

УДК 792

АЛЕКСАНДРИНСКАЯ «ЧАЙКА» КРИСТИАНА ЛЮПЫ
В ЗЕРКАЛЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

А. А. Чепуров¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье поднимаются актуальные проблемы сценической интерпретации классических драматических текстов, вопросы интеркультурных связей в современном театральном процессе, анализируются отклики театральных критиков на постановку пьесы А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре, осуществленную выдающимся польским режиссером Кристианом Люпой в 2007 году. Проведенный анализ позволяет вскрыть механизм творческого преобразования пьесы Чехова в контексте современных экзистенциальных концепций.

Ключевые слова: Александринский театр, А. П. Чехов, «Чайка», К. Люпа, интерпретация, театральная критика.

THE SEAGULL IN ALEXANDRINSKY THEATRE DIRECTED
BY KRYSTIAN LUPA IN THE MIRROR OF THEATRE CRITICISM
Alexandr A. Chepurov¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article arises the actual problems of the theatrical interpretation of classical dramatic texts, the issues of intercultural relations in the contemporary theatrical process, analyzes critical polemics around the production of Chekhov's *Seagull* in the Alexandrinsky theatre, directed by the outstanding Polish artist Christian Lupa in 2007. The analysis allows to reveal the mechanisms of creative transformation of Chekhov's play in the context of modern existential concepts.

Keywords: Alexandrinsky theatre, Anton Chekhov, *The Seagull*, Krystian Lupa, interpretation, theatre criticism.

Проблема сценической интерпретации классических драматургических текстов тесно связана с теми эстетическими парадигмами, которые формируются в художественном сознании того или иного исторического времени. Именно в этом контексте и именно в этом ключе формируется характер интерпретации, та художественная стратегия,

которая, в конечном счете, и определяет образную структуру сценического воплощения произведения-оригинала. При этом легитимность предлагаемой интерпретации определяется несколькими факторами, среди которых главный — насколько предложенная интерпретация отвечает духовным и эстетическим запросам зрителей, насколько она мотивирована в современном общественном сознании.

Зеркалом эстетического сознания является художественная критика, а потому рассмотрение творческой интерпретации в контексте голосов театральной прессы является делом весьма продуктивным. Именно на пересечении взглядов и впечатлений наиболее ясно и рельефно выявляется творческая интенция художника-интерпретатора. Анализ творческих позиций и оценок критиков позволяет точнее уловить характер позиционирования художественной интерпретации в современном театральном процессе.

Предметом нашего изучения является спектакль Александринского театра по пьесе А. П. Чехова «Чайка», поставленный в 2007 году выдающимся польским режиссером Кристианом Люпой и вызвавший широкую критическую полемику на страницах периодической печати. Анализ критических отзывов об этом спектакле, который впервые охватывает весь объем печатных материалов, позволяет нам показать, как в период интенсивного развития интеркультурных театральных связей, пик которых приходится на 2000-е годы, в нашем искусстве формировалась тенденция к возрождению философско-метафизической линии развития сцены.

Премьера чеховской «Чайки» в постановке Кристиана Люпы открывала программу Второго международного театрального фестиваля «Александринский» в сентябре 2007 года. Как всегда, премьерный спектакль вызвал особый интерес театральной критики. Пресса спектакля весьма обширна. В целом о спектакле Кристиана Люпы только в российской периодике было опубликовано около пятидесяти рецензий. Все публикации делятся на рецензии, вышедшие сразу после премьеры спектакля в Петербурге, и на публикации, появившиеся полгода спустя, когда «Чайка» была показана в Москве в рамках Всероссийского театрального фестиваля «Золотая маска». Именно тогда жюри фестиваля присудило Кристиану Люпе за его постановку в Александринском театре высшую театральную премию России.

Надо сказать, что петербургская премьера вызвала очень разноречивые мнения, при том, что практически все писавшие о спектакле отмечали огромное значение этой постановки не только для Александринского театра и русской театральной культуры, но и для театра в целом.

Полемика была спровоцирована уже тем, что Люпа за основу своей сценической версии взял первый неопубликованный вариант пьесы, который игрался только один раз на злополучной премьере в Александринском театре 17 октября 1896 года, когда «Чайка» скандально провалилась. Чем отличается первоначальный текст «Чайки» от последующей канонической редакции? Главное его свойство состоит в том, что, действительно, подход Чехова к сюжету здесь имел не драматургический, а, скорее, романский характер. Действие пьесы слагают не столько фабульные повороты, сколько некие лейтмотивы, которые с точки зрения драматического действия воспринимаются как нарративные детали. Каждому из героев Чехов дает некий характеристический лейтмотив, который через систему проведений и разработок проходит сквозь всю пьесу, что, собственно, и образует экзистенциальный смысл, судьбу того или иного персонажа, его «пружину». Это касается и Медведенко, и Маши, и Дорна, и Шамраева, и Сорина, и Аркадиной, и Полины Андреевны.

Таким же образом, как система развивающегося лейтмотива, решена в «Чайке» и тема пьесы Тrepлева, которая отражает изменение отношений Кости с Ниной. Структура действия образовывалась троекратным проведением монолога «Мировой души» (в канонической редакции он звучит только в начале и в финале).

В первоначальной редакции Чеховым был найден также принцип действенного контрапункта в построении сценических эпизодов. Так в финальной сцене действие строилось на одновременном сочетании и взаимодействии двух линий: игры в лото и весьма символического разговора Дорна, Тригорина и Медведенко с Тrepлевым. «Редакторы» Чехова пытались заменить такое полифоническое развитие действия последовательным расположением диалогов. Однако, это был именно тот случай, когда автор при публикации текста вернул свой первоначальный вариант.

