

ГАЛИНА ОРЕХАНОВА

## А. П. ЧЕХОВ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ

*К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова*

*В человеке должно быть  
всё прекрасно: и лицо, и одежда,  
и душа, и мысли...  
Праздничная жизнь не может  
быть чистой.*

А. П. Чехов “Дядя Ваня”

“...В январе я был в Петербурге, останавливался у Суворина. Часто бывал у Потапенко. Виделся с Короленко. Часто бывал в Малом театре...В феврале проездом через Москву был у Л. Н. Толстого. Он был раздражён, резко отзывался о декадентах...”

Коротенькая запись из рабочего дневника А. П. Чехова 1896 года впускает нас в лабораторию того интеллектуального и духовного напряжения, которое определяло уровень отношений писателя с жизнью. Представим себе круг общения А. П. Чехова, и нам станет понятно многое, когда задумаемся о том, что сформировало этого удивительного художника, откуда взялось его мастерство и та высочайшая планка требований в искусстве, которой он не только старался соответствовать, но поднимался на вершины, открытые им самим.

Писатели Л. Н. Толстой, Д. В. Григорович, И. А. Бунин, А. М. Горький, В. Г. Короленко, А. И. Куприн, М. И. Чайковский, музыканты П. И. Чайковский, С. Рахманинов, Ф. Шаляпин, художники И. Левитан, И. Репин, К. Корвин, основатель картинной галереи в Москве П. М. Третьяков, литературный критик и публицист М. О. Меньшиков, театральный критик Л. Я. Гуревич, архитектор Ф. О. Шехтель, актёры В. Ф. Комиссаржевская, М. Н. Ермолова, князь А. И. Сумбатов-Южин, А. П. Ленский, плеяда мхатовских мастеров сцены, режиссёры Вл. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский – все они были в течение многих лет постоянными адресатами его писем, корреспондентами-собеседниками. С большинством из них А. П. Чехова связывала личная дружба. Чрезвычайно одарённые и яркие индивидуальности, они были щедры в общении, “подпитывали” друг друга, были требовательны и порой бескомпромиссны, прежде всего к себе, и своими достижениями в искусстве влияли не только на творчество друг друга, но и на развитие русской культуры в целом.

Сегодня напомнить об этом необходимо: слишком разъяла наше общество ржавчина вандализма, безвкусыя, всеядности, попустительства, невоспитанности, пренебрежения к самому понятию “культура”. Мы стали жить с “лёгкостью необыкновенной”. Сама себя воспевающая “элита” зашла в самовос-

хвалении, пагубно влияя на нравственную атмосферу в обществе. Не пора ли остановиться?

Юбилей А. П. Чехова ставит перед Россией большие задачи, и в первую очередь — попытаться понять непознанное в необъятном наследии писателя, до сих пор не востребованное, по-настоящему не прочитанное. Почему, например, при огромном количестве существующих исследовательских работ остаётся почти нетронутой основа основ личности писателя — его отношение к Богу? В своём письме к А. С. Суворину от 27 декабря 1889 года А. П. Чехов открыто заявляет своё кредо: “Общество, которое не верует в Бога, ... не смеет и заикаться о том, что оно знакомо со справедливостью”. (Кстати, это письмо опубликовано в советском издании Собрания сочинений и писем писателя 1948 года.) Наш долг — осмыслить значение и роль А. П. Чехова в формировании нравственной атмосферы в России во всей полноте. С этой высоты и посмотрим на то, как готовится к юбилею 150-летия со дня рождения писателя современная театральная Россия.

Уже откликнулись многие театры. Однако пока афиши пестрят названиями, хорошо известными. Сезон 2009–2010 гг. премьерным спектаклем “Дядя Ваня” открыл Государственный академический театр имени Евг. Вахтангова, в “Ленкоме” Марк Захаров выпустил спектакль “Вишнёвый сад”. В Петербурге на постановку “Дяди Вани” в Российском государственном академическом театре драмы им. А. С. Пушкина его худрук Валерий Фокин пригласил американского режиссёра румынского происхождения Андрея Щербана.

