

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ СОСТОЯЛАСЬ премьера оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» в постановке Валерия Фокина. Дирижёр Михаил Плетнёв



В ПАРИЖЕ НА 85-М ГОДУ жизни скончался знаменитый французский мастер пантомимы Марсель Марсо



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ «ЛЕНКОМ» показали премьеру комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». Режиссёр – Марк Захаров



НА СТУДИЙНОЙ СЦЕНЕ «Комеди Франсэз» состоялась премьера спектакля «Чистосердечные» по пьесе Мариво в постановке Жана Льерме



СКОНЧАЛСЯ ВЛАДИМИР ПЕТРОВ, профессор, заведующий кафедрой основ актёрского мастерства факультета драматического искусства СПбГАТИ

В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ готовятся премьеры спектаклей «Муха» в постановке Олега Ерёмкина и «Цветы для Чарли» в постановке Искандра Сакаева



АДОЛЬФ ШАПИРО назначен на должность руководителя художественных проектов петербургского ТЮЗа им. Брянцева



ЮРИЙ ЛЮБИМОВ ОТМЕТИЛ своё 90-летие



В «БАЛТИЙСКОМ доме» открывается очередной одноимённый фестиваль. В этом году его программа называется «Весь Някрошюс»



Юлия Марченко (Нина Заречная). Фото В. Красикова

ПРЕМЬЕРА

ПОСТИНДУСТРИАЛЬНАЯ МИРОВАЯ ДУША А. П. Чехов. «Чайка». Александринский театр. Режиссёр Кристиан Люпа

Если в Генуе выйти на площадь, смешаться с пёстрой, разноликой толпой, затеряться в ней, то можно приблизиться к чему-то, что Контантин Треплев называл «мировой душой». Доктор Дорн испытал эту близость, побывав в Италии. Так и говорит: «Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живёшь вместе с нею, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна мировая душа». То есть, Треплев не выдумал — описал некую вечную духовную мечту. Древние греки называли её космосом, Гегель — разумной идеей, Чехов — мировой душой, сославшись на «новые формы», иначе говоря, на Метерлинка, которого нежно любил и на которого хотел походить. Попытался в метерлинковском духе сочинить пьесу для театра и его герой Треплев — его не поняли. Тогда Треплев предпочёл улететь прочь на крыльях мечты, как говорят поэты. Это я пересказываю не столько пьесу «Чайка» Антона Павловича Чехова, сколько спектакль польского режиссёра Кристиана Люпы на сцене Александринского театра.

Режиссёр и сам захотел знаменитую пьесу переписать в треплевском духе. Назвал себя автором сценической адаптации, сократил текст, особенно в роли Треплева, изменил кое-что — например, Полина говорит Дорну «ты», а не «вы». Удвоил сцену домашнего чтения из второго акта. Финал — наиболее серьёзная самодеятельность (поэтому о нём — отдельно). Наконец, испытал «новые формы» на традиционной драме. Получился романтический спектакль. Я бы даже сказала, польский романтический спектакль. Оригинальность польского театра заключалась и заключается в психологизме — утончённом и сверхреальном, и одновременно в романтической метафористике — крупной и вольной. Жизнь духа в польском театре есть жизнь сразу и зримо на земле и в беспредельности. На грани правдоподобия и условности. (В отличие от нашего театра, который либо жизнеподобный, либо условный.) Меняются индивидуальности, соотношение темноты и ясности, реализма и абсурда этого театра, а строй его сохраняется. Присутствует он и в «Чайке» Люпы.

Чехов усвоен в мире благодаря тому, что, так сказать, географически присвоен — он становится английским, американским, польским. «Мировой душой» мирового театра. Так происходит с большой драматургией вообще. Иначе мы видели бы лишь попытки приспособления и колорит, серьёзного интереса не представляющие. Сейчас же, спустя век, постановки Чехова тем значительней, чем ярче национальный вклад или чем сильнее отстранение — не от Чехова, а от русского (как у Люка Персеваля в «Дяде Ване»), или взгляд со стороны.