И, наконец, последний момент, отличающий первую редакцию — это финал. В сцене встречи Тrepлева с Ниной у Чехова присутствовал еще один, третий персонаж. Это был спящий в кресле Сорин, которого забыли увезти в другую комнату. Кстати, этот момент был воспринят на премьере как курьез. А между тем присутствие спящего Сорина носило для Чехова принципиальный содержательный характер. «Человек, который хотел...» (некая еле живая руина человека) безмолвно присутствовал как образ судьбы, возможной и для молодых людей, только еще задумывающихся о смысле своей жизни и творчества. И не случайно в финале монолога Мировой души, прощаясь с Тrepлевым,

Нина подбегала и целовала Сорина, который, пробудившись, вставал с инвалидного кресла в полный рост.

Взяв за основу первый, «романный» вариант пьесы, Кристиан Люпа, как мы увидим, во многом развивал художественные принципы Чехова. Однако речь в данном случае идет не о прямом текстуальном следовании этой редакции, а о трансформации текста в соответствии с ключевыми, базовыми его особенностями и мотивами. Люпа подхватывает музыкальный принцип развития действия, при этом значительно сокращая реплики и отбирая наиболее важные для его трактовки мотивы. Он использует чеховскую систему тематических проведений, повторов и контрастов, выявляя присущую драматургии писателя связь психологических проявлений героев с неким экзистенциальным универсумом, с метафизикой бытия, которая подспудно заложена в его пьесах. Первую репетицию Кристиан Люпа посвятил чтению пьесы, где актеры познакомились с оригинальным текстом первой редакции «Чайки». Режиссер, в свою очередь, ознакомился с актерами, которых он должен был почувствовать, понять их возможности и способность к импровизации. Здесь устанавливался контакт между режиссером и творческой командой.

Люпа начал разговор с артистами с того, что пытался обнаружить персонажей с их коллизиями во внутреннем и ассоциативном опыте артистов. Нужно сказать, что режиссер интуитивно выбрал таких артистов, которые оказались абсолютно восприимчивы к его достаточно сложному и высоко интеллектуальному уровню работы. На одной из первых репетиций Люпа как бы между строк, сказал, что в своем лиризме и опоре на внутренний монолог Чехов более близок к Кафке, чем к Прусту, и по реакции артистов было видно, что этот ассоциативный ход абсолютно им понятен. Вот эта-то природа лиризма Чехова, разлитая абсолютно во всех персонажах «Чайки», и явилась ключом, которым артисты смогли открыть дверь в мир этой пьесы. Это давало возможность актерам импровизировать в предлагаемых обстоятельствах пьесы, оставаясь при этом самими собой, но играя при этом некий сочиненный автором сюжет.

Главное, что хотел открыть режиссер актерам, — это понимание жизненной, психоаналитической доминанты конфликта, воплощенного в пьесе Чехова и универсального для людей мира искусства, а следовательно, близкого каждому из исполнителей. Это был путь через жизненную катастрофу к себе как к художнику. Переживаемая героем и актером катастрофа одновременно и связывала и объединяла два мира — мир реальности и мир второй реальности — искусства. Дина-

мика перехода из реальности в мир художественный, в мир театральной игры и составила основную коллизию спектакля. Привести актеров к этому пониманию и означало пробудить в них необходимые и верные чувства. В противоположность методу физических действий (который обычно ассоциируется с методом Станиславского) Люпа предложил свой метод создания интеллектуального пейзажа, который в ходе импровизации в предлагаемых обстоятельствах пробуждал в актерах верную и органичную природу чувств.

Только тогда, когда актеры прочно встали на этот путь, Люпа принес им свои эскизы декораций к спектаклю. Так в главные предлагаемые обстоятельства вошла знаменитая «красная рамка», красная стена и «золотая дверь», которая открывается в иллюзорный мир творчества и успеха. Таким образом, обозначилась та черта, которая предполагала переход из реальной жизни в мир искусства.

Откуда пришла эта красная рамка? Она выросла, как представляется, из той красной черты, которой обычно в театрах на планшете сцены обозначают линию, на которую опускается железный пожарный занавес. Золотая дверь и красная стена, которая опускалась и тут же поднималась обратно вверх при появлении известного писателя Тригорина в четвертом акте, в Александринском театре воспринималась как своеобразные ироничные переключки с красно-золотым декором помпезного зрительного зала.

Золоченая порталная рама театра вступала в конфронтацию с красной рамкой театра Кости Треплева, а в одной из сцен спектакля, благодаря видеопроекции, открывалась бесконечная перспектива красных рамок, в которых и люди, далекие от искусства, и люди искусства находят свои бесконечные воплощения.

Таким образом, режиссер ввел в подсознание актеров образ мира-театра, на краю сцены которого предстояло развернуться сюжету чеховской «Чайки». Эта интеллектуальная доминанта была невольно спроецирована и на коллизии пьесы, сделав их одновременно и реальными, и абстрактно-метафорическими. Поэтому тот роковой выстрел, который происходит в пьесе, символизируя смерть героя, приобрел в спектакле сугубо символический, а не сюжетный характер. Он касался по сути дела каждого из героев и артистов одновременно, символизируя жизненную катастрофу и сигнализируя о переходе в иное эстетическое, художественное качество, связанное с театральным, перформативным смыслом жизни. Таким образом, по этой логике самоубийство Треплева из трагического финала жизни молодого человека превращалось в символический театральный знак, а сам герой,

вместе с Ниной, подобно артистам, исполняющим их роли, застывали на авансцене в предощущении будущего.

