

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 АЛЕКСАНДРИНСКОМ театре готовится к выпуску спектакль «Чайка» по пьесе А. П. Чехова в постановке Кристиана Люпы. В роли Треплева — Олег Ерёмин



В МОСКВЕ ЗАВЕРШИЛСЯ МЕЖДУ-народный Чеховский фестиваль



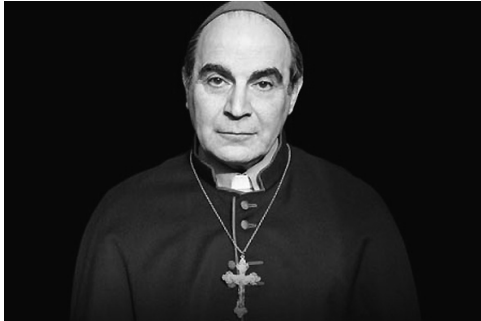
НОВЫМ ХУДО-жественным ру-ководителем Московского театра имени Евг. Вахтангова назначен ли-товский режиссёр Римас Туминас

В САНКТ-Петербурге начинаются гастролы МХТ имени Чехова. Впервые в Петербурге будет показан спектакль «Человек-подушка» по пьесе М. МакДонаха в постановке Кирилла Серебренникова. В главной роли — Анатолий Белый



В ЛОНДОНСКОМ Национальном театре состоялась премьера спектакля «Святая Иоанна» по пьесе Б. Шоу в постановке Мэриани Элиот. В роли Жанны д'Арк — Энн-Мэри Дафф

В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «РОЙАЛ Хеймаркет» состоялась премьера спектакля «Последняя исповедь» по пьесе Р. Крейна об интригах вокруг борьбы за папский престол. В роли кардинала Бенелли — Дэвид Суше



В БЕРЛИНСКОМ театре «Шаубюне» был показан спектакль «Привидения» по пьесе Г. Ибсена в постановке режиссёра Себастьяна Нюблинга



ИНТЕРВЬЮ

Кристиан Люпа: «Я не хочу убивать Треплева»

Кристиан Люпа — знаменитый польский режиссёр. Ставил сложные тексты: Виткевича и Гомбровича, Высяпянского и Рильке, Ницше и Достоевского, Музиля и Берихарда. Он — один из последних театральных практиков, не мыслящих режиссуру вне философии. Сейчас он репетирует «Чайку». До премьеры осталось несколько дней.

— Как известно, чеховская «Чайка» провалилась в Александрийском театре на первой в своей истории премьере. После того рокового провала она проваливалась тут вновь, уже значительно тише. Не собираетесь ли вы каким-то образом учитывать этот печальный контекст в своём спектакле?

— Можно сказать, что Чехов сам вызвал к жизни собственных чудовищ и навлёк несчастье на свою «Чайку», сочинив «спектакль о катастрофе спектакля» — о провале Константина Треплева. Вероятно, судьбы пьесы Чехова и пьесы его персонажа связаны не случайно, и в этом есть какая-то магия. «Чайка» сама по себе — пьеса о кондициях актёра, о существовании актёра как художника. А значит, тема требует от тех, кто работает над «Чайкой», непрерывной череды преодолений. Ведь если мы говорим о катастрофе артиста, художника, писателя, то актёр, играющий «Чайку», должен превозмочь обычный уровень собственной профессиональной состоятельности. Превзойти обычный уровень правды — потому что это ещё и история о лжи. О том, как люди обманывают друг друга и самих себя, как они всеми силами отказываются признавать действительность — и какими они бывают в этом по-детски наивными. Всё это требует высочайшего актёрского мастерства, здесь мало просто средней эмоциональной или сентиментальной игры. То, что Чехов хотел сделать в «Чайке», вероятно, намного превосходило современный ему уровень — если не сценического мастерства, то уж точно привычных художественных норм. Известно из истории театра, что когда актёры Александринки впервые приступили к работе над «Чайкой», то репетировали поначалу очень интересно, и сложные, противоречивые чеховские темы не были им вовсе недоступны. Но когда дело дошло до премьеры, то все страшно перепугались провала, выйдя на сцену и от ужаса, что называется, «дунули». Разумеется, с этой опасностью мы сталкиваемся всегда...