Я даже не буду оправдывать изменения в пьесе — потому что вижу и чувствую смысл их и связь с феноменом Чехова.

Не с биографией его, не с идейным содержанием его произведений, не с бесконечными апофеозами, традициями и трактовками, а именно с феноменом. То есть со странной драмой с сюжетом, репликами соединённым (не на свету, а во тьме подполья, в так называемом «подтексте») с душой, как бы рвущейся из рамок сюжета — обыкновенного до того, что в каждой пьесе стреляют и влюбляются. Кристиан Люпа, наверное, счёл два выстрела «Чайки» нарушением хорошего вкуса (помимо того, что стреляться в романтической пьесе — пошло, а уж пошлости А. П. очень боялся, и помимо того, что финал спектакля продуман в поэтике драм о «мировой душе»).

«Мировая душа», с одной стороны, отвлечённость на манер Метерлинка, с другой, как мы уже говорили, суть вечных мечтаний о гармонии вселенского масштаба. И есть третья сторона — современность, куда же от неё деться. После знакомства со спектаклем Люка Персеваля «Дядя Ваня» (ещё одно следствие чеховского феномена) способ быстрой трансплантации Чехова в современность взят на вооружение: стоит зал буквально соединить со сценой, как остальное приложится само собой. Персеваль поставил ряд стульев так, что персонажи «Дяди Вани» зеркально отражали сидящих внизу; Люпа поставил стулья спиной к залу, образовав «литерный» ряд. Это и Станиславский с мхатовской «Чайкой» (где сидящие спиной «зрители» были новаторством), это и Персеваль с «Дядей Ваней», и более всего — это Люпа. «Литерный ряд» манит к себе, там так хочется оказаться, что некий выдуманный персонаж по имени Потерянный неожиданно поднимается на сцену, без колебаний перемахивая через рампу. Да и все остальные персонажи привычным путём на сцену не выходят. Ремарка «появляется из-за кулис» спектаклю противопоставлена — герои пьесы начинают разговаривать где-то в зале и продолжают уже на подмостках. Они обращаются в зал без околичностей. «Поймите меня», — говорит Треплев перед показом пьесы, подняв глаза к верхней галерее. Там сидят его настоящие зрители, — как сказали бы в шестидесятые годы, а кто где сидит в театральном зале в наши дни, понять нелегко.

А Потерянный? Он кто? Он — человек просто, выражаясь по Маяковскому. Потерянный — это чеховский герой без привычного имени-фамилии. Думается, что Потерянный при всей незначительности роли и микроскопической доле в спектакле — знак необычайной важности. Люди потеряны, рассеяны, разорваны. Никакая толпа их не сблизит, потому что «распалась связь времён». «Волнуетесь?» — спрашивает автор «Мировой

Продолжение на стр. 2



души» у исполнительницы. Она отвечает через огромную паузу: «Волнуюсь». Её ответ слишком формален, чтобы в него можно было поверить. Состояние постиндустриального стресса охватило толпу, соединительной ткани нет. Пейзаж-декорация — тоже постиндустриальный. Не хотелось бы пейзаж и декорацию слишком уточнять, хотя основания есть: это остатки очередной «великой стройки» или атомного реактора, а красный занавес, отрезающий пейзаж от авансцены, — вариация железного. Всё же пространство спектакля шире — небо из Шишкина или Левитана, стаи чаек, в тревоге мятущиеся над океаном, песня Лхазы — всё, что осталось после всего и всем: нам, им, людям.