Какие чувства должен испытывать зарубежный постановщик, впервые переступивший порог архитектурного шедевра русского классицизма великого России? К чему призывает его сцена Александринского театра? Первый русский государственный театр. Он, безусловно, диктует свою стилистику, свою форму сценической жизни. Его всемирная слава сложилась силой могучих талантов великих русских актёров. Как-то сегодня воспримет театр эксперимент господина Фокина? Объясняя, почему приглашён режиссёр из-за границы, господин Фокин писал в специально выпущенном буклете:

“Наше внимание привлекли спектакли, нарушающие стереотип восприятия, спектакли, возможно, радикальные, но такие, которые являются знаковыми для мирового театрального процесса”. Это настораживает. Что-то увидим?

Над созданием “Дяди Вани” писатель трудился почти десять лет. Слишком много было передумано, прочувствовано, пережито, когда, работая в саду подмосковного Мелихова, он сочинял и шлифовал эту не отпускающую его пьесу... Весь опыт стоической жизни уездного врача вложил Чехов в образы и дяди Вани, и доктора Астрова, и Телегина-Вафли, и Сони. Его герои по-особенному красивы той высокой, неброской красотой, которая бывает лишь тогда, когда трудится душа, да и сам человек трудится не покладая рук... Дядя Ваня, отказавшийся от наследства ради приданого для сестры, которую любил. Дядя Ваня, отдавший лучшие годы своей жизни ради выкупа имения из долгов. И всё — во имя безбедной жизни в городе всё той же сестры и её мужа профессора, а затем уже, после смерти сестры, её мужа с новой молодой женой. Дядя Ваня, провинциальный интеллигент, на свою беду полюбил пустую и праздную “лисицу” Елену Андреевну (“Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своей красотой — и больше ничего. У неё нет никаких обязанностей, на неё работают другие... А праздная жизнь не может быть чистой”, — доктор Астров). Дядя Ваня полюбил её глубоко, на склоне лет поддавшись чарам красоты, и это стало его трагедией. Интересен ли он такой сегодня? Что даёт современному зрителю встреча с ним? Понятен ли он так резко изменившимся людям России?

Да и знает ли приглашённый режиссёр историю постановок Чехова на этой сцене, не говоря уже о том, знает ли он Россию? И понял ли сложность задачи?

“Дядя Ваня” и “Чайка” — совсем новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворённого и глубоко продуманного символа, — это понимание чеховской драматургии открыли миру создатели Московского художественного театра. С тех пор все, кто служит сцене всерьёз, знают, что “играть Чехова” и “ставить Чехова” очень сложно и трудно.

И вот мы в зале Александринского театра. У входа вас учтиво встречают капельдинеры, в черных костюмах и белых перчатках, провожают к месту,

предлагают программку спектакля, в которой предусмотрено всё – даже интервью с режиссёром Андреем Щербаном – он не впервые работает с “Дядей Ваней”, ставил в Нью-Йорке на экспериментальной сцене.

“Помните, – читаем мы в интервью, – реплику Серебрякова из III-го акта: “Не люблю я этого дома. Двадцать шесть громадных комнат, разбредутся все, и никого никогда не найдёшь?” Вот я и выстроил этот лабиринт, по которому ходили актёры. А зрители смотрели на них сверху.

А два года назад я поставил “Дядю Ваню” в Венгрии. Совершенно иначе. Просто перевернул театральное пространство: зрители сидели на сцене, актёры играли в зале. И когда Валерий Фокин предложил мне поставить “Дядю Ваню” здесь, я понял, что эту идею надо развивать. Перевернуть ещё раз: пусть зрители будут в зале, а актёры на сцене. Но чтобы сцена была как бы зеркалом для Александринского зала. Никакого имени Войницкого – пусть актёры играют в театре”.

