***Монисова И.В., Кольцова Н.З.***

**НА ПОДМОСТКИ КАК НА КАФЕДРУ**

Разнообразие театральных форм сегодня поражает воображение. Кажется, ничем уже не удивить искушенного любителя драматургии и театра: три пьесы в едином пространстве – есть, спектакль на основе киносценария – пожалуйста, поэтический текст-балет – почему бы и нет, политический процесс на сцене – и такое было, монодрама – эка невидаль…

Но для творческой фантазии нет предела, она легко совмещает не только разные виды искусств, роды или жанры литературы, но и такие вещи, которые кажутся на первый взгляд мало совместимыми. Например, сцену и… литературоведение. Понятно, что хорошая статья или лекция часто имеет свою «режиссуру» и содержит особые приемы воздействия на аудиторию – так что у читателей или слушателей захватывает дух, а концепция тем временем живо усваивается. У каждого из нас непременно есть воспоминание из школьной или студенческой жизни о необыкновенном, артистичном, блистательном педагоге, лекции (уроки) которого были настоящим захватывающим представлением. И все же явить миру «театральность» научного исследования, вывести на подмостки саму филологическую мысль придет в голову не каждому режиссеру, согласитесь.

Наверное, такая идея могла родиться именно в университетской среде, в воображении человека творческого, но одновременно с наукой так или иначе связанного. Например, Марк Розовский, когда-то выпускник журфака МГУ и руководитель молодежного театрального коллектива, поставил недавно в студии «У Никитских ворот»… лекцию В. Набокова об «Анне Карениной» Л. Толстого. А в театре Мост, выросшем на базе Студенческого театра МГУ, дают «Чехова»: соединив в одном сценическом пространстве три пьесы, создатели спектакля исследуют саму природу чеховской драмы и разыгрывают первую часть в комическом, а вторую в трагическом ключе. Но мы сегодня расскажем о другом эксперименте. Собственно университетском.

Общее место: А. Чехов назвал «Вишневый сад» комедией. Что же там смешного? Кажется, вовсе ничего, не считая забавной Шарлотты и пары недотеп вроде Гаева или Епиходова. Но разве это тянет на комедию? Где победа добра над злом? Где осмеяние пороков? Где немая сцена, наконец? Да и где там вообще добро и где зло? И потом все постановщики, начиная с великого К. Станиславского, подчеркивали скорее трагизм происходящего в пьесе и самого ее звучания: люди обедают, только обедают, а в это время идет с молотка имение и, по сути, вся прошлая жизнь. Не смешно. Но Чехов назвал «Вишневый сад» комедией. И студенты-филологи не могли авторскую волю проигнорировать. Они решили во всем разобраться, соединив язык филологии и средства театра.

Таков исследовательский посыл, который лег в основу спектакля, поставленного недавно на филологическом факультете МГУ силами театрального коллектива «Дирижабль» (режиссер – Д. Савинова). Ну, а посыл творческий, как можно догадаться, - любовь к Чехову-драматургу. Действо удивило сразу: зрителей усадили на узком «просцениуме», ведущем от двери большой поточной аудитории к преподавательской кафедре, а подмостками стал «амфитеатр» студенческих мест: такой метаморфозой пространства нам сразу дали понять, что сегодня лекцию читают они, студенты. Разделительной чертой, «четвертой стеной» послужил ряд банок, в которые поместили много чего - не было в них только вишневого варенья из исторически обреченного сада. В течение часа с небольшим, легко обживая и наполняя движением все это ступенчатое пространство, актеры-исследователи читали фрагменты из переписки Чехова со Станиславским, где обсуждались вопросы жанра «Вишневого сада», отрывки из критических статей современников драматурга и режиссера и более поздних театроведческих работ. Мы живо почувствовали пульс этой творческой полемики, в которой рождался канонический (мхатовский) вариант трактовки «Вишневого сада», не совпавший с авторским пониманием пьесы. Попутно разыгрывались в фарсовой манере, в утрированном гриме классические чеховские сцены, нам предлагалось ощутить комический, даже эксцентрический нерв пьесы, добавить эту эмоцию к тем, которые зритель и читатель «Вишневого сада» уже давно носит в себе. При этом все преподносилось не как трансформация классического материала, а именно как возвращение к нему.