Режиссуре постиндустриальное отчаяние диктовало мизансцены: пустотность, разреженные ритмы, оцепенелость. Между стульями, фигурами персонажей какой-то обязательный пропуск, чтобы подальше друг от друга. Любовь почти во всех её вариантах купирована: Нина не любит Тригорина не потому, что Люпа нашёл такой остроумный ход вопреки принятым, а потому, что в воздухе отсутствует любовный озон. Маша всё время сидит как птаха на жёрдочке, Полина вечно сжата в комок, Треплев выражает чувства истерикой и агрессией (совсем как Гамлет Бергмана, который насиловал Офелию), и лишь один Сорин таращит влюблённые глаза на юную Нину Заречную. Наивная Нина в пьесе Чехова говорит Треплеву: «В пьесе непременно должна быть любовь». Люпа с нею тоже, как и Треплев, не согласен: любовь — за сценой, в подтексте, во вдохновении автора, а на сцене любовь — анахронизм. Единственная лирическая сцена — с физическим сближением, с прямым диалогом — между Аркадиной и Треплевым, между матерью и сыном. То ли эту близость отменить невозможно, пока не прекратилось деторождение, то ли мать и сын — универсальный срез человечества по признаку пола, то ли Гертруда и Гамлет снова вмешались в Чехова, но принцип отчуждения всех от всех временно отменён — пока Аркадина делает Косте перевязку и пока эта «идиллия» не сменяется разрывом.

Что касается «новых форм», или пьесы Треплева, то она исполняется трижды, раз от разу становясь всё приемлемей для слуха и для души. Первый раз исполнение испортил сам Треплев. Он срежиссировал условный спектакль, от Нины остался только голос, на огромном экране ожили бесформенные «формы». Зрители на сцене, зрители в зале Александринки увидели компьютерный фокус, не более. Во второй раз Нина повторяет пьесу как урок, нарываясь на справедливое, вероятно, замечание Маши, что Константин Гаврилович читал лучше. А третий раз — вот тут вторая «польская» (да и русская) театральная крайность — через себя, свой опыт, свою душу пропустить, чтобы заморозить музыкой и болью монолога о близкой всемирной пустоте.

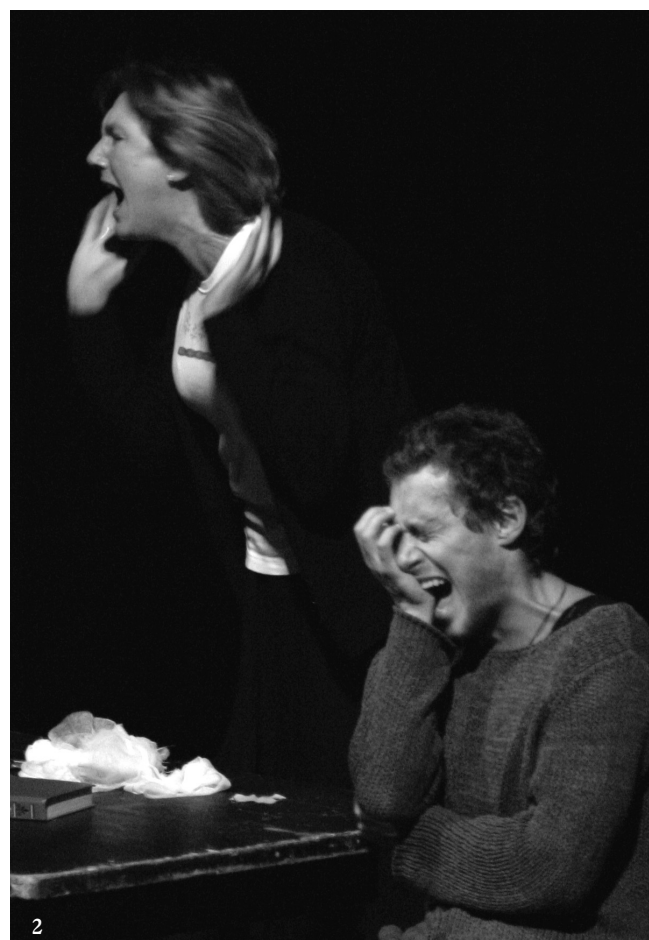
Ещё одна важная диалогическая сцена — Тригорина и Нины из второго акта — превращена в монолог пи-

сателя-профессионала, скучный для Нины и к ней не обращённый. Тригорин отчитывается перед читающей публикой. Все плохо слышат друг друга. Дорн слушает себя, обнаруживая неплохого критика и популяризатора общих мест, не говоря уж об Аркадиной, которая и не пытается никого услышать или кого-то прочитать. В антидиалог Нины и Тригорина сделана оглушительная врезка истерики Треплева, её реальная часть дополнена видеоинсталляцией (Збигнева Бзымека). Бурный «кусочек» Треплева уходит в перспективу, повторяясь там до бесконечности. «Кусок» Тригорина — направлен в зал, слова его разлетаются и тонут в нём.