«Чайка» в каком-то смысле — очень опасная территория. Потому что здесь правда и ложь поминутно готовы обернуться друг другом. И переход этот — от правды ко лжи — чрезвычайно резок. Я столкнулся с этим в Варшаве, где мы сделали первую версию «Чайки». Спектакли, когда актёрам не удавалось достичь этого состояния странного баланса между правдой и ложью, были попросту ужасны. Разница между такими спектаклями и теми, где им это удавалось сделать, была огромна. Можно сказать, что подобный баланс — необходимая принадлежность моего театра, и я постоянно требую от актёров этого состояния неустойчивого равновесия, этого умения держаться на грани между правдой и ложью — чтобы проникнуть в то, что спрятано у Чехова. В глубины человеческой анархии, к источнику хаоса.

В нашем спектакле мы рискуем, ведя упрямую игру наперекор зрительским ожиданиям. Мы пытаемся ежеминутно осознавать присутствие зрителя и одновременно постоянно о нём забывать, будто мы всё время разрушаем «четвертую стену», а потом её вновь сооружаем. Эта ситуация — постоянного существования под пристальным оценивающим взглядом публичной аудитории — есть в текстах Чехова. В монологе Тригорина речь идёт о судьбе литератора, художника: он прямо говорит о том, что суть сводится лишь к обману читателя. Художник пытается соответствовать желаниям публики и потому живёт и творит не так, как велит ему его внутренняя правда. Такова одна из главных тем «Чайки». Это очень личный текст. Всё время не покидает ощущение, что Чехов пытается рассчитаться со своими собственными разочарованиями — и именно поэтому он пробует написать современную драму. Хотя это, конечно, не до конца у него получается. Он всё время обязан соблюдать какой-то договор между художником и читателем. Мне кажется, сама тема «Чайки» — драма художника — и оказалась причиной фиаско премьерного спектакля. Публика не хотела слушать правду. Зрители хотели видеть творцов более благородными.

— Как русские актёры, воспитанные в рамках психологической школы, справляются с поставленными вами задачами?

— Прежде всего, мне кажется, что русский актёр хорошо воспитан. Я не могу утверждать, что это современное воспитание. Я лишь говорю, что это воспитание — хорошее. Суть в том, что российский актёр приучен мыслить образами, он умеет работать с воображением. Я бы сказал, что я пытаюсь наладить актёрский механизм (правда, для этого часто требуется перевернуть его с ног на голову), но ломать его я вовсе не собираюсь.

Чехов — мастер абсурда, однако чаще всего режиссёры не до конца замечают этот абсурд. Многие предпочитают пользоваться готовыми схемами со всеми необходимыми атрибутами: так называемой «чеховской атмосферой», «чеховской



Продолжение на стр. 2



ностальгией» — то есть делают Чехова сентиментальным. На самом деле Чехов жесток. Это человек, который смеется даже над своим собственным плачем. Он может плакать, но одновременно безжалостно смотреть на самого себя. Мне кажется, здешние актёры несколько шокированы тем, что Чехова можно увидеть таким. Но они воспитаны на работе с воображением, и для них представить себе такой взгляд на Чехова и сыграть, воплотив его на сцене, — не проблема. Они идут этим путём проще и охотнее, чем польские актёры, которые подготовлены к работе более современными, но формальными методами, не предполагающими внутренней работы с образом. Более формально работают только немецкие актёры. Которые играют иногда очень мощно, но если дать им задание на образное мышление, попытаться спровоцировать воображение каким-то мифом, то они оказываются беспомощными и не знают, что с этим делать. Могут спросить, произносить им реплики громче или тише, басом или тенором...

— *Это же классика! Хотя вообще-то такой анекдот ходит о русских актёрах...*

— (очень удивлённо) Да? Я этого здесь не заметил. Они очень открыты для работы.

