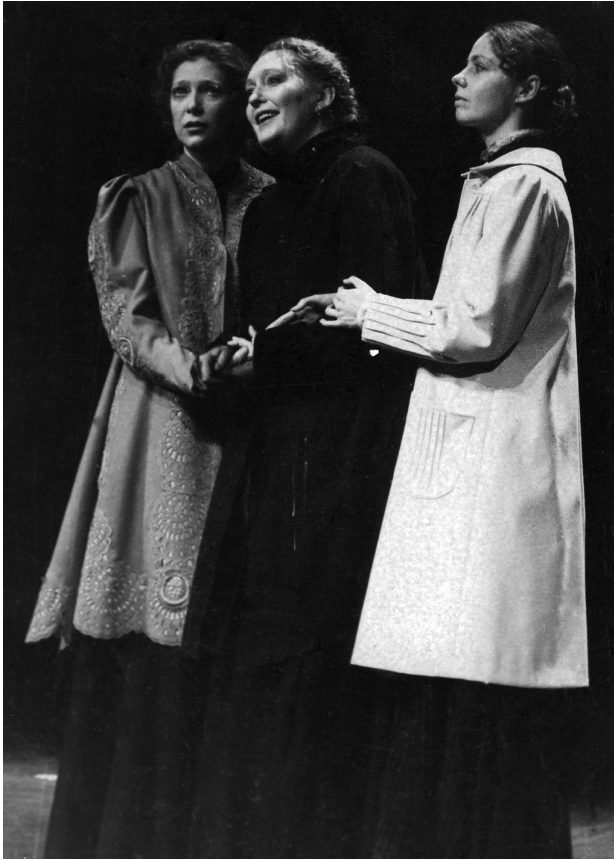


22



23

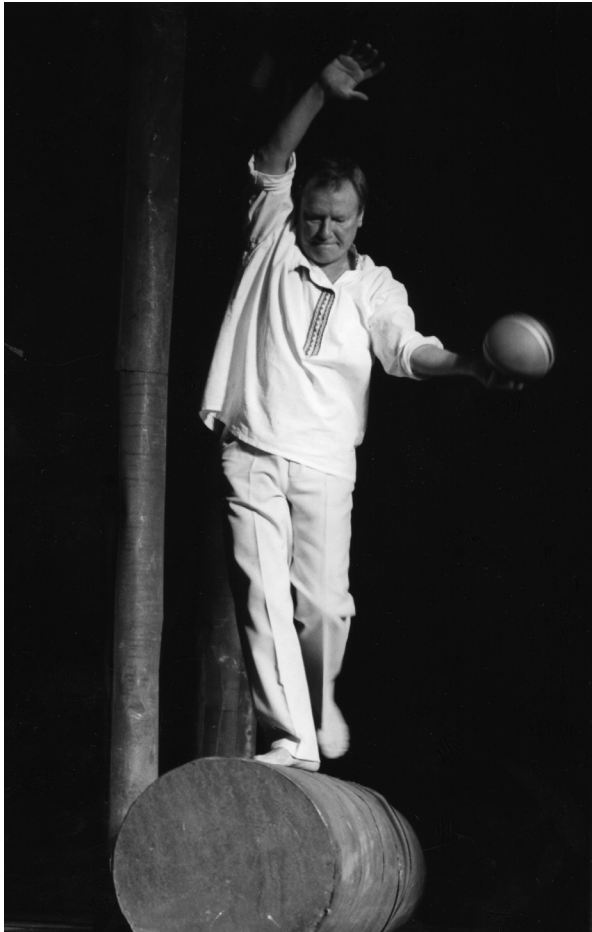




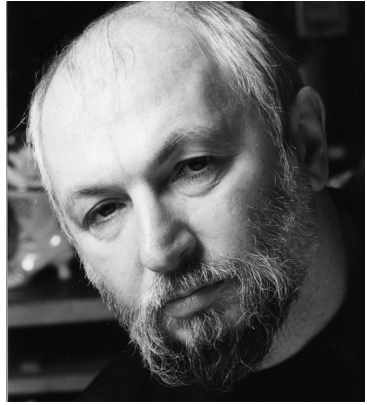




2



3



4

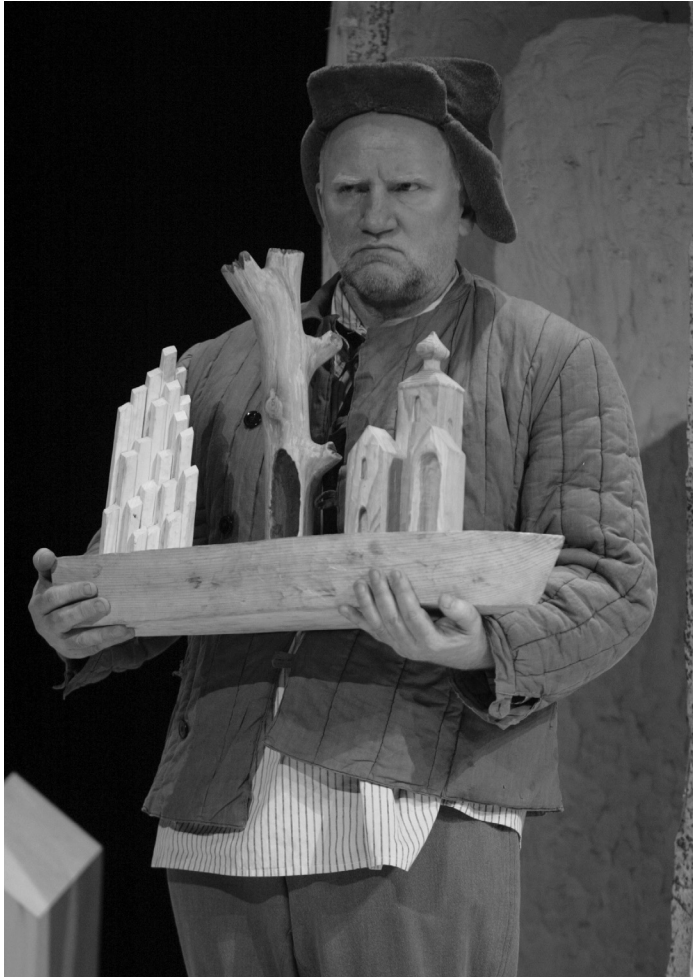


5





6



7



8



9

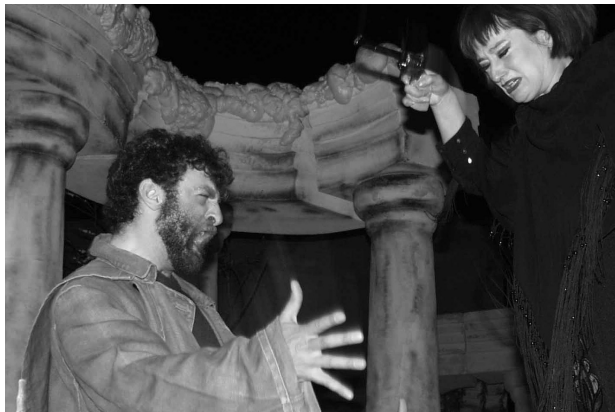




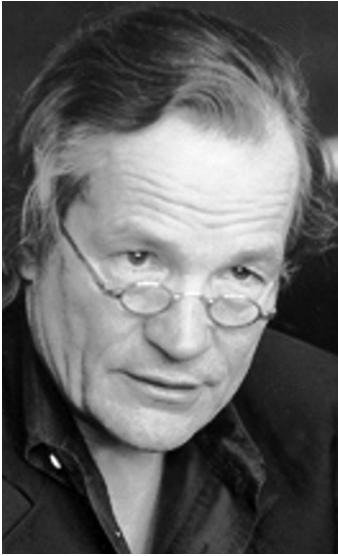
11



12



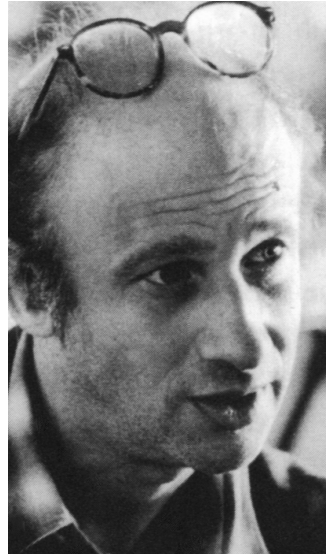
13



14



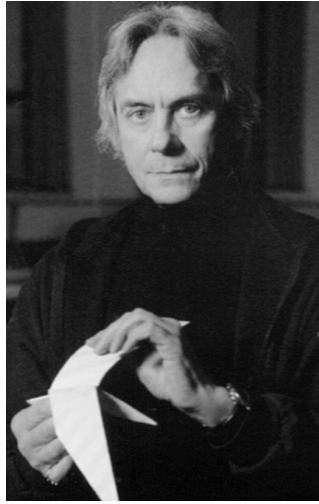
15



16



17



18



19