Не знаю, насколько русские актёры устраивали польского режиссёра, на сколько процентов соответствовали замыслу. Это вопрос сугубо внутренних. Важно, что замысел открылся, что он не смазан (пока что). В то же время русские актёры верны себе. Очень узнаваема Марина Игнатова (Аркадина), с недавно открывшимся в ней ярким сатирическим даром, позволяющим пародировать самоё себя и свой репертуар. Аркадина у неё самодовольная, здравомыслящая и бесстыдная; по-русски блестяще сделана сцена укрощения Тригорина — стоя на коленях и на всякий случай скинув платье, Аркадина так откровенно жёт и льстит любовнику, что и Тригорин не верит, не говоря о зале. Соглашается уехать с нею Тригорин из равнодушия, как, впрочем, в первом акте из равнодушия оставался в усадьбе Сорина. Всю комическую часть комедии Чехова протащил на себе Шамраев — Виталий Коваленко — и его задача не так уж сложна: среди апатичных физиономий толстяк Шамраев то в заячьей тужурке, то в майке, с набором «бородатых» анекдотов — персонаж «мягкий», эластичный, и тем привлекательный. Нина Заречная — Юлия Марченко раскрывается постепенно, одновременно с пьесой Треплева «Мировая душа». Раскинувшись к финалу на декадентской софе, она из тихой мыши в простеньких платьях школьницы (костюмы Петра Скибы) делается чайкой, существом, решившимся улететь. Не по роли, которую она, наконец-то, получила, а по судьбе, Нина Заречная — это Соня Серебрякова. Мимолётный коллаж из двух чеховских пьес для спектакля Люпы уточняет: милосердие и нежная, ласковая жизнь Заречной нужны больше, чем актёрская карьера. Маша Яны Лакоба — незаметная и незамечаемая; это хорошо сыграно актрисой, как и обидная непривлекательность Маши. Треплев Олега Ерёмкина — наш «Збышек». Кажется, что режиссёр

увидел в герое Чехова прославленного героя польского кино давних лет. Треплев в спектакле — намечен; русский актёр на Цыбульского внешне почти не похож, а по исполнению он как бы избегает более глубокого контакта и с ролью, и с публикой. Дорн Игоря Волкова — откровенный резонёр, хотя «плохого» диагноза ему не поставлено.

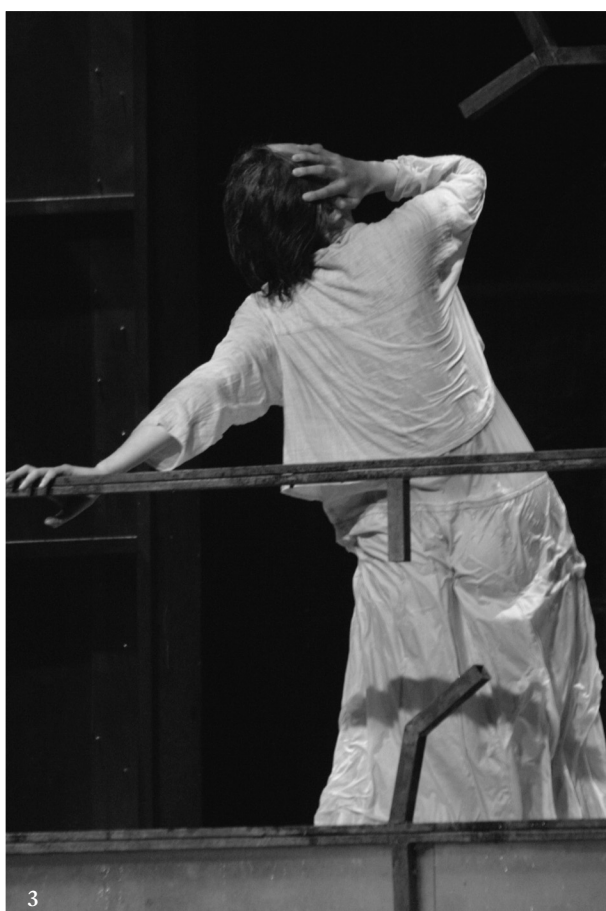
В «Чайке» ничем удивить нельзя — всё испробовано. Разве что фи-