— *То есть между одним актёром, который задействует весь свой психофизический аппарат для того, чтобы продуцировать какую-то эмоцию, и другим, который блистательно выполняет формальные задачи, вы выберете первого?*

— Я предпочитаю актёра, который начинает свой поиск с какой-то человеческой территории. Он долго пребывает в состоянии беспомощности, он ищет, он не боится своей беспомощности, работает с образами и не хочет слишком быстро быть готовым. У меня часто создаётся такое впечатление, что актёры начинают наводить лоск на фасад недостроенного дома. Тогда очень быстро работа над спектаклем подменяется работой над успехом спектакля, и постигать тайны текста, как намеревались в начале работы, уже никто не собирается.

— *«Поиск тайны» (а те, кто видел хотя бы некоторые ваши спектакли, понимают, что это не пустые слова) — задача сложная, требующая некоего сверхэмоционального напряжения. Как этого достичь тем рациональным путем, к которому привыкли артисты психологической школы?*

— Я бы сказал, что «психологическим», «реалистическим» театром сегодня называется множество самых разных вещей. И очень часто то, что именуют психологическим театром, не имеет никакого отношения к психологии. Я думаю, что и Станиславский, и Чехов достойны уважения за свои театральные открытия. Ведь естественным, спонтанным путем актёр способен лишь на инфантильное подражание (как дети, которые играют в театр). А Станиславский и Чехов произвели огромную работу, чтобы приблизить актёра к глубинной человеческой сущности. Это сложный путь, который предполагает прежде всего умение наблюдать и замечать тончайшие нюансы в работе психического механизма. Обычно человек воспринимает другого через конфликт, как бы находясь в состоянии внутренней борьбы с ним, — а значит, пытаясь подражать ему, он воспроизводит не реальный, а пародийный образ. И суть ускользает. Станиславский и Чехов, напротив, — пытаются понять человека, чтобы и актёр сумел его понять, когда начнёт играть. Мне кажется, что любые современные пути по-настоящему глубокого постижения человеческой сути вовсе не зачёркивают открытия Станиславского и Чехова, но добавляют к ним другие возможности.

Классическая схема так называемого «психологического» или «реалистического» театра обязывает актёра сыграть некий законченный персонаж. Можно пойти в театр и посмотреть на множество разных сыгранных кем-то персонажей. В жизни же таких персонажей нет. Со своей матерью, братом, врагом, с ребёнком — человек каждый раз другой. Роберт Музиль писал о том, что человек — это не сумма свойств, а непрерывное становление. То, с чем я здесь, в Александринке, воюю — это игра персонажа. А давайте попробуем разрушить персонаж! — суть сценического образа останется цельной, потому что это ты и как другой играешь эту роль. Не задумываться, как «вылепить персонаж»,

а думать лишь о том, в чём этот персонаж сейчас нуждается, что хочет получить. Нужно искренне, на самом глубоком, сокровенном уровне увлечься тем, чего персонаж хочет достичь. И даже осмелиться сказать себе: чего я сам хочу достичь. Решиться проникнуть в своё «я», рискнуть защищать свой персонаж (потому что я признаюсь себе в своих желаниях) — это особый акт творчества. Это своего рода влюблённость или болезнь. Можно сказать: «Я болею этим персонажем». Я не переживаю о том, как его сыграть. Я не переживаю, когда играю его на сцене — это переживание дома, на прогулке, попытка остро ощутить счастье и несчастье этого персонажа — в себе.

— *Иными словами — полная идентификация?*

— Идентификация, но не на сцене, а вне её — на улице, к примеру. Я потому и плачу со своим персонажем на прогулке, чтобы не плакать вместе с ним на сцене. Актёры очень часто лишь поверхностно знают своих героев, и чем более поверхностно их знание, тем настойчивее они хотят показать нам, как же сильно их герои переживают на сцене! Тогда как в жизни люди, скорее, прячут свои самые глубокие переживания от

меня всегда был, к примеру, Мрожек, которого я ценю очень мало. Мне совсем не интересно было бы ставить Мрожека, потому что его текст — это не ткань, не материя — это готовый проект. Где он точно указывает, как это должно быть поставлено. А вот Чехов, я думаю, — гениальный драматург. Я нахожу в его пьесах то же сопротивление, что и в иных романах, — я чувствую, что он тоже писал о жизни. Читая Чехова, я чувствую, что в его пьесах заложено нечто большее, чем то, что зафиксировано на бумаге. Потому что там есть мир, который свободно простирается далеко за пределы написанного, и поэтому я имею смелость работать с Чеховым как с писателем, романистом, с его текстом — как с материей, тканью, — это значит, что я могу кроить по своему. Часто можно слышать, что столь радикальный способ обращения постановщика с текстом — это измена авторскому слову. Я думаю, что наоборот. Если я разглядел нечто важное в этом тексте и хочу это из него извлечь, то это как раз мой жест верности и любви по отношению к автору.