Невольно задаёшься вопросом: вот и вся идея?! А как же подзаголовок в названии спектакля, вынесенный на титульный лист программки: “Сцены из деревенской жизни в четырёх действиях”? И потом – Чехов писал о провинциальной России, людей которой понимал и любил.

Режиссёр поясняет: “Я не имел в виду именно российскую реальность – просто потому, что я её не знаю. Для меня это спектакль универсальный: хоть о России, хоть об Америке, хоть о любой другой стране мира.

– Вы впервые приехали в Россию?

– Был три дня в прошлом году и три дня в этом. Итого шесть”.

Итак, “Дядя Ваня” без сцен из деревенской жизни, и вообще спектакль не о России. При чём же здесь Чехов?

На сцене, как и в зале, ряды кресел. Из дверей и окон, разом, выпрыгивая из лож всех шести ярусов, к сцене движутся актёры. И это будет происходить не раз, и не два, и зрители будут метаться в креслах и вертеть головой, следя за актёрами. Такова режиссура.

Дядю Ваню играет народный артист России Сергей Паршин. Выглядит добрым, вполне приятным мужчиной с буйной растрёпанной шевелюрой. Одет в брюки, рубашку, жилет. Опрятен. Сдержан в проявлении чувств. До поры до времени. У него хорошие выразительные глаза, и в ходе спектакля вас не раз поразит тоска в них, обращённых в себя. Сейчас он сидит на стуле, как и другие актёры спектакля, в ряду, выставленном на сцене, только чуть поодаль. И вдруг в зале слышится... хрюканье! Вы не ошиблись – это храп, дядя Ваня уснул. Вас это коробит? Конечно. Как, наверное, и Чехова был покоробило. Во всяком случае, Е. П. Карпов, режиссёр Александринского театра, это подметил: “Чехова коробил всякий фальшивый звук актёра. Несмотря на свою деликатность, он нередко останавливал среди сцены актёров и объяснял им значение той или иной фразы, толковал характеры... и всё время твердил: “Главное, голубчики, не надо театральности... Просто всё надо... Совсем просто... Они все простые, заурядные люди”.

Андрею Щербану это не известно, да и не важно. Он свою трактовку привёз, и потому доктор Астров (“не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потёмков восходит месяц ясный...”, – как говорится о нём в пьесе – здесь щупленький Игорь Волков с внешностью незабвенного комика Вицина. И тоже мастер комиковать. Астров является в образе фата с вульгарной чёлкой, упавшей на лоб (как у Гитлера), в повадках, ужимах – развязный, разбитной и нахальный, и ничего другого не ждите – таким он останется до конца. Ни прекрасные, вдохновенные монологи о лесах, которые Волков произносит невнятной скороговоркой, ни вскользь брошенная фраза о погибшем на столе пациенте (что говорит об Астрове как человеке страдающем, глубоко переживающем трагедию своей возможной ошибки), ничто не прибавит образу ни тепла, ни привлекательности.

А Соня? О, Соня! Актриса Янина Лакоба играет махровую “некрасивость”. Но как! Худенькая, в обтянутом дрянном платице, она безудержно машет непомерно длинными руками и дёргается, точно Буратино на шарнирах. Она “строит” гримасы, изображает чудовище в юбке, корявое, распятое в немыслимых позах или скрюченное, свёрнутое до жалкого комочка. Зачем эти выверты – вряд ли кто объяснит. Как и то, почему Вафля представлен в спектакле “чокнутым”, с такой же уродской пластикой, как у Сони. Простодушный, безалаберный русский помещик, которого многие годы на сцене МХАТ СССР

играл незабвенный М. М. Яншин, не человек – обаяние! Здесь он тупой, больше того – бесноватый.