Люпа трактовал чеховскую «Чайку» в свете той перспективы, которая открылась мировому театру в XX веке. Он решал ее как драму подсознания, лишив действие его погруженности в быт и в конкретную историческую реальность. Исходя из самой сути метафизического конфликта, который был главным для Чехова, Люпа позволил себе пойти на серьезные корректировки, сокращения и даже отчасти перемонтировал действие, соединив воедино целых три акта. Эпизоды возникали как своеобразные видения-инверсии, всплывающие в сознании (или в подсознании) героев. Более того, Люпа произвел еще более радикальную трансформацию. Он, как уже говорилось, «отменил» в финале самоубийство Треплева. Режиссер ставил спектакль не столько о смерти молодого героя, сколько о рождении художника. В своей адаптации режиссер убирал все детали, связанные с житейской катастрофой Треплева, с его социальной уязвленностью, с его неудачей в любви. На первый план выходило его стремление обратить жизненные переживания в художественный опыт, что подталкивало героя к творчеству.

Финал чеховской Чайки в постановке Люпы был открытым. Он воспринимался как некое эстетическое кредо режиссера и открывал путь к новому театру, творческому в своей основе, преодолевающему предопределенность характеров и провоцирующему непредсказуемую жизненную импровизацию. Но в этом Люпа как раз следовал за Чеховым, пьеса которого была в этом смысле революционной.

Адаптация чеховской «Чайки», сделанная Кристианом Люпой для Александринского театра, на самом деле являла собой пример удивительного по своей глубине проникновения в философский мир драматурга, точного и тонкого творческого прочтения одной из самых загадочных пьес мирового репертуара. Люпа сумел ухватить главное, что волновало Чехова — столкновение двух метафизических универсалий, формирующих саму суть судьбы человека и художника.

Однако именно такой подход и вызвал в прессе бурную полемику, заставил критиков спорить о проблеме творческой интерпретации. Анализируя их позиции, невольно задумываешься о самых существенных вопросах природы театра, о его перспективах, содержательных резервах, а также о проблеме преемственности в вечном поиске обновления.

Один из лидеров современной российской театральной критики Марина Давыдова считала сам факт, что Валерий Фокин пригласил к участию в программе творческого обновления александринской сце-

ны Кристиана Люпу «достойным войти в анналы российского театра» [1]. Воздавая должное классику польской режиссуры, «мудрецу и интеллектуалу», «антиформалисту», «выпестовавшему едва ли не всех заметных представителей молодой польской режиссуры», критик, вместе с тем, останавливается в глубокой задумчивости в связи со спектаклем Люпы в Александринском театре. М. Давыдова отмечает: «В закромах чеховского опуса Люпа обнаруживает не только будущее самой сцены, но и будущее искусства вообще. Он чувствует, что «Чайка» чревата и Метерлинком, и Беккетом, и Мунком, и Фассбиндером. Он, не стесняясь, демонстрирует вдруг, что в ней кроме будущего притаилось прошлое». При этом критик не улавливает в спектакле «внятной трактовки» хрестоматийной пьесы, спектакль, по ее мнению, словно бы вопрошает: «а можно ли вообще ставить сейчас этот театральный текст?»

Обозреватель газеты «Коммерсант» Елена Герусова отмечала, что значение спектакля состоит в том, что «чеховскую пьесу польский классик превратил в роман взросления художника» [2]. По ее мнению, чеховскую «Чайку» Кристиан Люпа как бы «разгерметизирует, вытягивая сценическое действие из клубка не только взаимодействия героев, но и их отношений с физическим временем». Е. Герусова с удовлетворением отмечала, что спектакль принципиально «огражден от быта, легко сжирающего большинство чеховских постановок». При этом критик считала, что то, как играют актеры в этом спектакле, трудно назвать ансамблем: «каждый ведет только своего героя, как это бывает скорее в романах, чем в драматургии». Говоря об отсутствии сентиментальности и мелодраматизма в интерпретации чеховской пьесы (чем грешат иные, даже самые современные постановки), критик подчеркивала, что польский режиссер, рассказавший о чеховских героях не менее жестко, а в чем-то еще менее сентиментально, чем их создатель, оказался намного добрее. («У Чехова ведь из чайки поторопились сделать чучело. У Люпы сквозь распаянную структуру пьесы она выпорхнула на свободу»).

Известный критик и главный редактор журнала «Станиславский» Григорий Заславский писал о некоторой двойственности новой постановки Кристиана Люпы, уловив одновременно и радикальную новизну подхода к истолкованию чеховского произведения и суть концепции, вскрывающей метафизическую природу конфликта. «Люпа, отмечал автор статьи, — странным образом ставит спектакль, с одной стороны, чрезвычайно революционный, с другой — его спектакль обладает несомненными чертами мистерии, он неспешен (обыкновенно всякое радикальное прочтение подразумевает истерику и суету), в нем — то ли

магия какая, то ли гипнотическое какое воздействие — пространственные паузы, кажется, погружены в какой-то транс» [3].

