



Литаерина М.Г.

Сад и ад режиссерских прочтений Чехова

Аннотация. В статье рассматриваются новейшие интерпретации драматургии Чехова современной режиссурой. Главное внимание уделяется автором «Вишневому саду», традиционно воспринимаемому как завещание Чехова и все чаще очевидно понимаемому отечественной режиссурой как «пьеса катастроф». При этом данная тенденция вписана автором статьи в более широкие размышления о доминирующих настроениях в современном театре Чехова, с обращением к конкретным примерам, в итоге ставится вопрос об их соотношениях с поэтикой драматурга.

Ключевые слова: Чехов, театр, «Вишневый сад», режиссура, прочтение, современные постановки, Кончаловский, Мирзоев, Туминас.

«Пойдемте в театр! Да-да! И дядя Ваня, и три сестры, и чайка-Заречная, и даже Фирс из «Вишневого сада», - все пойдемте в театр!.. Вы освежитесь! Вы станете другими. Вам откроется иная возможность бытия, иные сферы...» [7, 95]. Сто лет назад автор этих строк, театральный философ, дерзкий экспериментатор и выдумщик, Н.Н.Евреинов предположил, что на театре чеховские герои испытают неизбежное преображение – и «станут *другими*». Но, думается, даже театральный пародист, русский Арлекин, автор «Театра у животных» и «Театра как эшафота» не мог предположить, насколько-«другими». То есть, например, того, как это случилось в МХТ у Константина Богомолова, что немец барон Тузенбах превратится в сочинении режиссера (так в программке «Идеального мужа» – М.Л.) в грузинского вора в законе, который в присутствии телохранителей будет пенять Ирине – безвкусовой провинциалке с южным говором: «Ты мэнэ нэ любишь...». Что в одном из прибалтийских спектаклей Аркадина сменит пол и предстанет бритым мужчиной, что дядя Ваня на питерской сцене будет появляться с натянутыми на лицо красными трусами Елены Андреевны... Словом, режиссерская фантазия для «освежения» хрестоматийных персонажей оказалась неистощима.

Но сейчас речь не об упомянутых крайностях и эффектных, но формальных отмычках, приложенных к чеховскому «роялю». И не о чеховской «периферии», т.е. новых самостоятельных сочинений режиссуры на *мотивы* чеховских пьес. В силу особой полифоничности чеховской драмы и сложности взаимодействий между ее текстом и подтекстом – вычеркнешь одну фразу – провиснет целая сцена, обрежешь или заменишь одно звено смысловой цепочки – и вызовешь недоумение зрителя спектаклем в целом. Распотрошишь «часы покойной мамы», отбросишь часть пружинок - и при сборке останутся, как когда-то писал К.Л.Рудницкий, «лишние детали» [14]. Сегодня Чехов играет без подтекстов, часто возвращая нас вообще к временам дочеховской драмы, а то и мелодрамы. Иногда же произносится знакомый текст, система действующих лиц вроде та же, играют прекрасные актеры, - а вас не покидает ощущение, что все это не Чехов, а кто-то другой написал.

Сенсацией начала последнего театрального десятилетия стал «Дядя Ваня» Р.Туминаса, удостоенный «Золотой маски» - действительно, спектакль далеко не ординарный, профессионально сделанный, мастерский. Мало того, это редкий спектакль с настроением, с атмосферой – и отрицать это достижение Туминаса невозможно. И вы впечатлены не только игрой Маковецкого или Симонова, но и этой странной высоко стоящей недоброй луной, и каменными львами, рудиментами прошлой жизни... А мизансцена финала, когда маленькая Соня (Е.Крегжде) пальчиками растягивает в улыбку губы на залитом слезами лице дяди Вани (С.Маковецкий) уже вошла в театральные анналы. Смутное состояние психологического неудобства, мучительного ожидания неминуемой беды, настроение предельного отчаяния не покидает зрителя на протяжении спектакля. Представляется, что выдерживать это высокое психологическое давление в течение всего действия настолько тяжело, что нервы у актеров сдают, идут срывы в открытую истеричность, - и персонажи выдают «пирамидальные» состояния, даже не дождавшись выстрела дяди Вани. Эта атмосфера спектакля кое-что напомнила из недавних впечатлений. Появление «Дяди Вани» Туминаса для нас почти совпало с выходом в прокат в начале 2010-х скандального фильма Ларса фон Триера «Меланхолия» с его апокалипсическим видением ближайшего будущего Земли. И там – страшно, поденно растущая на небосклоне планета Меланхолия, несущая смерть. В предощущении неизбежной катастрофы поведение героев становится нелогичным, необъяснимым... Режиссура театра улавливала тенденции, витающие в европейском культурном пространстве. Однако, вопросы – «лишние детали» - все же остаются. Например: если в таком ключе играть Чехова, то - как быть тогда со Стриндбергом, например, с его «Пляской смерти»? Или с театром абсурда? Или с еще какой экзистенциальной «луной для пасынков судьбы»? Если столь высокий градус отчаяния и катастрофической настрой уже так стилистически внятно сообщен Чехову?