Однако Чехов знавал подобные штуки. В письме от 2 января 1900 года он писал жене из Ялты по поводу игры В. Э. Мейерхольда в “Одиноких” Гауптмана: “Я Мейерхольду писал и убеждал в письме не быть резким в изображении нервного человека. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где – на улицах и в домах – вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами и не руками, а тоном, взглядом: не жестикуляцией, а грацией. Тонкие душевные движения присущи интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать их тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи”.

Поверить Щербану нельзя – так далёк он правды. Сидящий рядом сосед нервно теребит в руках платок и повторяет шипящим шёпотом: “Провал!” И вы сами убеждаетесь в этом. Вас убеждает в провале и то, как “решает” Щербан сцены “любви” – цинично, плоско и пошло, и то, как во втором акте заставляет несчастного Ваню в ночной рубашке копать в земле на специально выдвинутой платформе с маленьким домиком-макетом, водружённым на ней. Это, так сказать, образ “русской провинции” в понимании режиссёра. Он заливает дядю Ваню водой, льущейся с высоты; босого, измазанного землёй, заставляет бросаться иностранными фразами. Вообще, иностранщиной нашпигован весь текст постановки. И режиссёр этому даёт объяснение: “В чеховском тексте три персонажа говорят на иностранных языках: профессор, Елена Андреевна и маман. Почему я дал такие реплики и остальным персонажам тоже? Понимаете, это как гипноз. Как вторжение чужого. Они устали, они измучены. И, например, английский язык для Войницкого – это словно видение мечтателя, побег от мутной, ужасающей действительности: жизни в российской глубинке. Когда они все – Астров, Телегин, Войницкий – говорят на иностранных языках, им кажется, что они свободны. Эскапизм, одним словом”.

Простите, господин режиссёр, это – вам “кажется”! Какова жизнь в российской глубинке, вы, всего шесть дней проводившие в России, знать не можете.

О Елене Андреевне (актриса Юлия Марченко) сказать можно немного. Она выразила себя, танцует с мужем – профессором Серебряковым – под музыку аргентинского танго Карлоса Гарделя. Вся в белом, она слилась с ним, одетым в белое пальто и белую шляпу, в довольном согласии, и движения их слаженны и точны – ходячая схема. Они холодны и бездушны. Это, кстати, довольно образное решение: единение двух жестоких, эгоистичных сердец. Если бы у режиссёра хватило вкуса и мастерства продолжить эту линию в спектакле и выстроить его в соответствии с этим решением, может быть, спектакль был бы другим. Но – не случилось. И зритель увидел много шума – и ничего: несурзацу, эклектику, “базар”. Ни стержня в спектакле, ни мысли – лишь шум и гам.

Трагедия мятущейся души дяди Вани, отчаяние, толкнувшее его схватиться за пистолет и гоняться с ним по всему залу Александринки, стрелять и промахнуться, передана карикатурно – и всё это вызывает обидный, но, к несчастью, справедливый, смех в зале. “Если бы я умела свистеть, – сказала пожилая дама, выйдя в фойе после спектакля, – я бы сделала это. Но я не умею”.

И всё же... Даже в этом спектакле русский актёр и русский писатель сказали своё последнее слово. Дом опустел, и дядя Ваня снова засел за работу, а бедная Соня, раздавленная горем, собрала последние силы и сбросила наконец путы карикатурной пластики. Она произносит прекрасный чеховский текст, как молитву: “...Мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...”. И ей поверили. Просветлело лицо дяди Вани, глаза наполнились той глубиной чувств, что таились в душе актера, и зритель сразу откликнулся – сердца посетил волнение. Сергей Паршин преодолел сумбур постановщика и вышел, наконец, к зрителю.

Странное, нечто очень похожее на постановку Андрея Щербана вы увидите в Москве, в спектакле, поставленном главным режиссёром также Государственного и академического русского театра им. Евг. Вахтангова Римасом Туминасом.

