



УДК 792.06

Анатолий БАКАНУРСКИЙ,
доктор искусствоведения,
профессор Одесского национального
политехнического университета

ОТЦВЁЛ «ВИШНЁВЫЙ САД» У «ДЯДИ ВАНИ»

Баканурский А. Отцвёл «Вишнёвый сад» у «Дяди Вани».

В статье показан перекокс современных театральных афиш в сторону чеховской драматургии, что приводит зачастую к её смысловой девальвации. Автор пытается предложить собственный «рецепт» избавления театрального репертуара от драматургического однообразия.

Ключевые слова: Чехов, театр, драматург, репертуар, режиссёр.

Баканурський А. Відквітнув «Вишневий сад» у «Дяді Вані».

У статті показаний перекокс сучасних театральної афіш у бік чеховської драматургії, що призводить найчастіше до її смислової девальвації. Автор намагається запропонувати власний «рецепт» позбавлення театрального репертуару від драматургічної одноманітності.

Ключові слова: Чехов, театр, драматург, репертуар, режисер.

Bakanursky A. Withered «The Cherry Orchard» in «Uncle Vanya».

The article shows the bias of contemporary theater posters in the direction of Chekhov's drama, which often leads to the devaluation of its meaning. The author tries to offer its own «recipe» to get rid of the drama theater repertoire monotony.

Key words: Chekhov, theater, playwright, repertoire, producer.

Постановка проблемы. Для начала немного статистики. Афиша Одесского Русского театра: «Вишнёвый сад», «Чайка», «Дядя Ваня», а до недавнего времени «Три сестры» Антона Павловича Чехова, «Рецепт любви», «Уездная канитель» – сценические композиции по рассказам Чехова Антона Павловича. Рекорд. Репертуар московского театра «Школа современной пьесы»: «Чайка» Чехова, спектакль-ветеран «А чой-то ты во фраке?» снова по Чехову, «Чайка» Акунина (детектив), «Чайка» тандема Вадим Жук-Александр Журбин (она жанрово обозначена как «настоящая оперетка»). Ещё рекорд! Количество «Чаек» у московского одессита Иосифа Райхельгауза приблизилось по численности к генерации пернатых из знаменитого хичкоковского хоррора [1]. Театры словно задались целью визуализировать энциклопедическую дефиницию: «Чайки – стайные птицы, живущие облигаторными

или факультативными колониями». «Облигаторно-колониальным» статусом наделена в современном театральном репертуаре и чеховская драматургия. На подобном фоне перенаселённой сценической чеховианы остаётся отдыхать петербургскому Малому драматическому (да и всем другим театрам, в чьих афишах менее двух чеховских названий): у труппы Льва Додина в прокате всего лишь основательно одряхлевший «Дядя Ваня» да, правда, дважды поставленный «Вишнёвый сад». Похожим дуплетом, состоящим из снятого в 1970 году фильма «Дядя Ваня» и одноименного спектакля на сцене театра имени Моссовета (постановка осуществлена в 2010 году) отметился Андрон Кончаловский [2]. А, вспомнил ещё одного выдающегося рекордсмена! Это, конечно же, Леонид Хейфец. Не в одной стране шумят и плодоносят возвращённые им с мичуринской настойчивостью на разно-

языких сценах «Вишнёвые сады». Жаль, что вишня не растёт в Антарктиде [3]. Леонид Ефимович, если перефразировать Тригорина, вполне мог бы с полным основанием сказать о себе: «Ставлю непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу» [4].

Целью данной публикации является демонстрация перегруженности современного театрального репертуара чеховской драматургией.

Изложение основного материала.

Если представить, что вдруг обнаружили претенденты на чеховское литературное театрально-драматургическое наследие, то масса театров оказалась бы на грани банкротства. Жаль, что прямые наследники отсутствуют, может быть авторское право успокоило бы безудержный постановочный зуд, ведь Чехова сегодня не ставит только ленивый. При этом есть одно общее место у чеховских постановок, особо характерное для провинциальных театров. Это формат фестивального «верняка», в котором всё, вроде, рассчитано правильно, но весьма ощутима боязнь ошибки, ограничивающая поиск нового сценического языка, обрекающая театральный артефакт на вторичность. Нет амбициозности, подкреплённой профессионализмом, риска и дерзновенности. Как правило, дело ограничивается анонсированием предстоящей премьеры как «мировой» (этот расплывчатый местечковый термин особо популярен в Одессе). Такой заигранный Чехов не провоцирует возникновения *другой* режиссёрской генерации, способной на оригинальное сценическое мышление. Появление новых театральных смыслов, коими была изначально наполнена чеховская драматургия, – сегодня становится весьма проблемным. Иными словами, чеховский авторитет содержит в себе тормозящее творческое начало, что само по себе делает актуальным пересмотр его роли в современном театральном процессе. Тут проблема: как постановщику прорваться к зрителю через драматурга? В случае с Чеховым это до невозможности затруднено, ведь ещё современники его пьес отмечали отсутствие авторского ответа на вопросы, задаваемые чеховским театром. Впрочем, сами режиссёры, которых принято относить к постдраматической театральной традиции