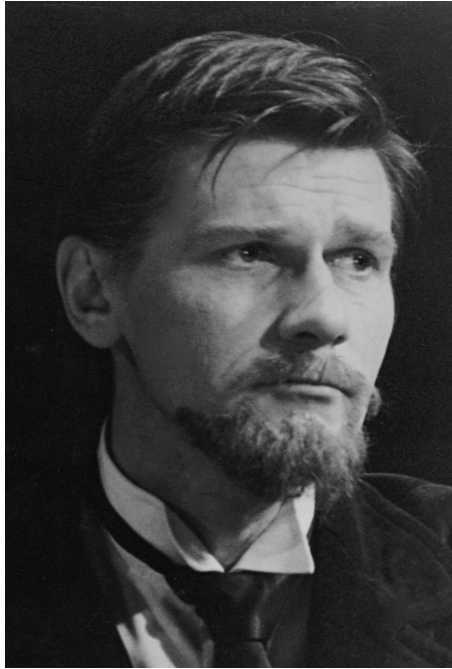




23



24



1



2



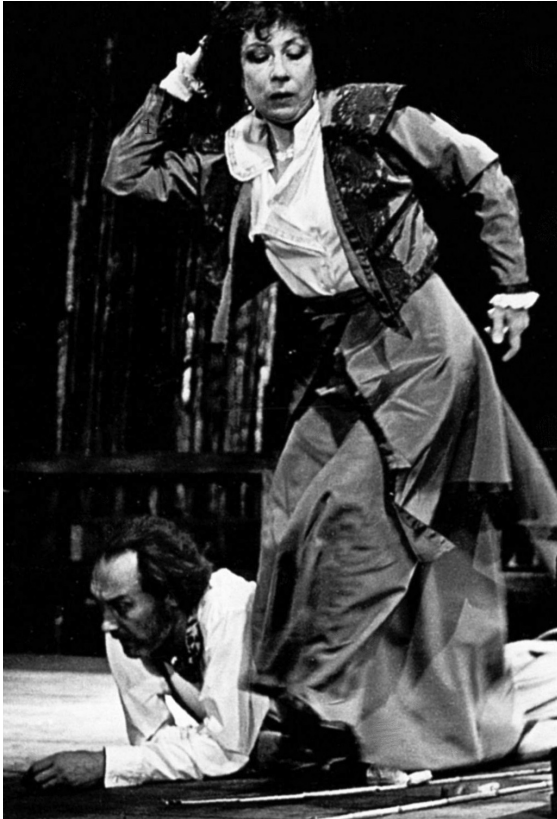
3



4



5



6



7



8



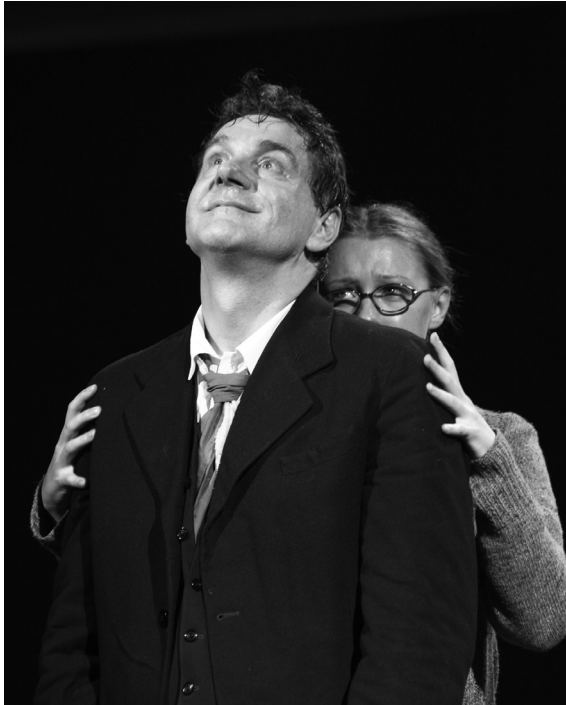
9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26







НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Шах-Азизова Татьяна Константиновна

Полвека в театре Чехова
1960–2010

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Редактор *Л.Н. Павлова*
Корректор *Н.И. Маркелова*
Компьютерная верстка *И.Ю. Богрычевой*

Формат 70x100/16. Бумага офсетная № 1
Печать офсетная. Печ. л. 20,5 + 3 п. л. ил.
Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Телефон (499) 245-53-95, 245-49-03

ISBN 9785898263249



9 785898 263249

Отпечатано в типографии им. Скворцова-Степанова ФГУП
Издательство «Известия» УД П РФ
Генеральный директор *Э.А. Галумов*

127994, ГСП-4, г. Москва, К-6, Пушкинская пл., д. 5.