Петербургский театральный критик Жанна Зарецкая, одна из основательниц премии нового искусства «Прорыв», отсылая читателей и зрителей к «методу болевых точек», о котором Кристиан Люпа рассказывал на своих мастер-классах, подчеркивала, что в спектаклях последних лет «ни разу еще ощущение, что артисты говорят о мучительно наболевшем, не обретало такой конкретности, осязаемости, как на премьере александринской „Чайки“-2007» [4]. Ж. Зарецкая признавалась, что «ощущение в результате складывается такое, что Люпа читает не чеховский текст, а мысли героев, и это воплощение еще одной его теории, условно названной теорией „подвешенного человека“, — когда, говоря его собственными словами, искусство интересуют протекающие одно в другое внутренние состояния человека, а вовсе не его внешние маски». Критик с удовлетворением отмечает особенности сценарной и образной композиции спектакля, построенного, скорее, не по законам театра, а по законам кинематографа. Аналитический метод в построении композиции действия Ж. Зарецкая называет «виртуозной хирургией». Критик замечает, что через десять минут реальность начинает расплываться, расслаиваться, множиться, как в фильмах Тарковского, заставляя героев переживать то эффект дежавю, то припадки отчаянной искренности. И это не только потому, что персонажи обмениваются репликами без всякой связи с событиями, а потому, что Люпа начинает работать именно как кинорежиссер — стремительно менять точку зрения, глядя на мир глазами разных героев».

Московский критик Алена Карась восприняла спектакль Кристиана Люпы как «симфонию ужаса», а чеховский текст трактовала как «провокацию» [5]. «Кристиан Люпа, — пишет автор статьи в „Российской газете“, — поставивший когда-то гениальных „Лунатиков“ Герман Броха, знает, что такое мир человеческих желаний, фрустраций и тоски по несуществующей любви. В „Лунатиках“ ему было достаточно одной двери посредине сцены и нескольких сосредоточенно отрешенных актеров, чтобы рассказать ужас, отчаяние и тоску всего современного человечества. Его нынешняя петербургская „Чайка“ наполнена именно этой болью». Характеризуя театр Люпы как «сновидческий театр», автор статьи обращает внимание, что сама аура и мистика Петербурга как будто благоприятствовали Кристиану Люпе в его работе и он буквально «слился с пейзажем того города, для которого, казалось, был предназначен». Выявляя эсхатологические мотивы в об разной системе декораций, звуковой и световой партитуры, в интона-

ционном строе спектакля, А. Карась обращает внимание, что второй акт спектакля представляет собой «невероятный экспрессионистский монтаж», сжимающий три действия пьесы в «один надрывный час». Смысл финала рецензент вычитывает в песне, звучащей в финале спектакля. В заключение статьи А. Карась пишет: «Звучит песня француженки Lhasa „J arrive a la ville“: „Я приезжаю в город, чтобы перелить в него свою жизнь“, и мы — вместе с Ниной — понимаем, что ежедневно отдаем свою жизнь городу и миру, составляя с ними сообщающиеся сосуды». И в этом, как считает критик, — наш крест, и красота, и безнадежность, и ужас: «И нет в нашей жизни иного смысла, и Косте Треплеву не надо стреляться, потому что к финалу этой новой „Чайки“ боль и ужас и без того заливает собою сцену. Точно в фильмах Фассбиндера, точно в фильмах экспрессиониста Фрица Ланга. Точно у самого Чехова».

Известный театровед и критик Ольга Егошина, являющаяся профессором школы-студии МХТ, назвала постановку «Чайки» «своеобразными заметками на полях классического текста» [6]. Относясь достаточно скептически к концептуальным основам интерпретации, считая, что «без финального самоубийства обесмысливается логика пьесы, уничтожается ее экзистенциальный смысл», автор статьи в газете «Новые известия» вместе с тем довольно высоко оценила образную структуру спектакля, сосредоточив внимание на выстроенных режиссером отношениях персонажей и актеров со зрительным залом. «Больше половины сценических реплик, — пишет О. Егошина, — исполнители адресуют не друг другу, а в зрительный зал. Как предупредил накануне премьеры постановщик, „мы пытаемся ежеминутно осознавать присутствие зрителя и одновременно постоянно о нем забывать, будто мы все время разрушаем «четвертую стену», а потом ее вновь сооружаем“».

Тема «незастрелившегося Константина» активно волновала рецензентов. Этот вопрос на разные лады обсуждался практически во всех статьях. И соответственно, все критики давали различные толкования этого феномена. Кто-то отстаивал логику Чехова, кто-то рассматривал этот выстрел как метафору, кто-то оптимистично верил, что Треплев, наконец, смог выйти из лабиринта своих мучительных блужданий. Кто-то воспринимал все происходящее перед глазами зрителей как сон, где пробуждение и есть смерть. Но почти все уловили «театральную составляющую», присутствующую в трактовке персонажей. Так, критик Глеб Ситковский считал, что герои этой классической пьесы хотят видеть себя персонажами не той грубой жизни, в которую они по недоразумению погружены, а каких-то вымышленных

рассказов, романов, пьес. Соответственно, автор статьи делал вывод, что в спектакле Кристиана Люпы «все они — персонажи в поисках автора» [7]. Критик заметил появление на сцене такой фигуры, как Потерянный, и попытался сформулировать ее образный смысл. «Люпа, — пишет Г. Ситковский, — выдумал еще и бессловесного персонажа, обозначенного в программке как Потерянный — он тоже, видать, из рассказа то ли Константина Треплева, то ли Бориса Тригорина, да только забыл из какого и потому все время молчит». Критик подчеркивает, что «реальность и художественное пространство в спектакле взаимно проникают друг в друга, а потому и людям и красной стенке, которая лишь на мгновение опускается, чтобы через ее дверь вошел Тригорин, тоже только кажется, что она существует».