Опять “Дядя Ваня”, и опять в программке старательно выведено:

“Сцены из деревенской жизни в 2 частях”, и опять на сцене ни следа деревенской жизни, только на чёрном заднике терзают глаз зрителя резкий оранжевый круг то ли солнца, то ли луны. Актёры одеты по моде нашего времени, правда, как-то уж очень безвкусно.

Поражает общность режиссёрских подходов и в расстановке “идейных” акцентов – персонажи опять психически неполноценные, жалкие, ничтожные люди. Общность с Андреем Щербаном наблюдается и в решении образа спектакля через нарочитую жестуляцию, сломанный строй русской речи и ломаную “пластику”, и конечно, в сценах “любви”. Без грубости, пошлости и цинизма здесь также не обошлось.

Римас Туминас сделал стильный спектакль, чётко сработанный и отлаженный, как выступление Лаймы Вайкуле, что явно не получилось у зарубежного режиссёра. Здесь есть от чего “возгордиться”. Ввозя Андрея Щербана в Россию, Фокин писал: “Один из самых значительных мастеров мирового театра, он прославился своими спектаклями на сценах Европы и Америки. “Дядя Ваня”, его первая постановка не только в Санкт-Петербурге, но и в России. Этот спектакль даёт возможность познакомиться с творческим методом мэтра режиссуры, с его интерпретацией классической русской пьесы”.

Но Римас Туминас “переплюнул” зарубежного мэтра – можно везти спектакль за границу. На то и был, конечно, расчёт. Русским же людям, попадающим в зал театра Вахтангова, на это “действие”, трудно понять, почему так уродуют здесь русскую речь, почему надо пробираться к смыслу пьесы через тернии непонимания текста, изуродованного вывертами актёров?

В начале прошлого века знаменитый театральный критик Сергей Глаголь в статье “Проблески новых веяний в искусстве”, разбираясь в новаторстве чеховской драматургии (речь шла как раз о “Дяде Ване”), писал: “Даже читая пьесу, вы выносите удивительно сильное впечатление, перед вами точно прошла жизнь этих людей; вы видите их всех перед собой, вы точно знаете их всех, до того все они вам сродни, и вы ярко чувствуете гнетущую их драму... Точно вы сами живёте с ними в этой душевной и гнетущей атмосфере.

Как же теперь воспроизвести всё это на сцене? Очевидно, способ один. Разлитое в пьесе НАСТРОЕНИЕ надо всецело перенести на сцену, надо заразить им зрителя, и он сразу поймёт всех этих людей...

Художественный театр всё это так и сделал, и впечатление было таково, что большинству публики, вероятно, даже странно было бы услышать, что “Дядя Ваня” совершенно не удовлетворяет обычным требованиям драмы”.

Разрушив тональность русской речи, Римас Туминас уничтожил НАСТРОЕНИЕ пьесы, создал атмосферу ненависти ко всему живому, страдающему, любящему и мечтающему о прекрасной, достойной жизни. Вот и всё новаторство спектакля, столь широко разрекламированного как юбилейное приношение русскому писателю. А ведь Чехов “любил русский язык, его славянский лиризм, его меткие сравнения, неожиданную образность. И более всего любил “тешить свой ум мечтами”.

Так писал В. И. Немирович-Данченко в очерке о Чехове, и не верить ему нельзя – слишком хорошо он знал писателя, драматурга, прекрасного, умного, мужественного А. П. Чехова, будучи знакомым с ним задолго до основания Московского Художественного театра.

Великолепная беломраморная лестница, сверкающая чистотой и величием (“Ленком” располагается в здании дореволюционной постройки на улице, где жил А. П. Чехов), ведёт в тёмный, выкрашенный тёмно-зелёной краской, мрачный зал, узкий, как пенал, где гуляет сквозняк (вкус “модерн”). В торце зала открытое пространство сцены с нависающей арматурой. Надо понимать, предстоит нечто в стиле постмодернизма, когда постановщик не утруждает себя созданием определённой атмосферы спектакля.