Великие романы — это путешествия. Пьесы куда реже становятся путешествиями. Пьеса — это событие.

В романе есть течение жизни: мы едем куда-то и что-то переживаем в пути. В романе есть некий «я», путешествующий. И это сильное субъективное «я» — центр этого мира. Суть театрального события предполагает пространство, в котором встречаются люди. Очень редко автор драматического произведения пишет пьесу, где есть это субъективное «я». На сцене мы видим людей, о которых можно говорить только в третьем лице. Находится на сцене — значит, другой человек. То есть «он». Переносить роман на сцену очень сложно, практически невозможно показать на сцене авторское «я». (Хотя Франц Кафка говорит о себе в третьем лице — «Франц К.»). Но в момент, когда мы пытаемся это изобразить на сцене, нам нужно найти какой-то особый подход. Там мы обязаны воспринимать этого единственного человека по-другому, чем остальных сценических персонажей. Как будто мы видим мир его глазами.)

Обычно конвенциональная драма — это объективное пространство. А Чехов не последователен по отношению к требованиям жанра. Он идёт на нарушение конвенции, сопротивляясь драматургическим нормам. В его «Чайке» время действует таинственным образом. И там есть два человека, входящих — подобно героям романа — в своеобразное путешествие, в котором с ними происходят некие важные перемены — это Константин Треплев и Нина Заречная. Молодые, рискнувшие всем на жизненной дороге, они сталкиваются с разочарованиями, которые мне кажутся необходимым переживанием в жизни каждого художника. Их судьба началась с провала пьесы. «Чайка» — это пьеса о жизни, начавшейся с катастрофы в первом акте. Но без опыта разочарования — нет художника. Поэтому я пытаюсь сделать этот опыт — позитивным. И потому я не хочу убивать Треплева...

— *!!! Боже мой! Он всё-таки останется жив!*

— Не знаю. Но я не собираюсь показывать, что он покончил с собой.