Петербургский критик Евгений Соколинский со всей серьезностью считал основным достоинством спектакля то, что режиссер «видит в Чехове мистического автора» [8]. Автор статьи в газете «Санкт-петербургские ведомости» подчеркивает, что «зритель, пришедший в театр посмотреть „историю любви“, будет разочарован. Гораздо больше, — продолжает критик, — чем несчастливая любовь Нины, Треплева, Маши, Медведенко, режиссера интересует сознание художника, испытывающего постоянное сомнение в своем таланте, правильности выбранного пути». Е. Соколинский обращает внимание на особенность адаптации пьесы. «Современные литература, кинематограф, — пишет критик, — любят „рваную“ композицию, недоговоренность. И постановщик новой „Чайки“ сокращает фрагменты, связанные с бытом, устраняет подробности. Там, где у Чехова плавный переход от сцены к сцене, Люпа внезапно опускает зловещую красную стену с маленькими окошками и обрубаает спор персонажей». В статье подчеркивается, что «почти у каждого персонажа безысходность, противоречивость его существования обострены в максимальной степени». Е. Соколинский тонко замечает, что спектакль рассчитан на диалог со зрителем. Люпа, по мнению критика, «размышляет с актерами о том, что для него важно, и не против, если вы к ним присоединитесь. Подобная „лабораторность“ требует публики, способной к сотворчеству». Рецензент замечает, что режиссер «отобрал у Треплева (Олег Еремин) „рассуждение о поисках собственной художественной манеры“, но «ощущение своего особого пути в искусстве молодой новатор-Треплев сохранил». Соответственно Е. Соколинский истолковывает финал спектакля. «В спектакле Александринского театра, — пишет критик, — Треплев в финале не стреляется — художник должен страдать до конца. Последнее действие заканчивается многоточием, печальным французским шансоном

со странным спотыкающимся ритмом. Треплев и Нина сидят рядом на полу и, вслушиваясь в слова песни, прислушиваются к себе».

Известный московский критик Марина Зайонц в своей рецензии, опубликованной в газете «Итоги», скорее задавала вопросы, чем стремилась давать оценки, вместе с тем точно подмечая особенный строй и направленность интерпретации. «Такое впечатление, — читаем в ее статье, — что эту „Чайку“ написал и срежиссировал Треплев, молодой декадент и ниспровергатель, столько в ней странного, необъяснимого. Общий смысл выплывает не из слов героев и не из их поступков, скорее из звуков и ощущений. Вместо заезженных, знакомых монологов здесь — обрывки, мычание, неопределенные жесты, тоска, вместо трагического финала — внезапный обрыв связи. Треплев не застрелился. Почему — не знаю. Быть может, потому, что жить еще страшнее, невелика разница. Остается только гадать» [9]. Вместе с тем критик точно улавливает тенденцию, отмечая, что Люпа попытался поставить «Чайку», «разрушив рамки камерной пьесы». «Никакого привычного быта нет и в помине, — констатирует М. Зайонц, — никаких пресловутых мхатовских сверчков и прочих звуков, напоминающих о прелести жилой жизни. Режиссер написал на афише спасительное „по мотивам пьесы А. П. Чехова“ и вывел знакомых всем героев в поистине космическое, таинственное и пустое пространство (сценография самого Люпы). Его „Чайка“ — действие метафизическое, повествующее о метаморфозах мировой души (той самой, из сочинения Треплева)». Отмечая странным образом обнаруживающуюся в спектакле какую-то почти неуловимую «похожесть» Треплева на Тригорина, а Нины на Аркадину, критик подчеркивает, что в спектакле Люпы все персонажи объединены единством переживаемых чувств, при этом само «страдание, — по мнению рецензента, — здесь нарочито лишено героизма, оно некрасиво и часто даже вульгарно». Задаваясь многими вопросами, М. Зайонц, вместе с тем, признает, что постановка «Чайки», осуществленная Кристианом Люпой, является «живым спектаклем», поднимающим серьезные экзистенциальные проблемы.

Ведущий петербургский театральный критик, основатель и главный редактор «Петербургского театрального журнала» Марина Дмитриевская в своей статье подчеркивает элитарность спектакля Кристиана Люпы, его сосредоточенность на «метафизических» аспектах бытия и вместе с тем проводит параллель между постановщиком спектакля и юным Костей Треплевым. «Классик польской режиссуры, особенно блистательно воплощавший депрессивную европейскую литературу, Броча и Бернхарда, метафизик и художник, седовласый Люпа ощущает себя

юным Треплевым и ставит „Чайку“ как треплевскую пьесу о Мировой душе с одной только разницей — пьеса Константина Гавриловича шла недолго (у прибежавшей Нины было лишь полчаса на ее исполнение), а новый спектакль идет три часа» [10]. Критик отмечает, что режиссер сознательно «предельно растянув первый акт, радикально сократил и превратил в один непрерывный второй акт три чеховских, а также отменил финальное самоубийство», а потому «вопрос, отчего стрелялся Константин», по ее мнению, «таким образом, отпал сам собой». М. Дмитриевская, в целом не принимая подобную трактовку чеховской пьесы, склоняется к ироническому заключению: «В этом метафизическом мире монологизирующие герои апеллируют не друг к другу, а к залу, пытаясь нам рассказать о муках сочинительства, объяснить, найти защиту. Актеры существуют в этом треплевском сне по-разному, с разной степенью плотности, конкретности, отвлеченности, и чувствуешь себя Аркадиной, вопрошающей: „Это так надо?“».