тоже не создали *собственного* нового сценического языка, ограничившись в лучшем случае цитированием в своих постановках постнеклассической выразительности, восходящему к воспроизведению ряда теоретических положений знаменитой книги Х. – Т. Леманна [5], а также повторением отдельных находок Ромео Кастеллуччи, Роберта Уилсона, Тадаши Сузуки, Питетр Брука, Питера Селларса, Феликса Баррета, Романа Виктюка, Анатолия Васильева, Ежи Гротовского, Эудженио Барбы и других лидеров театрального авангарда [6]. В итоге вместо попытки создания *своего театра* имеет место цитатническое тиражирование штампов, ничего общего с творчеством не имеющее. В современном сценическом контексте так называемый новый сценический язык зачастую напоминает невнятные шаманские глоссалалии, актуализирующие знаменитую реплику Константина Треплева: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине» [7, 127].

Новые веяния в театральном процессе не прошли незамеченными для чеховской драматургии. Изменение статуса публикации, смена традиционного зрительского вауэризма непосредственным проникновением аудитории в структуру спектакля, привело к упрощению языка самой пьесы. Герои Чехова заговорили с отчётливо различимым сериальным акцентом, привнесённым в действие его новым соавтором – зрителем. Иные лексические правила, с которыми этот персонаж вступает в игру, – не есть прямое следствие New Writing – магнитофонного стиля вербатима, характерного для новой драмы. Вербатим – это язык, которым мыслит и посредством которого общается сама публика. По своей косноязычной выразительности он напоминает стиль мышления штабс-капитана Солёного из «Трёх сестёр».

В определённом смысле Чехова вполне можно рассматривать как одного из предшественников сценического вербатима, что и сделал рецензент «Московского листка», откликнувшийся на премьеру «Чайки»: «В походках действующих лиц, в их движениях, в их словах, в каждом звуке их голоса чувствуется потерянная, ненормальность, граничащая с сумасшествием».



ем». Во вскоре последовавшим на сцене Художественного театра вслед за премьерой «Чайки» «Дяде Ване» директор Императорских театров Владимир Теляковский усмотрел тревожные в нравственном отношении симптомы, аналогично тому, как современная традиционалистская критика расценивает вербатимный дискурс в новой драме: «Может быть, это действительно современная Россия, – ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе» [8].

Результаты исследований. Чехов как драматург отчасти утрачивает свою театральную актуальность по крайней мере в качестве сочинителя сюжета, уступая место тому, кто излагает сам сюжет. На первый план выходит фигура рассказчика – Homo Narrator. Иногда его функции берёт на себя публика спектакля. Сам я однажды был свидетелем, когда в изначально переполненном зале на спектакле Э. Някрошуса «Вишнёвый сад» после реплики о том, что имя продано, число зрителей заметно поубавилось. Новые «украинцы», «русские», «одесситы» (нужное подчеркнуть), приобретшие весьма недешёвые билеты, уверенные, что коль скоро коммерческая сделка завершилась, посчитали закончившимся и сам сюжет чеховской комедии. Сигнальная система сработала безотказно.

Narrator – это уже не столько сочинитель сюжета, сколько его интерпретатор. В этом смысле Чехов в известной степени уже не сам драматический писатель, а его соавтор. Тригорин как деятельный участник и комментатор событий «Чайки», не меньшая по масштабу знаковая фигура, чем Антон Павлович. Эту ситуацию тонко подметила и использовала Улицкая в «Русском варенье». Современная режиссура с её стремлением однозначно определить, кто хозяин в доме под названием Театр, как правило, не поднимается до постижения того who is who на современных подмостках, особенно в тех случаях, когда действие, на них разворачивающееся, позиционирует себя с постнеклассическими театральными направлениями. В этом контексте она ощущает себя забытым всеми в заколоченном в доме Фирсом [9]. Сад не просто отцвёл, а уже вырублен, стук топоров раздаётся издалека, лопнувшая струна погребально отзвучала.