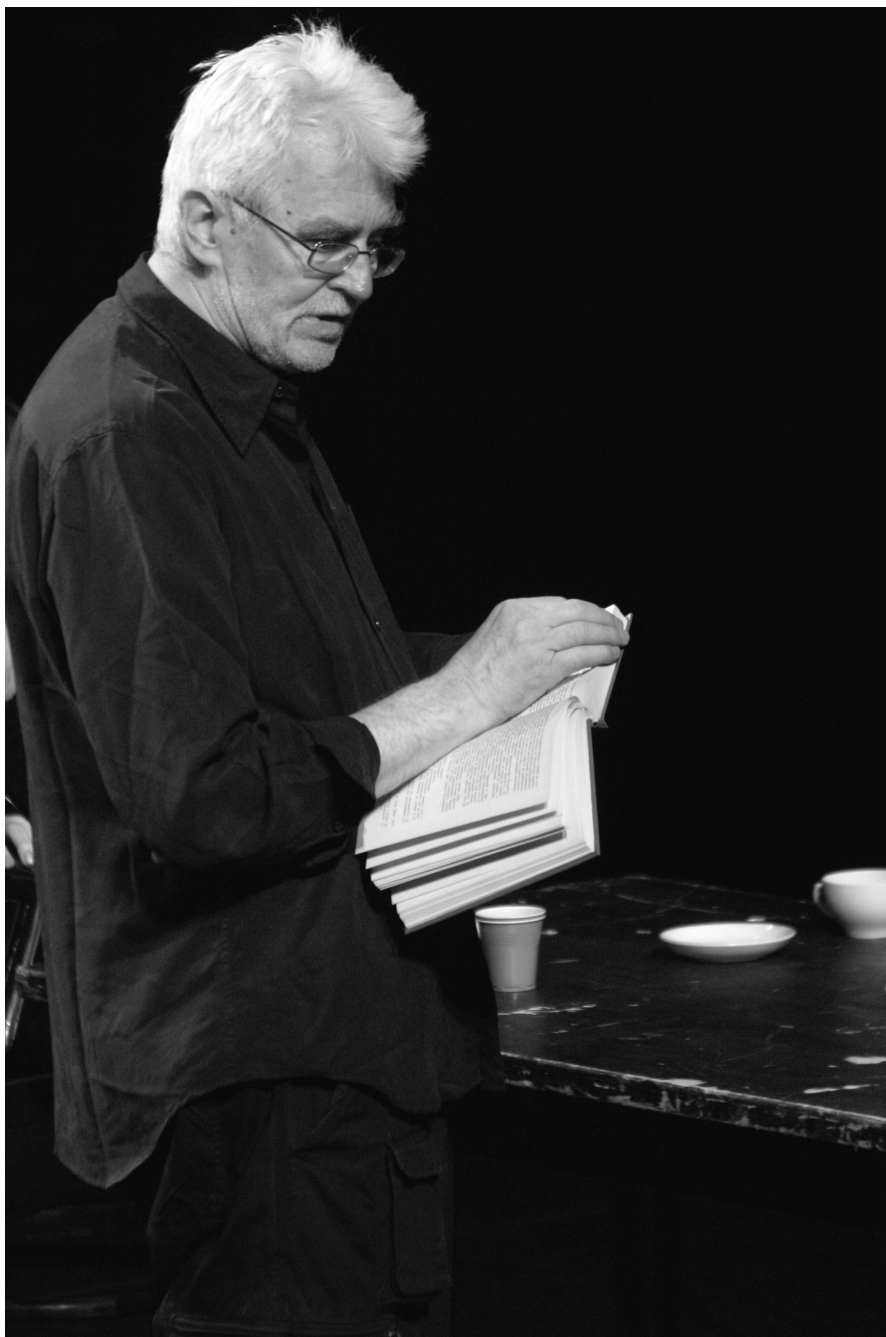
— *Согласно традиции, к Косте Треплеву относятся с симпатией, но не без опаски — как к автору, быть может, и талантливой, но уж очень странной пьесы. А как вы, известный постановщик «странных пьес» — Виткевича, к примеру, — относитесь к Косте и «Людам, львам, орлам и куропаткам...»?*

— Я думаю, что молодой человек всегда сочиняет «странные пьесы». Не хочу сказать, что костина пьеса ничего не стоит. Но и не говорю, что это шедевр. Я не хочу стоять на стороне Аркадиной, которая пренебрежительно говорит о треплевской пьесе. Из них двоих прав, наверное, он — потому что ещё не отупел. Но, конечно же, он далёк от настоящей мудрости. Людям ведь только кажется (и Чехов об этом пишет), что процесс созревания, взросления неизбежно обязывает поумнеть. А Чехов говорит, что более всего взросление — это тотальное отупение. И в момент, когда молодой человек видит ложь взрослых, он получает великий шанс для своего развития. И я буду стоять на его стороне.

Лилия Штенинберг

Редакция благодарит Лукаша Тварковского за помощь в подготовке интервью

Фото В. Красикова



ЛЕВ ГИТЕЛЬМАН: «ПРИРОДА ТЕАТРА НЕИЗМЕННА»

В серии «Библиотека Александринского театра» вышла книга Валерия Фокина «Беседы о профессии». В сборник включены литературные записи репетиций «Ревизора» и «Двойника», но основную его часть составляют беседы Валерия Фокина и Александра Чепурова, в которых Фокин рассказывает о своём режиссёрском становлении, размышляет о технике и психологии актёрской и режиссёрской профессий, о месте и роли национального театра в культуре и обществе. Своё мнение о «Беседах о профессии» высказал профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства, доктор искусствоведения Лев Гительман.

— Книга Валерия Владимировича Фокина не только весьма содержательна, но и необычайно ценна для практиков театра. Это не просто диалоги об искусстве режиссёра — речь в ней идёт и о Ежи Гротовском, и о Евгении Вахтангове, и о Юрии Юрьеве... Для нас важно понять, как история театра интерпретируется практиком сцены. Это большая редкость, когда режиссёр так глубоко понимает и чувствует культурные связи направлений, теорий, времён, личностей, тенденций.