Все сказанное – общий план, а вот что обнаруживается, если взглянуть пристальней: спектакль не только реконструирует некоторые стороны содержания и стиля первоисточника, но и наводит мосты с современностью, как чеховской, так и нашей собственной; споры о жанре прорастают более масштабным вопросом о поисках нового театрального языка. Смело вплетая в реплики персонажей и звуковое оформление спектакля «чужие» фразы, мотивы и образы, его создатели не нарушают общей тональности пьесы, поскольку учитывают чеховский закон творить «в тоне и духе героя» - а таким героем для авторов спектакля стал сам Чехов – своего рода камертон эпохи. Трагические воспоминания Раневской об утонувшем сыне сопровождаются «случайной» - «в проброс» - репликой (aparte) второстепенной героини: «А был ли мальчик?». Горьковское «эхо» в чеховской пьесе заставляет задуматься не столько о «театральном родстве» (работа в МХТ) двух великих художников, сколько о «чеховской» и одновременно «горьковской» природе самой русской жизни, которая соединяет в себе полутона и резкие, насыщенные цвета, лирику и фарс, комедию и трагедию, а главное – характеризуется общим состоянием неустойчивости, ощущением «кануна», ожиданием великих потрясений. Действительно, лейтмотив горьковской эпопеи, редуцированный в спектакле, как и в жизни, до фразы-афоризма «А был ли мальчик?», поддерживает чеховскую атмосферу сомнений, неуверенности даже в собственных воспоминаниях, в прошлом и настоящем, а следовательно, и в будущем. Не менее точным попаданием в «тон и дух» пьесы оказываются дивертисментные номера, «заимствованные» у советской эстрады и кинематографа: даже шлягер 30-х гг. «У самовара я и моя Маша» в исполнении Лопахина (В. Ткачев) не звучит анахронизмом, а дает проявиться узнаваемо «дачному», «мещанскому» в самом строе души Лопахина – этого обаятельного, талантливого, но все же связанного с миром «пошлости» чеховского героя. «Утесовской» песенкой в спектакле прочерчен путь жизнерадостных «дачников» - тех, кто придет на смену слабым и безвольным, но трогательным и прекрасным Раневской и Гаеву (А. Лифиренко, Р. Ярцев/С. Халтурин). Нехитрая мелодия шлягера служит подсказкой зрителю, для чего и во имя чего (кого) уничтожают вишневый сад, прекраснее которого нет на свете. Так «горьковская партия» в чеховской партитуре возвращает нас к первоисточнику.

Впечатлили «номера» в исполнении Шарлотты (А. Бочарова), которая представлена не столько эксцентричной, сколько романтической особой - почти Ниной Заречной. Но такое прочтение характера чеховской «клоунессы», которая является отражением и Раневской, и Ани, и Дуняши, и даже Вари - с их общей «ненужностью» и оставленностью - не вызывает отторжения, ведь и у Чехова героиня совмещает в себе различные «амплуа». Но если Чехов высвечивает трагизм существования Шарлотты (а через нее и остальных женских персонажей) с помощью фарса и грубой клоунады, то создатели спектакля не побоялись усилить лирическую ноту в ее «партии». Героиня спектакля исполняет популярную в Советском Союзе в 70-е гг. ХХ века и по сути ставшую фактом отечественной культуры песню Сальваторе Адамо «Tombe la neige» и демонстрирует скорее хореографическую, чем акробатическую подготовку. И все же она остается насмешницей и клоунессой, женской версией не рыжего (коверного), а белого (грустного) клоуна, Пьеро, – и это очень актуально для культуры начала ХХ века, неравнодушной к арлекинаде (у А. Блока, В. Мейерхольда, А. Вертинского находим самые известные ее воплощения).