Не подумайте, однако, что мы против современных поисков и открытий. Нет. Отнюдь. На этот счёт вполне разделяем точку зрения К. С. Станиславского, который в своей знаменитой книге “Моя жизнь в искусстве” писал:

“Пусть постановка режиссёра будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична, – не всё ли равно, лишь бы только она была убедительна, то есть правдива или правдоподобна, красива, то есть художественна, возвышенна и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которого нет искусства”.

Итак, нам предстоит увидеть спектакль “Вишнёвый сад” в постановке Марка Захарова с условными декорациями – по сцене будут передвигать ширму, символизирующую веранду барского дома, а на заднике будет маячить частокол из пересохшего то ли камыша, то ли осоки, что, очевидно, по замыслу постановщика означает понятие “вишнёвый сад”.

Затихающий зал взрывает явление группы актёров, ворвавшихся на сцену. Пошумев, они уступают пространство артисту Броневому (судя по программе – Фирс). Это довольно прыткое существо, одетое в съеденную мышами ливрею и резиновые сапоги огромного размера. (“Фирс в пиджаке и белом жилете” – ремарка А. Чехова). Как выясняется позже, Фирсу-Броневому отведено в сценарии Марка Захарова важнейшее место, и Захаровым же позволено произносить текст-импровизацию, имеющий весьма отдалённое сближение с текстом чеховской пьесы. Этот Фирс рьяно ратует за порядок. В его путаной речи то и дело всплывает то “сушёная вишня”, то “порядок”. Его ум помутнён, как и полагается в пору такой “махровой” старости, по мнению постановщика, и потому звучит то текст Симеонова-Пищика – о Дашеньке, которая кланяется, о Париже, то просто отсебятина. В этом спектакле Пищик появится лишь на балу, и грузный, огромный Сергей Степанченко будет скакать, как жеребец, безудержно крутя “хвостом”. К чему автору сценария понадобилось смешивать в неудобоваримую массу текст genialной чеховской пьесы, зритель так и не поймёт до конца представления. Но делает это автор сценария с садистским вожделием: текст Яши, к примеру, произносит Дуняша, которая здесь – в роли соблазнительницы. Великолепного, искрящегося юмором текста Епиходова вы вообще не услышите. Что же касается Пети Трофимова, то Марк Захаров, не мудрствуя лукаво, просто воплотил “мечту идиота”, не только надев на высокого художавого актёра детский сюртучок, но и заставив его, обритого наголо, широким мясистым лицом “выдавать” гримасы дебила как аккомпанемент великолепному (здесь-то как раз изначально чеховскому) тексту: “Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест...”.

В переписке А. П. Чехова с женой, актрисой Художественного театра О. Л. Книппер-Чеховой, за 1903 год, когда писатель закончил работу над пьесой “Вишнёвый сад” и отдал её в театр, несколько писем отведено событию, нанесшему Чехову глубокую душевную рану. Речь о том, что известный театральный критик Эфрос где-то в печати неверно пересказал содержание “Вишнёвого сада”, исказив, по мнению драматурга, суть пьесы. Вот как он комментирует эту “выходку” критика: “...Насчёт Эфроса, – пишет он 3 ноября 1903 года, – надеюсь, больше не буду писать тебе... У меня такое чувство, будто я растил маленькую дочь, а Эфрос взял и растлил её”. Нечто подобное сотворил нынче и Марк Захаров. Его самодовольство, с которым он позволяет себе издеваться над чеховским текстом, вполне подтверждает только что процитированные чеховские слова:

“В своей режиссёрской жизни я научился много врать. О чём несколько не жалею, – пишет Захаров в программе спектакля “Ленкома”. – Поэтому скажу, ...что находясь в здравом уме и твёрдой памяти, работая над “Вишнёвым садом”, я не использовал для нашего сценического варианта полный текст великой комедии”. А потому и творит на сцене то, что считает нужным. Любви Андреевне, например, захотелось “взбрыкнуть”, и в просторном барском родительском доме она устраивает бал, и на сцену выходит отлично сыгранный, стильный, весь в чёрном, еврейский оркестр. Вот и порядок, за который ратовал Броневои!