Один из авторитетнейших петербургских театроведов и педагогов Надежда Таршис, наоборот, считала что трактовка Кристиана Люпы как и пьесы Чехова в целом «обнаруживают громадную метафизическую емкость и пластичность» [11, с. 10]. «Современный театр, — пишет критик, — имеет дело с Чеховым, „прочитавшим Беккета“. Классик не только не „устал“: у него открылось новое дыхание». У Люпы, по мнению Н. Таршис, пьеса, начиненная не только «пудами любви», но и творческими проблемами, взрывается реальным и глубоким столкновением «жизненного» и «творческого» пластов. Критик подчеркивает, что в отношениях персонажей режиссером «акцентирована не когдатощная „некоммуникабельность“, а исчерпанность человеческих связей». Костину пьесу, считает Н. Таршис, Люпа, опираясь на чеховский аллюзионный ряд, трактует как своеобразный парафраз на тему «Мышеловки» из шекспировского «Гамлета». «Именно в постановке Кристиана Люпы генерализован этот мотив, — пишет критик. — Есть некий „момент истины“ в опусе неприкаянного молодого человека». Костину пьесу автор статьи воспринимает ничем иным, «как угаданным свершимся состоянием мира». Именно это обстоятельство обнажает в спектакле «силовые линии драмы». А в финале: персонажи, глухие к «состоянию мира», «герметично замкнуты своей игрой в лото». Именно этим объясняет Н. Таршис тот факт, что в спектакле «самоубийство на фоне общего развоплощения, аннигиляции — отмечено». Невольно рецензент проводит параллель с финалом булгаковского романа «Мастер и Маргарита». «Костя и Нина, — читаем мы в заключении рецензии, — пережив свои катастрофы, переходят грань

эмпирического существования и принадлежат пространству Мировой Души». Таким образом, песня, звучащая в самом конце по-французски и дублированная русскими титрами, представляется критику «гармоничной кодой спектакля, выводящей тему Мировой Души в современный мир, окружающий нас», обитаемый «людьми современного строя мысли и чувствования».

Петербургский театровед, исследователь европейского театра Елена Горфункель считает, что переписав чеховскую пьесу «в треплевском духе», Кристиан Люпа создал «романтический спектакль» [12]. При этом она связывает эту трактовку с традициями польского романтического театра. «Оригинальность польского театра, — рассуждает критик, — заключалась и заключается в психологизме — утонченном и сверхреальном, и одновременно в романтической метафористике — крупной и вольной». Жизнь духа в польском театре, по мнению автора статьи, отображается одновременно «и зримо на земле и в беспредельности, на грани правдоподобия и условности (в отличие от русского театра, который либо жизнеподобный, либо условный)». Е. Горфункель оправдывает изменения в пьесе, «потому что видит и чувствует 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 — странной драмой с сюжетом, репликами соединенным 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». При этом рецензент определяет постановку Люпы как спектакль о состоянии мира в «постиндустриальную эпоху». Е. Горфункель обращает пристальное внимание на «персонажа из зала» — Потерянного. «Он кто? — задает вопрос критик. — 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 времен“». Любовь в спектакле, как справедливо замечает автор статьи, «почти во всех ее вариантах купирована». Единственная лирическая сцена, по мнению Е. Горфункель, — с физическим сближением, с прямым диалогом — между Аркадиной и Треплевым, между матерью и сыном. Вместе с тем, в подтверждение своего мнения о «романтизме» спектакля, критик подчеркивает, что Люпа удивительным образом, вопреки Чехову и различным интерпретаторам пьесы, «придумывает»

соединение Нины и Треплева в финале: «Отбросив „детальки“ с умершим у Нины ребенком, ее грядущей поездкой в вагоне третьего класса с купцами и другие подробности быта (как и выстрел Треплева), [режиссер] просто дал им возможность вместе улететь». «Именно улететь, — уточняет критик и добавляет: — хотя в гаснущем свете они оказались на полу».

Один из крупнейших российских исследователей западноевропейской «Новой драмы» и творчества А. П. Чехова Татьяна Шах-Азизова говорила о «странном эффекте», который производит спектакль Кристиана Люпы на знатоков-чеховедов: «Все здесь знакомо и незнакомо, и реально и ирреально, театрально и буднично, и поминутно, сбивая нас с толку, меняются условия игры» [13]. Автор статьи в газете «Экран и сцена» прежде всего обращает внимание на трансформации чеховского текста. «Тот и не тот текст, — пишет Т. Шах-Азизова. — Не столько потому, что взята первая, ранняя редакция, сыгранная на знаменитом „провале“, сколько потому, что он намеренно сделан другим». Критик придирчиво отмечает перестановки, купюры (и, как она говорит, «щипковые», и существенные), отмечает сделанные режиссером вставки и дополнения. Так, например, вставку монолога Сони из «Дяди Вани» считает вполне уместной. Чеховед пытается разобраться, чем обусловлены метаморфозы текста в спектакле и приходит к выводу, что эти перемены продиктованы глубоким пониманием творчества писателя. Говоря о «провокативности» подхода режиссера, Т. Шах-Азизова пишет в заключение: «И все же пан Люпа побеждает с помощью Чехова. Потому что есть у них глубокое, необъявленное, быть может, родство». Автор статьи указывает, что это родство видится ей в «романности» мышления. И, по ее мнению, «богатая, как роман, „Чайка“ с помощью режиссера „прорывает рамки спектакля“, „проза борется с поэзией“ и „под конец складывает оружие“».