Нужно время, много времени, пока вырастут новые, способные плодоносить деревья. Может этой паузы как раз и не хватает, чтобы дать Чехову отдохнуть, избавить его от «замысленности» режиссёрского глаза.

Выводы. В театральном отношении чеховская драматургия несколько девальвировала справедливо присвоенный ей статус «нашего всего». И не последнюю роль здесь сыграло частое и немотивированное к ней обращение, сделавшее заграничными и привычными пять известных текстов.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Я не упомянул ещё один спектакль из репертуара «Школы современной пьесы» – «Русское варенье» Людмилы Улицкой, в котором современная действительность осмысливается с аксиологических позиций персонажей чеховской драматургии. В данной ипостаси Чехов выступает в амплу не столько драматурга, сколько социального эксперта.

2. Моссоветовская версия в трактовке Кончаловского настораживает демонстрацией откровенного измельчания чеховской драматургии. Один из братьев, – поборников миллиардной (по себестоимости, но не доходности) патриотической идеи русского фастфуда, выраженной в слогане: «Едим дома!», мало того, что перенёс «сцены из деревенской жизни» в пространство Садового кольца, зачем-то проиллюстрировав должно быть её «идиотизм» демонстрацией нескончаемых автомобильных пробок на экранезаднике. Такая вот Laterna Magica в качестве иллюстрации к Чехову. Сам же главный герой в исполнении Павла Деревянко повадками своими заставляет вспомнить кинороль этого актёра – в ленте «Гитлер капут», сыгранной в формате откровенного стёба. Войницкий у Деревянко – мелкомасштабен и уже в силу этого обстоятельства его конфликт с Серебряковым либо невозможен, либо изначально мелок и ничтожен. Словом, чеховская идея априорно девальвируется прежде всего частотой режиссёрских обращений к сценическому тексту, демонстрирующих природу «смерти автора».

3. Только «Вишнёвый сад» и «Дядя Ваня» были поставлены Хейфецом на нескольких сценах Москвы, в Стамбуле, Варшаве, Кемпере (Франция), Бургасе, Бишкеке, Одессе. К списку

этому можно приплюсовать и одноименный телефильм.

4. В оригинале у Чехова: «Пишу непрерывно...». Достойную конкуренцию Хейфецу может составить французский режиссёр Эрик Лакаскад, ставивший в разных театрах (от Парижа до Вильнюса) едва ли не весь «большой» чеховский репертуар.

5. Леманн Ханс – Тис. Постдраматический театр. – М., 2013.

6. В современной молодой режиссуре стало общим местом формирование своеобразных постановочных дацзыбао – цитатников из набора творческих приёмов мэтров мирового театрального процесса, к использованию которых в репетиционном процессе регулярно прикладываются начитанные, но, как правило, не обладающие достаточным практическим опытом, авторы спектаклей. Следствием этого является утрата ощущения постмодернистской дистанции между цитирующим художником и цитируемым источником, устрашающая серьёзность театрального артефакта, при которой штамп наделяется ценностным статусом скрижали. В этом контексте цитата, формирующая сценический штамп, мистифицируется, как известный напиток, который готовит Мефистофель для Фауста. На малоискушённых режиссёров (уж об актёрах я не говорю) он оказыва-

ет наркотически-гипнотическое воздействие: «Любую бабу примешь за Елену».

7. Чехов. А.П. Пьесы. – М., 1982.

8. Вербатим легализовал в драматургии и в спектаклях выражение лексических особенностей мышления, для которых стиль этот явился едва ли не единственным вербальным средством адекватного балансирования на грани языковых норм, в которых реализовался адекватный способ воспроизведения возросшей эмоциональности и упрощённости современной жизни, когда, по замечанию современного немецкого филолога-слависта З. Кестер-Тома, «непечатное слово стало печатным». Любопытно, что в том же 1900 году (когда Теляковский внёс упомянутую запись в свой «Дневник»), театральный экспериментатор Константин Станиславский пишет статью, начинающуюся словами вполне в духе стилистики *new writing*: «Художник черпает мотивы для своих творений из жизни и природы».

9. В «Трёх сестрах» в театре Ленсовета, поставленных Юрием Бутусовым в финале с абсолютно стервозными сестрами поступают как со старым слугой из «Вишнёвого сада» – их замуровывают в стену.

Надійшла до редакції 19 серпня 2015 р.