Как уже может предположить читатель, знающий творчество Марка Захарова, конечно, Раневская в исполнении А. Захаровой – воплощение порока. Насколько порок может быть отвратительным, показано в сцене прощания с Лопухиным, когда Любовь Андреевна делает последнюю попытку уговорить его жениться на Варе. Он стоит весь расхристанный, и она, подойдя к нему, впивается страстным поцелуем в нижнюю часть тела, походя произнося: “Вам бы жениться на Варе...” Об остальных персонажах говорить не имеет смысла – они невыразительны и бесцветны, как и прим “Ленкома” Збруев (Гаев), который не находит для роли более впечатляющей “краски”, кроме как истощного ора, когда никто не обращает на него внимания.

После выходки Эфроса А. П. Чехов не раз писал и Книппер, и Станиславскому, и Немировичу-Данченко: “Я с Эфросом больше не знаком”.

Кто хоть раз видел черновики Чехова или хотя бы читал комментарии к его пьесам в Полном собрании сочинений, хорошо знает, как скрупулёзно работал Антон Павлович над каждым образом, над каждой репликой персонажей. У него нет ни одного бездумного слова. Более того, его пьесы, особенно “Вишнёвый сад”, современники не зря называли гениальными. В этих пьесах русский художник предсказал развитие мира, его будущее, и дата 150-летия со дня рождения дорогого для нас писателя должна стать поводом для глубокого, вдумчивого осмысления его творчества, приближением к прекрасному.

Почему же мы позволяем сегодня издеваться над гениальными текстами русской классики? Почему допускаем, что пошлость и цинизм, всё то, что больше всего ненавидел умный и деликатный А. П. Чехов, как ржавчина въедается в его наследие? Почему позволяем людям, которым “всё равно, что подумает зритель” (цитирую Марка Захарова), прикасаться к целомудренному чеховскому тексту, воспевшему вдохновенный полёт души человеческой? У Чехова не может быть грязной похоти — это удел Захарова и ему подобных. Конечно, ни о какой “жизни человеческого духа”, ни о какой художественном впечатлении после просмотра захаровского спектакля говорить не приходится. И если и имело смысл описывать подобное “действие”, то вовсе не ради “Ленкома” — там знают, что творят.

Беспокоит совсем другое. Как могло это случиться в России, которой А. П. Чехов отдал свой талант, вырастил так много прекрасных людей, отдал, наконец, свою жизнь — много вы знаете случаев в мировой культуре, чтобы писатель и врач, хорошо осведомлённый о том, что смертельно болен, отправился бы на Сахалин, на каторгу, чтобы помочь людям ещё более обездоленным?

Сегодня мы, вместо того чтобы призвать зрителей и молодые умы вчитаться в Чехова, вдуматься в подвиг его жизни, допускаем, что Чеховский фестиваль будет представлен спектаклями — “Дядя Ваня” Римаса Туминаса в театре им. Вахтангова и в Петербурге на сцене “Александринки” постановкой американского режиссёра Андрея Щербана, а также “Вишнёвым садом” “Ленкома”, единственной “ценностью” которых стала попытка опошлить и унижить гениальное русское СЛОВО.

Обратимся, однако, вновь к началу XX века. 1906 год. Пережив восстание 1905 года в Москве, руководство Московского Художественного театра принимает решение выехать на гастроли в Европу. В воспоминаниях В. И. Немировича-Данченко есть такая запись: “Это было в Зальцбурге, небольшом древнем австрийском городе — родине Моцарта. Там один летний месяц в году посвящался театральному фестивалю. Давались представления, драматические и оперные, и съезжались любители со всего мира.