Значительное место в этой книге уделено Мейерхольду. В отношении Мейерхольда и Фокина к живому, подвижному, меняющемуся театру много общего. Ведь Мейерхольд говорил о тех, кто пытался критиковать его спектакли, что они ведут стрельбу по движущейся мишени. Он уже давно работает над чем-то другим, другим увлечён, его другое волнует, — а они всё корят его за то, что уже осталось в прошлом. Фокин — такая же «движущаяся мишень», он постоянно в поиске, и это не может не импонировать людям, воспринимающим театр как живой организм, требующий постоянного осмысления. В чём причина того, что современный режиссёр стремится понять глубинную суть творчества Мейерхольда, понять характер его открытий и показать, что они не принадлежат ушедшей эпохе, но и сегодня могут служить театру? Да в том, что это — важнейшие открытия в области природы

театрального искусства. Здесь есть свои законы — именно поэтому мы можем разделить искусство от неискusstва. Функция театра меняется от одной эпохи к другой, но природа его неизменна.

Мне понравилось отношение Фокина к проблеме национального театра. Он справедливо утверждает, что на Александринский театр возложена особая ответственность как на старейшую национальную сцену. Юрий Юрьев, который с 1922 по 1929 годы руководил Александринкой, много размышлял о том, что же такое национальный театр. В нём должны были, по мнению Юрьева, сосуществовать на равных два театра: один, отрицающий рутину и штампы, но хранящий традиции, культуру профессии, навыки, передающиеся из поколения в поколение, а другой — непрестанно экспериментирующий, ищущий. На большой сцене необходимо утверждать и совершенствовать то, что уже найдено, — а на малой сцене могут быть вещи дотоле не испробованные. Хотелось бы, чтобы у Фокина хватило спокойствия и душевной уверенности в том, что национальный театр должен ставить классику и заботиться о сохранении традиций и ремесла в цвeтаевском понимании этого слова, — и в то же время не останавливаться в своих поисках. У нас сейчас торжествует дилетантизм, и это ужасно, но эта книга — во всех отношениях гимн профессионализму.

Мне бы очень хотелось подчеркнуть роль Александра Анатольевича Чепурова, составителя книги, но фактически — соавтора, не случайно же раздел «Беседы о профессии» имеет подзаголовок «Беседы Александра Чепурова с Валерием Фокиным». Чепуров здесь — очень важный и значительный собеседник, он задаёт удивительно точные вопросы и, направляя разговор, всё время провоцирует Фокина на крайне любопытные ответы. Это не холодные официальные интервью, это именно тонкая интеллигентная беседа двух более чем осведомлённых, одинаково влюблённых в театр, одинаково живущих его проблемами людей.

В этой книге Валерий Фокин ведёт рассказ очень подробно, опираясь на примеры из личного опыта, в стремлении не просто сформулировать, но и добавить что-то сокровенное. «Беседы о профессии» — вообще книга исповедальная. Я удивлялся искренности автора, говорившего о своём потрясении после спектакля Гротовского, — чувствуется, что он говорит о чём-то самом заветном. И эта искренность меня пленила.

Я очень люблю и ценю Товстоногова, но он в своих книгах — мастер, мэтр, он учит читателя, он всё понял, всё осознал и предлагает концепцию, которая кажется ему единственно верной. Фокин же — это ученик, он постоянно чему-то учится, постоянно что-то проверяет. Конечно,



Фото Т. Ткач

он многое понял, во многом утвердился, многое утвердил, но он не скажет, что это уже финал, и все отныне должны поступать именно так. Он постоянно даёт понять своему читателю, своему собеседнику, что необходимо искать, думать, пробовать. Потому что театр имеет начало, но не имеет конца.

Записала ЕЛИЗАВЕТА МИНИНА

ЧАЙКА ИМПЕРАТОРА

Любая книга об искусстве держится не концепцией, — что нам до концепций, да и много ли их выдумать? — но эмоцией. Более того: чем больше фактов будет собрано в той или иной книге, чем более она будет объективной, тем очевиднее станет нигде не называемая, но сюжетонесущая, сюжетообразующая эмоция. «А. П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков» Александра Чепурова — не исключение из этого общего правила.