налом без выстрела. Но, думаю, более удивительно соединение Нины и Треплева, придуманное Люпой. Их разделял Чехов, и разные судьбы им назначались в разных постановках пьесы. (Из них, на мой вкус, самая интересная у Петра Штайна в Рижском театре русской драмы.) А Кристиан Люпа, отбросив «детальки» с умершим у Нины ребёнком, её грядущей поездкой в вагоне третьего класса с купцами и другие подробности быта (как и выстрел Треплева), просто дал им возможность вместе улететь. Именно улететь, хотя в гаснущем свете они оказались на полу. Может быть, опьянённые мечтой или наркотиком. Там, где театральной техникой можно было беснуть, как и происходит в некоторых сценах под оглушительный музыкальный шум (музыка Яцека Осташевского), когда поневоле вспомнишь рассказы о Курской дуге и звуковой атаке самолётов, артиллерии, пушек, сливавшихся в один нечеловеческий вой войны, — там, где видеоинсталляции пригодились бы для изображения полёта в воздухе, эдакого балета освобождения, — режиссёр вернулся к вечным средствам — и ими зритель, я в первую очередь, тронута больше, чем сиренами и канонадами с картинками. Это не значит, что компьютерный театр совсем не нужен — он нужен, чтобы понять, насколько он мнимо выразителен. Без него беды постиндустриальной эпохи не понятны. Костя и Нина полетели и влились в «хор» трепещущих крыльев. Так они избежали тех самых будней, в которых всё так обычно, в подтексте — как будто символично, а на самом деле — неясно и смутно.

ЕЛЕНА ГОРФУНГЕЛЬ

- 1, 2. Марина Игнатова (Аркадина) и Олег Ерёмкин (Треплев)
3. Юлия Марченко (Нина Заречная)
4. Декорация к спектаклю. Фото В. Красикова



ГВАРДИЯ, ВПЕРЁД!

«Авангард» — понятие военное, и обращаться с ним принято по-мародёрски. Легко высмеивать ошибки тех, кто рискнул ошибиться. Легко бодрой рысью, под разговорчик, промахивать поле, которое перед тем долго и молча (или, наоборот, подбадривая себя криками) расчищали от мин. Легко осуждать тех ненормальных, психов, маньяков, которые, стыдясь собственной аномалии или, напротив, желая дать ей полную волю, полезли на рожон. Легко пронизировать над теми, кто, направляясь к индийцам, приплыл к индейцам, ещё легче — над теми, кто и вовсе не доплыл, а заплутал по пути и был съеден в полной безвестности. В заградотрядах вообще служить легко. И вопрос тут только один: а может быть, лезть на рожон и рисковать ошибиться — ещё легче? Может быть, дерзость, очищенная от налёта романтизма, не столь уж достойна и почётна, сколь бы ценен ни был её результат? И если смеяться над авангардистами легко, то не легче ли лёгкого их защищать?