Организатором фестивалей был австрийский уроженец, знаменитый режиссёр Макс Рейнхардт. Кумир берлинской публики. Еврей. Изгнанный Гитлером из пределов Германии и Австрии.

В годы германской инфляции поклонники Рейнхардта купили за бесценок замок под Зальцбургом и подарили своему кумиру.

Узнав, что я нахожусь за границей, Рейнхардт прислал мне приглашение к себе в замок во время фестиваля.

Рейнхардт жил широко. За обедом у него в дни фестиваля ежедневно бывало двадцать — тридцать лиц — цвет мировой театральной и литературной интеллигенции и высшие местные власти.

За одним из таких обедов, после дневного спектакля знаменитого актёра Моисси — “Эдип-царь” на открытой арене, — был провозглашён тост за здоровье Рейнхардта. Его жена — первая актриса его театров. Я занимаю почётное место справа рядом с ней. Рейнхардт со скромностью хозяина отвечает тостом за моё здоровье и за здоровье Станиславского, подчёркивая, что должен уступить нам завоёванное им мировое первенство.

...Тут с дюжину лиц, суд которых был законом для всего европейского общественного мнения. Говорили о популярности, о художественных силах той или иной страны в мировой жизни искусства. ...Один из присутствующих — крупный писатель — приходит к выводу, что по общим отзывам лучший театр в мире — московский.

— А кто лучший певец в мире?

— Шаляпин.

— Позвольте, а кто лучший пианист в мире?

— Рахманинов.

Может быть, спорят с ним, Педеревский? Поляк. Славянин.

Другой голос подсказывает – и первая танцовщица в мире Анна Павлова. Тут находились и представители и Франции, и Германии, и Польши, и слушал один скромненький чешский профессор. Его тоненький голос говорит: “Ну, а в музыке, кто же сейчас самый популярный композитор в мире?”

Пауза. Потом начали называть имена: Рихард Вагнер, Сен-Санс. Нет. Чайковский и Римский-Корсаков.

А новая музыка? Равель, Дебюсси.

– Нет, господа. Мусоргский далеко впереди, глубже, шире по температуре, большему охвату человеческой души.

Наконец, писатель, увлекающийся русской литературой, особенно Чеховым, прибавляет:

– Не забудем, господа, что всего как год-полтора тому назад в Лондоне в Академии была поставлена тема – подобрать лучшие романы в мире. Боюсь соврать, потому цифры не называю, но подчёркиваю, что все первые места были заняты русскими: Львом Толстым, Достоевским и Тургеневым...

Больше всего говорили о терпимости славянина. Подошли и к ненависти, возбуждаемой в его душе злом, и, приводя разные примеры, удивлялись спокойным формам выражения этой ненависти, несмотря на её кипение...

Впечатление осталось такое, что люди с восхищением говорили о какой-то колоссальной нации, непочатой, выбрасывающей из себя громадные таланты, но ещё остающейся в полудиком состоянии.

И только этот некрупный по фигуре, но обаятельнейший актёр – сегодня он играл Эдипа – ярый поклонник Москвы – Моисси вставил своей чеканной дикцией и тихим волнительным голосом:

– А не потому ли мы ТАК говорим об их дикости, что они не мирятся с законами нашей цивилизации и создают новую?

Наступила длительная пауза. Улыбки, обращённые в мою сторону, сползли. Глаза, следящие за поднимающимися клубами сигарного дыма, как бы нечаянно проверяли меня...”

XX век принёс современной России полное осознание своей миссии в создании духовно мощной цивилизации. Да, этот процесс идёт непросто, но идёт. И потому, что есть результат, что Россия не отказалась от своей духовной традиции, и юбилей А. П. Чехова докажет это, так крикливо заявляют о себе силы разрушения. Это надо понимать.