Эмоция эта — недоумение. Недоумение, связанное со знаменитым провалом чеховской «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года. Понятно, что человек, пишущий о Чехове и Александринке, не то чтобы не сможет миновать этот сюжет, — нет, он так или иначе сделает его осью, центром своей книги. Так оно и получается у Александра Чепурова. Провал Александринской «Чайки» становится главным её сюжетом.

Ранние постановки «Иванова», «Лешего», «Медведя», восстановление «Чайки» в 1902 году, «Вишнёвый сад» 1905-го — всё это детали, выстраивающиеся вокруг одного события: премьеры обернувшейся провалом. Это и впрямь событие особого рода. Александр Чепуров — надо отдать ему должное — подчёркивает это ненавязчиво, но ощутимо. На новаторских постановках всегда шумели и скандалили. Дрались на премьере «Эрнани», ругались на вагнеровских операх... Но, во-первых, Гюго и Вагнер ощущали, «позиционировали» себя как новаторы, а Чехов ни синь пороха. Он о том и написал, что неважны старые и новые формы, а важно что-то другое: профессионализм? — талант? Непонятно, но... что-то другое.

Во-вторых, на «Эрнани» именно что дрались — то есть, сторонники Гюго были не менее, а может быть и более активны, чем противники. А в случае с чеховской «Чайкой» даже доброжелательно настроенные к Чехову зрители сидели, как пришибленные. И это во время спектакля по пьесе, ставшей впоследствии, может быть, самой популярной в мире русской драмой. Словом, Евтихий Карпов, поставивший «Чайку», может претендовать на место в книге рекордов Гиннеса: так уронить комедию, которая через год с небольшим станет (современным языком говоря) хитом — это достижение.

Хэппенинг — это слово один раз вырывается у Чепурова, когда он описывает провал «Чайки». В самом деле, что-то интерактивное, переплеснувшееся за края сцены, было в происшедшем 17 октября 1896 года, что-то такое имеющее самое точное, самое адекватное отношение к пьесе Чехова. Александр Чепуров говорит об этом так: «С Чеховым происходило почти то же, то, что и с его героем Треплевым, который не мог вместить очарование лунной ночи в какие бы то ни было формы и погибал. Тригорин, подчиняясь выработанным приёмам, готов был и лунную ночь превратить в описание природы, и жизнь Нины сделать сюжетом для небольшого рассказа, и заказать себе чучело чайки».

Фокус в том, что описание лунной ночи у Тригорина — чеховское описание. Это у Чехова в рассказе «Волк» горлышко отбитой бутылки блестит на мельничном колесе — вот и лунная ночь готова. Стало быть, если Чехов с кем и идентифицировал себя, то уж никак не с дилетантом Треплевым, а с профессионалом Тригоринным. Ну да идентифицировал-то он себя с Тригоринным, а испытать довелось то же, что и Треплеву. Издёвки, смешки, и недоумённые замечания друзей: «В общем, талантливо, но как-то странно и ... не похоже на пьесу».

Вот тут и наступает черёд недоумению не современников Чехова, а нашего современника Александра Чепурова, который знает всё, что будет потом, и потому, собственно говоря, искренне недоумевает. Он публикует «монтажку спектакля» Евтихия Карпова, тщательную, со схемами. Треплев стоит там, Нина вооон там, а вот здесь лежит чайка. Липа — справа, скамейка — слева. Режиссёр не халтурил, а вовсю готовился, старался. Почему не получилось?

Расхожее мнение: потому что ставил пьесу казённый, императорский театр, а комедия Чехова — нова, и для неё потребен новый театр, который и возник благодаря «Чайке», даже на занавес «Чайку» поместил. Всё вроде бы и правильно. Но, позвольте (не говорит, однако подразумевает Чепуров): через несколько десятилетий все театры России станут казёнными, государственными. Наступит такая театральная рутина, какая и не снилась императорскому Александринскому, и ничего — драматургия Чехова прекрасно впишется в эту рутину: стул — налево, липа — направо. В центре — дом.