Голоса героев, автора, режиссера и критиков в спектакле неожиданно зазвучали в унисон ритмам современной музыки, стихам и песням поэтов нового рубежа веков, которые тоже засыпали под «четкий, частый, щемящий звук — будто дерево рубят где-то», по словам Ю. Левитанского. А побочная лирическая линия Чехова и Ольги Книппер, вводящая мотив спасительной любви, была рассказана с привлечением песни музыкальной группы «Белая гвардия» (исполнители А. и Г. Филатовы). Но главное, пожалуй, не в демонстрации смелости и в то же время такта в сложном деле соединения разнородных элементов при создании спектакля, а в том, что для его авторов, как и для Чехова, музыка, пластика героев, ритм диалогов были не фоном, не сопровождением действия, но самим действием (в терминах современного литературоведения - театральным нарративом).

Позитивный и познавательный контакт с актерами-студентами порадовал. Комическое, фарсовое начало хрестоматийной пьесы, как и ее лиризм, как и созвучность ее нашему времени, были продемонстрированы наглядно. Но кроме того спектакль побудил задуматься о продуктивности этого странного синтеза – науки и сцены. Жизнеспособен ли в принципе спектакль по лекции, спектакль-исследование литературоведческой проблемы? Анализ текста, жанра, стиля писателя за пределами учебной аудитории, на языке театрального искусства? Ведь если сравнение лекции со спектаклем весьма комплиментарно, то спектакль, напоминающий лекцию, - это по меньшей мере странно, на многих от такой перспективы повеет скукой, другие решат, что «сценический анализ» непременно станет упрощением. Для режиссера, не стремящегося к тотальному остранению, удача, если зритель забудет о том, что он в театре. Но вряд ли хорошо, если студент забудет, что он на лекции или в библиотеке, и увлечется перформансом, ведь научный текст должен в итоге что-то объяснить, прояснить; концепция – вот чего мы от него ждем, причем концепция, выраженная не в образной, но в аналитической форме. Способен ли театр справиться с такой задачей? От «лектора-режиссера» и «лектора-актера» мы ожидаем чего-то подобного – по крайней мере, хотим, чтобы он выстроил за нас мир художественного произведения, за которое берется, или прояснил черты стиля автора, которого намерен исследовать. Чтобы он посредством визуальных эффектов, сценографии, игровых приемов, соединив их с вербальными, сделал то же, что и лектор: показал текст, убедил, что его нужно видеть именно так.

Спектакль «Дирижабля» дает на эти вопросы скорее положительный ответ. Его создатели (автор сценария – Д. Савинова) задались теоретическим вопросом о жанровой природе пьесы, столь по-разному трактованной драматургом и театром. Они сделали этот диалог похожим на анекдот из жизни глухих: Чехов повторяет, что это веселая комедия, а труппа в полном составе обливается слезами, читая ее. Исследовательский посыл становится пружиной спектакля, а развитие действия идет по мере накопления аргументов из разных источников (письма, воспоминания, статьи и т.д.), доказывающих, что позднего Чехова манило и притягивало к себе эксцентрическое. Сам Станиславский вспоминает, как писатель «неистово хохотал» над номерами клоуна-жонглера, с каким удовольствием общался с эксцентричной гувернанткой знакомых, но видит в этом лишь накопление материала для комических характеров, тогда как в чеховской эстетике происходят серьезные сдвиги, его театральные пристрастия поворачиваются от реалистического к условному театру, что сразу же почувствовали символисты. «По-видимому, эксцентризм привлекал Чехова, как лонжа, как особый, более веселый и мужественный психологический режим, способный поднять человека над житейской бездной. А в эстетическом, драматургическом смысле — способный возвысить пьесу, и нас вместе с ней, над уровнем бытовой истории про потерю имущества, вывести ее из социальной плоскости в экзистенциальную», - говорит актер-лектор. И добавляет, что на этом пути знаменитое мхатовское сопереживание только помешало бы, здесь нужна была некоторая отстраненность восприятия, иная актерская техника, которую будет постепенно вырабатывать условный театр. Именно в этом видят создатели спектакля «линию разлома» между поздним Чеховым и Художественным театром, которому ни в эстетическом, ни в экзистенциальном смысле эксцентризм и условность не были свойственны. Актеры-лекторы стремятся доказать, что великий драматург в свой закатный период нащупывал тот путь в театре, по которому совсем скоро пойдут В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров.

Так жизнеспособен ли театр, выводящий на сцену филологию? Поживем – увидим…