«Быть авангардистом просто», — таково укоренившееся мнение. При прочих равных, разумеется, — спешат добавить те, что поинтеллигентнее. Под «прочим» подразумевается мера таланта, которая, ясное дело, при любом сопоставлении всегда является первейшим критерием. Но как оценить талант художника, творящего непонятно что по непонятно каким законом? Мои учителя в пору своей молодости слышали от сверстников, как легко снять фильм Годара; их же учителя, в пору уже своей молодости, слышали, как легко написать картину Пикассо. И даже сегодня смехотворность этих утверждений всё ещё не бесспорна. Что уж говорить о «Чёрном квадрате» Малевича, поныне слышущем в обывательских кругах символом авангардного шарлатанства. У людей, нечутких к собственному эстетической ценности произведения, уважение может вызвать только затраченный физический труд — всё прочее в расчёт не принимается, ибо не существует. Хорошо, бывают авангардисты-трудоголики, — к примеру, спаивающие в единое жестяное панно несколько тысяч консервных банок с разными вмятинами, — их в шарлатанстве не обвинишь, разве что в крайней форме аутизма. Но очень часто вся энергия художника уходит на сам «прорыв в авангард»: на разработку новой методики, на отказ от существующей конвенции или же попросту на ориентирование вслепую на незнакомой ещё никому местности. На долю собственно произведения достаются две проведённых по холсту крест-накрест линии, три нерифмованные строки разной длины или же один-единственный монолог, прости Господи, Мировой Души, который к тому же ещё и очень трудно играть. Бред? Ну бред же.

Главная проблема авангардизма, впрочем, даже не в этом всём — в конце концов, не будем лишать художника права на трагедию непонятости, это его нормальный профессиональный риск. Истинная каверза в том, что в злополучной максиме «быть авангардистом легко» уверены не только зрители и критики, но подчас и сами художники... ну, скажем так, авторы. Нарушь конвенцию, преступи табу — как угодно, как заблагорассудится, как приснится, — и за тобой потянутся. Причём не люди, не зрители или слушатели (свою трагедию непонятости «нарушители» готовы пестовать со сладострастием, унижение здесь паче гордости), — нет, само Искусство послушно двинется по проторённой тобою тропе... А как же иначе? Конвенция нарушена? Нарушена. Значит, авангард? Авангард. Передовой отряд. Значит, все остальные потопчутся в нерешительности — да и последуют за ним.



Кристиан Люпа. Эскиз декорации к спектаклю «Чайка»

Это, строго говоря, тоже шарлатаны, но особого рода. Не равнодушные хитрюги, — от тех вреда немного, а порой их азарт даже переплавляется в подобие таланта и приносит свои бессмысленные плоды, — но искренние глупцы, уверовавшие в своё «призвание». В лучшем случае — перенимающие на стороне всё новое, без разбору (а значит, и талантливое в том числе), в худшем — ограничивающиеся собственными наитиями. Мальчиши-Плохиши, упивающиеся собственным инфантилизмом, каждый свой полужест объявляющие революцией в искусстве, причём кровавой; они всем прилюдно заявляют — и, кажется, сами в том уверены, — что за вытасненную вчера из шкафа баранку (или, скажем, за светящийся в глаза зрителям прожектор, или за мобильник, по которому Прометей рассказывает анекдот Орлу) заслуживают лютой казни, но то была пощёчина общественному вкусу, и пощёчина заслуженная, так что они готовы. Худо, когда у таких авторов появляются поклонники (а они появляются): они тоже начинают верить в страдание за баранку и готовы грудью заслонить любимого гуру от сатрапов-академистов, — лишь бы тот стащил ещё что-нибудь, столь же общественно значимое. По нынешним временам, когда критерии искусства размыты (то есть подзабыты), подобный зрительский спрос и вправду может послужить поводом к возникновению целого бараночного направления. Однако вдвойне, втройне худо, когда такие искренние шарлатаны оказываются и впрямь талантливы. Этой миной пути искусства можно в такую беспутницу разворотить, что долгие десятилетия восстанавливать придётся: пример Сальвадора Дали тут ярчайший.