Известный театровед и театральный критик Римма Кречетова, посвящая спектаклю большую статью в журнале «Театральная жизнь», пишет о том, что, на ее взгляд, в спектакле Кристиана Люпы разворачивается конфликт двух театров. «Это история борьбы двух разных театров, встретившихся на территории одного текста, — пишет Кречетова. — Театра Треплева и Театра самого Чехова» [14, с. 28]. Речь идет о театре мистическом, философском, и театре жизненных соответствий. При этом критик прослеживает, как прерванный спектакль Треплева звучит в спектакле Кристиана Люпы «полнозвучной рифмой». Более того, по мнению автора статьи, режиссер «как будто пе-

рекодировал вполне укладывающийся „в формы самой жизни“ сюжет Чехова, увидел его глазами Треплева, и в режиссуре Треплева же поставил». Р. Кречетова подчеркивает, что по законам Другого театра «развивается линия Потерянного, принуждая пьесу говорить на „своем языке“, вокруг знакомого сюжета она будет незнакомо меняться, перестраиваться сценическая среда, постепенно превращающаяся в параллельный ему мир». При этом критик особенно ценит то, что «Люпа тщательно выстраивает чеховский сюжет, создает на сцене атмосферу подлинной жизни». Как об особой, присущей только творчеству режиссера, манере Р. Кречетова говорит о психологической правде актерского существования, «находящей выражение в намеке, в чуть заметном мазке, в свободе от каких бы то ни было внешних подчеркиваний». Как особое качество спектакля критик выделяет «деликатность актерского существования, зыбкость возникающих бытовых обстоятельств», которая придает атмосфере действия «чеховскую тонкость, тревожную ускользаемость». Р. Кречетова указывает на то, что Люпа выстраивает в спектакле «свой контрапункт», сталкивая «не разные жизненные состояния, а разные уровни бытия».

В статье, опубликованной в журнале «Театр», критик Наталья Казьмина, говоря об изжитости многих традиционных трактовок русских классических пьес, высказывает мнение, что «взгляд со стороны» в данном случае весьма продуктивен и полезен. «Люпа, — пишет автор статьи, — заставил зрителей переживать свой спектакль не по законам толпы, всех вместе, а каждого по отдельности» [15]. Н. Казьмина считает, что спектакль поставлен «в координатах театра метафорического и экзистенциального», что для режиссера это «вечный сюжет», что в спектакле «играют не только «Чайку», но и память о «Чайке», и эхо провала, и отголоски миллиона терзаний вокруг, и даже фантомные боли». И все это потому, что главной героиней спектакля, по мнению Н. Казьминой, «является сама пьеса». В отличие от многих своих коллег она не воспринимает изменения и купюры в тексте провокацией. «Вся работа над текстом проделана не для провокации публики, — пишет критик, — а для того, чтобы лишить себя и ее опоры на привычное», взглянуть на нее «как на действительно „новую драму“, не узнать ее и снова узнать». В результате, констатирует автор статьи, возникает ощущение, будто «пьеса сочиняется и пересочиняется у нас на глазах». Это делает ее то «откровенно театральной», то напоминающей «просто жизнь, застигнутую врасплох, как в документальном кино». Н. Казьмина очень тонко замечает, что для Люпы не только статский

советник Сорин, но и практически все персонажи пьесы — это своеобразный «человек, который хотел...». Режиссер, по мнению критика, открывает это «хотение»: у него «каждый хотел прожить другую жизнь». Критик считает, что смысл спектакля заключается в том, что «каждому из них, и зрителю в том числе», Люпа оставляет шанс: кое-что здесь может произойти, «герои застигнуты лишь на полпути». Именно в этом видит Н. Казьмина причину изменения финала. Она с огромным удовлетворением отмечает, что финальный монолог Нины в спектакле Люпы «не был погребен под горами мелодраматизма» и «не рухнул в банальность», а оказался в исполнении Юлии Марченко «коротким, несентиментальным и небезумным». В финале «Треплев становится режиссером этой сцены, ставит свет, присаживается на корточки рядом с Ниной, пытается увидеть ее „в кадре“». Кажется, «он опять обрел способность делать спектакль, он узнал другую Нину, не ту, которую любил, а ту, которая научилась страдать». В итоге Н. Казьмина делает вывод о том, что «Люпа не отменяет чеховский финал, он отодвигает его, не доигрывает».

Такой финал, в котором Люпа не «убивал» Треплева, пожалуй, более всего поразил публику и критику. Зрители как будто не сразу поняли и оценили то, что сделал режиссер. Также не сразу зрители и критика поняли то противопоставление «игры — неигры», которое составляло конфликтно-эстетическую природу спектакля. В некоторых рецензиях, вышедших сразу после премьеры, режиссера упрекали в том, что в спектакле как будто бы нет единства в стиле актерской игры, что актеры все время балансируют между этюдным и характерным способом существования. Говорилось и о разнице художественного строя первого и второго действий. Первое действие, где разворачивалась история провала треплевской пьесы, казалось лишенным какой-либо жесткой режиссерской формы, здесь царствовала «неигра», а второе действие (куда вошли три последующие акта пьесы) были построены, наоборот, жестко, ярко, подчеркнуто театрально. И лишь некоторые из рецензентов поняли, что структура спектакля построена именно на таком столкновении, на постоянных переходах из ситуации «игры» в ситуацию «не-игры».