Не просто впишется, а вместе со МХАТом и пьесами Горького делается чуть ли не краеугольным камнем этой рутины и казённости. В книге Чепурова есть один герой, без которого не обойтись в любой книге про Чехова, но здесь-то он играет особую роль. Это — Алексей Сергеевич Суворин. Издатель, драматург, пи-

сатель, проделавший парадоксальную, но закономерную эволюцию от радикального народничества 60-х годов к жёсткому, националистическому консерватизму 90-х. Особая роль Суворина в истории с «Чайкой» не только в том, что поначалу Чехов хотел посвятить пьесу второй жене Суворина, гимназической подруге его дочери, и не только потому, что сын Суворина от первой жены застрелился после того, как ознакомил папу и мачеху со своей комедией. Про всё это Чепуров сообщает, но впроброс, не акцентируя на этом внимание.

Он пишет о том, как Суворин помогает Чехову пробиться на императорскую сцену. Вот это и есть самое главное. Ведь у Суворина был свой театр. На Фонтанке, неподалёку от тогдашнего МВД. Театр достаточно известный, однако Алексей Сергеевич Суворин понимал, что Чехов — не для частных театров, даже таких, как у него. Чехов создан для императорской, казённой, государственной сцены. Это — птица именно такого полёта.

Что и подтверждается огромным количеством документов, впервые введённых в оборот Чепуровым. Мемуарные свидетельства, замечания цензоров, режиссёрские пометки, дневниковые записи и переписка, всё свидетельствует о попытках ввести чеховскую драматургию на императорские, государственные подмостки, но что-то мешало это сделать тогда, до того, как все театры страны сделались государственными. Это — загадка всемирно-историческая, а не только театральная, знаете ли. И формулируется она донельзя просто: каким образом не вписывающаяся в рутину и казёнщину новизна, сама становится, в конце концов, рутиной и казёнщиной?..

НИКИТА ЕЛИСЕЕВ

ЛОЖА № 5

Что такое «европейский театр»? В России — где определение «европейский» исторически имеет синонимы «просвещённый», «рафинированный»? В Петербурге — где, в силу особого положения «культурной столицы», публика долгое время была лишена возможности знакомиться с мировыми театральными достижениями, поскольку самые значительные фестивали проходили в другой столице? В Европе — где даже легендарные театральные труппы не прочь потихоньку отречься от былых традиций «просвещённого академизма» и сдаться на милость победителей — энергичных варваров, уже изжаривших на кострах своих амбиций немало «белых братьев» — мировых классиков «от Софокла до наших дней»? В Александринском театре — на новом витке своей удивительной судьбы оказавшемся «главным европейцем» отечественной сцены? Удастся ли отечественному театру отделить «просвещённый академизм» от академизма дремучего, любовно выпестованного десятилетиями театрального застоя? Удастся ли, не без сопротивления признав за европейским театром некоторые достижения, понять, что в этом театре принадлежит вечной истине и культуре, а что — преходящей моде, и относиться — соответственно?... То есть — с симпатией. Но — соответственно.



Навеки ваш,
Призрак Драм

АРТ-САЛОН
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ

предлагает:

Разнообразную сувенирную продукцию с символикой театра
Авторские работы мастеров прикладного искусства
(бантик, фарфор, театральные куклы)
Театральные аксессуары
(веера, сумочки, бинокли, лорнеты, маски)
Театральную литературу (альбомы,
театральная беллетристика, театроведческая литература)
Театральную периодику (Журналы «Балтийские сезоны»,
«Петербургский театральный журнал»,
«Театральная жизнь»). Газета «Империя драмы»)

Компакт-диски с записями классических
музыкальных произведений,
драматических и балетных спектаклей,
фильмов о жизни и творчестве
выдающихся деятелей
театрального искусства.

Время работы: ежедневно с 11.00 до 19.00, в том числе
во время вечернего спектакля до последнего антракта.
Выходной день — понедельник
Россия, 191011, Санкт-Петербург,
площадь Островского, д.2
Каретная галерея Александринского театра
E-mail: fund@alexandrinsky.ru
www.alexandrinsky.ru/shop
тел/факс (812) 710-41-76, (812) 570-01-08

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

— 3 — № 8, 2007 год