Может быть, авангард действительно ущербнее академического искусства? Допустим, быть настоящим авангардистом всё же «нелегко», — но не является ли аргументом лёгкость, с которой авангард можно фальсифицировать? Академическое искусство так не сфальсифицируешь: там традиция, школа, навык, ремесло, понятные и прозрачные (для профессионалов, которые там есть) критерии, которые, если что не так, тут же выведут пройдоху на чистую воду... Покойный Курёхин, впрочем, рассказывал, что на протяжении многих лет ему снился один и тот же сон: Большой Концертный зал имени Чайковского, симфонический оркестр, сам Курёхин в смокинге сидит за роялем, вот он заканчивает последний бравурный пассаж, и старушки из первых рядов тут же начинают его поздравлять. А потом он понял, что всё это слишком уж легко, слишком достижимо: и смокинг, и оркестр, и старушки. И что по сути своей — это всё одна громадная фальсификация. Куда большая, чем самые «безбашенные» авангардные кунштюки.

Брехт говорил, что в искусстве, как в море, можно плыть по ветру или против ветра, нельзя — по вчерашнему или завтрашнему ветру. Истинный авангардист — тот, кто раньше других понимает, что ветер переменится, и на свой страх и риск перекладывает курс — вне зависимости от своих навыков и умения, просто потому, что уже пора, а больше что-то никто не шевелится. Ошибиться он может — он не может поступить иначе. Фальшивому авангардисту же просто нравится, по инфантильности натуры, время от времени перекладывать курс, — потому что он воспринимает Лоцию Искусства как раскраску для младшего школьного возраста. Случайно «попасть» он может, особенно если будет с детской серьёзностью подражать авангардисту истинному, — но не стоит принимать эту случайность на веру: в конце ему всё равно надоедает собственная серьёзность, и тогда на сцене устраивается Большая Каляка-Маляка, а корабль рискует перевернуться, запутавшись в бессмысленной паутине новоизобретённых ходов и приёмов. Академист же действует «по старинке», по давешнему курсу. И пока ветер не переменится со всей очевидностью, с тройной перепроверкой и преодолением нажитой за годы штиля лени — он будет плыть по вчерашнему ветру. Наверное, эта ошибка заработка большими трудами и навыками. Толку-то. Взрослая лень стоит детской бездумности.

...Однако, как ни странно, хватает претензий и к тем, истинным авангардистам. Пусть не шарлатаны, да пусть хоть гении, — но искусство их холодно, пусто и страшно, и ценность его — сугубо цеховая, да ещё и авансом выданная. Только когда в нём появится «живой человек», понятный и узнаваемый, — только тогда оно и заслужит право именоваться искусством в полной мере. А пока — что ж... так... могущие оказаться бесполезными эзерсисы, жонглирование сомнительными средствами в негодных целях.

Что же, в авангарде действительно холодно, пусто и страшно, и иначе быть не может. Тепло, безбоязненно и дом полной чашей — это только у каминов в глубоком тылу. Вот только что из этого живее и человечнее, ещё вопрос. И вопрос принципиальный, чтобы не сказать основной. Искусство тем и отличается от всего сущего, что оно одно есть порождение человека как такового. Физике и математике вообще жизнь не нужна, история, какая-никакая, есть и у муравьёв, и у деревьев, и даже у последней пивки. Искусство же человечно по сути своей. И это не значит, что оно обязано повествовать о человеке или к нему апеллировать; это значит, что оно — в самых формальных своих приёмах, в самых строгих своих схемах — воплощает устройство духа человеческого. Авангард при смене ветра (то бишь эпохи) потому и обращается к основным эстетическим схемам, демонстративно забывая все прошлые навыки, что пытается заново ответить на тот самый вопрос: «а что теперь есть человек?» И если выясняется — через одинокий ли штрих на холсте, или голую сцену, или замысловатое плетение рассыпающихся словес, — что этот человек почему-то не сидит у камина, а корчится от боли, вчера ещё неведомой, или на долгие минуты застыл в столбняке на авансцене, истощая зрительское терпение, — значит, что-то оторвало его от камина, испепелило его уют, разможило его бессмертную душу. Значит, война. И значит, кто-то должен идти в авангарде. А вы, тыловые, — вы смейтесь. С этого корабля вы сбежите первыми. Уже сбежали.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