Пожалуй, лишь на гастролях Александринского театра в Москве, весной 2008 года, критика обрела единодушие, и показ спектакля был бесспорно успешным. «Чайку» Кристиана Люпы в России называют сегодня поистине европейским спектаклем, соединявшим традиции восточной и западной европейской культуры, западного интеллектуализма и славянской чувственности, импровизационной этюдности

и жесткой театральной формы. Здесь проявилась тенденция к прорыву микрокосма человеческой души в макрокосм человеческого бытия... Его опыт «анатомии духа», методология психоаналитика души проявились в самой природе работы с актерами. Открытие себя в персонаже и персонажа в себе вело к балансированию на острой грани предопределенного и непредсказуемого. Стремясь разомкнуть фабульную замкнутость рассказанной в пьесе истории, режиссер высвобождал заключенные в ней резервы жизненной энергии, при этом отвергая традиционные сценические штампы «чеховского стиля», «чеховской атмосферы». В его задачу входило выстроить сюжет столкновения и борьбы двух театров — театра, основанного на принципах создания сценических характеров и театра жизни, открытого и распахнутого потоку непредсказуемых проявлений, мыслей и ощущений. В этом смысле устремленность автора новой версии «Чайки» звучит в унисон с тайными надеждами и устремлениями самого Чехова.

Режиссер, казалось, разгадал код, заключенный Чеховым в этой «странной пьесе»: катастрофа предопределена самим законом человеческой жизни. Катастрофа, воплощая в себе жизненные противоречия и конфликты души и бытия, порождает острые коллизии и связанные с ними страдания. Но она же заключает в себе и положительный, позитивный опыт, пробуждая художественную, преобразующую мир энергию человека, делая из него настоящего творца. Кристиан Люпа попытался раскрыть в «Чайке» философию жизни. Именно это сделало александринский спектакль столь глубоким и жизнеспособным. Он шел на сцене театра с неизменным успехом на протяжении целых десяти лет.

Критические полемики, развернувшиеся по поводу предложенной Кристианом Люпой интерпретации чеховского текста, позволили выявить и в полной мере ощутить объем реализованного режиссером замысла, осмыслить тенденцию к утверждению на нашей сцене философско-метафизического театра, позволяющего со всей явственностью и остротой поставить экзистенциальные вопросы бытия, заключенные в классических чеховских текстах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдова М. Полный отлет // Известия. 2008. 14 апр.
2. Герусова Е. На взлете страдания // Коммерсант. 2007. 17 сент.
3. Заславский Г. «Чайка» в революционной ситуации // Независимая газета. 2007. 17 сент.
4. Зарецкая Ж. Творческое самоубийство Кости Треплева // Вечерний Петербург. 2007. 18 сент.

5. Карась А. Польская чайка // Российская газета. 2007. 17 сент.
6. Егошина О. Заметки на полях // Новые известия. 2007. 18 сент.
7. Ситковский Г. Есть город золотой // Газета. 2007. 20 сент.
8. Соколинский Е. Художник должен страдать... // Санкт-Петербургские ведомости. 2007. 20 сент.
9. Зайонц М. Бремя «Ч» // Итоги. 2007. 24 сент.
10. Дмитриевская М. Бес-сонница // Культура. 2007. 27 сент. — 3 окт.
11. Таршиис Н. Свершившееся состояние мира // Страстной бульвар. 2008. № 5 (105). С. 105.
12. Горфункель Е. Постиндустриальная мировая душа // Империя драмы. 2007. № 9, окт.
13. Шах-Азизова Т. «Чайка» в Александринке: вечное возвращение? // Экран и сцена. 2007. № 34, окт.
14. Кречетова Р. Осенний марафон // Театральная жизнь. 2008. № 1. С. 28–41.
15. Казьмина Н. Чехов плюс еще что-то // Театр. 2007. № 30, дек. С. 53–61.

REFERENCES

1. Davydova M. Polnyj otlet // Izvestiya. 2008. 14 apr.
2. Gerusova E. Na vzlete stradaniya // Kommersant. 2007. 17 sent.
3. Zaslavskij G. «CHajka» v revolyucionnoj situacii // Nezavisimaya gazeta. 2007. 17 sent.
4. Zareckaya Zh. Tvorcheskoe samoubijstvo Kosti Trepleva // Vechernij Peterburg. 2007. 18 sent.
5. Karas' A. Pol'skaya chajka // Rossijskaya gazeta. 2007. 17 sent.
6. Egoshina O. Zametki na polyah // Novye izvestiya. 2007. 18 sent.
7. Sitkovskij G. Est' gorod zolotoj // Gazeta. 2007. 20 sent.
8. Sokolinskij E. Hudozhnik dolzhen stradat'... // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 2007. 20 sent.
9. Zajonc M. Bremya «CH» // Itogi. 2007. 24 sent.
10. Dmitrevskaya M. Bes-sonnica // Kul'tura. 2007. 27 sent. — 3 okt.
11. Tarshis N. Svershivsheesya sostoyanie mira // Strastnoj bul'var. 2008. № 5 (105).
12. Gorfunkel' E. Postindustrial'naya mirovaya dusha // Imperiya dramy. 2007. № 9, okt.
13. Shah-Azizova T. «Chajka» v Aleksandrinke: vechnoe vozvrashchenie? // Ekran i scena. 2007. № 34, okt.

14. *Krechetova R.* Osennij marafon // *Teatral'naya zhizn'*. 2008. № 1.
15. *Kaz'mina N.* Chekhov plyus eshche chto-to // *Teatr*. 2007. № 30, dek. S. 53–61.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. А. Чепуров — д-р. искусствоведения, доц.;
chepurov57@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexander A. Chepurov — Dr. Sci. (Arts), Ass. Prof;
chepurov57@mail.ru