Апокалипсические послышки спектакля были адекватно считаны зрителями – как известными профессиональными критиками, написавшими о «метафизическом ужасе» «Дяди Вани» Туминаса (А.Карась) [10], так и театрами-блогерами, тонко учувшими, что со сцены «несет мертвечиной»...

Этой настрой наиболее ярко проступил в нынешних постановках «Вишневого сада». Именно последняя пьеса Чехова как бы подтолкнула режиссуру подвести окончательные неутешительные итоги. Разом закрыли глаза на авторский подзаголовок-предупреждение «комедия» - только, пожалуй, у И.Яцков Школе драматического искусства спектакль словно поставила клоунесса Шарлотта Ивановна. И заметим: количество «вишневых садов» на московской афише сегодня просто зашкаливает, и пьеса из школьной программы отчего-то по-прежнему собирает полные залы. Вглядимся пристальнее в некоторые из современных версий.

Обращения В.Мирзоева к классике всегда ждешь с интересом. Тем более, что происходит оно после долгого отсутствия в театре – почти семи лет, когда режиссер в основном работал в кино. Таким образом, возникает настойчивое желание сопоставить увиденное после перерыва с тем, что им делалось раньше*. Меня, например, убедил мирзоевский «Борис Годунов» (2011), хоть это вполне архаусное кино, прошедшее малым экраном. Считаю, что Мирзоев там нашел ключ к переводу текста Пушкина в зрелищный план, - фильм, за исключением некоторых длиннот, смотрелся остро-современно и вместе с тем, философизм и букву автора, задавшего русскому театру задачу на века, на мой взгляд, сохранял. Многим, наверное, запомнился взгляд Максима Суханова – Бориса. Настроение «исторической тревоги» драмы «о настоящей беде», распаханной в вечность, фильм в целом передавал. Образ молчаливого большинства, многие столетия смотрящего на свою жизнь как зритель, созданный режиссером с помощью телевизионного «хода», представился удачной находкой. Но Чехов – не Пушкин и тут нужны совершенно другие «инструменты», «ключи». Среди многочисленных «садов» у мирзоевского – ожидаемо отличный резкий профиль.

...Дома давно нет. Он ушел в землю. Мы ходим по нашей памяти, не замечая, топчем ее. Таково общее решение режиссера и сценографа (А.Лисянский). Оно имеет корни в авторской ткани: «Земля моя глядит на меня как сирота», - говорит герой чеховской пьесы. Так смотрят снизу на персонажей глазницы старого дома, от которого уже и легенды не осталось. Сада, как и в других спектаклях, здесь нет и в помине – он уже канул в небытие. Настроение тревоги излучает и решение программки, готовящей зрителя к спектаклю. На обложке – красивый черно-белый лик Виктории Исаковой-Раневской (конечно, в шляпе), труа кар, как у фотографа, глядящей на нас, - над ней в кровавых тонах знакомое фото Чехова (конечно, в пенсне), урезанное, фрагментарное, повернутое резко наискось, но жесткий взгляд хорошо заметен. Дальше – набранные красным буквы – в «предуведомлении» театра говорится, что «режиссер Мирзоев прочитал «Вишневый сад» как пьесу катастроф». Хотя, надо сказать, из действия зрителю это и так понятно.

Никакого сада. Здесь голо и пусто. Крестовина, ведра, койка. «Имение, прекраснее которого нет на свете» - где оно? Длинные лавки, простые деревянные стулья и столы – в центре не то плац, не то эшафот: в 4 акте Раневская предстанет с петлей на шее; веревки, на которых держатся качели, тоже какие-то «зловеще-говорящие». Сама она – в сером балахоне, мешковатом, домашнем, совершенно непарижском, босая, хрупкая, какая-то нездешняя, со взглядом, устремленным за горизонт, с несходящей блаженной улыбкой. Все эти местные заботы, торги,

сады - интересуют ее по касательной – она слишком погружена в себя, живет какой-то своей сосредоточенной жизнью. Целый, видать, мир в ее душе – до каких-то торгов ли? На образе лежит внятный, не изжитый актрисой – думается, намеренно, - образ Марины Цветаевой, незадолго до того сыгранный в кино. Да и петля, фигурирующая на сцене – знак некоего родства героинь, выведенный постановщиком в сценический образный план. Вот-вот им обеим объявят приговор...

Еще не хватил топором Лопехин по вишневому саду – а жизнь уже переменялась. Послушно-покорно подчинились ее роковому излому персонажи, представляющие собой не столько ансамбль, но молчаливый коллектив: вот они сидят рядами, как в кинозале или на собрании, и внимают речам Лопехина: опять послушное большинство. С другой стороны, вспоминается знаменитое решение Андрея Лобанова в его скандальном Вишневом саду 1934 года: там гимназисты в бане за партами слушали Петю Трофимова... Кстати, о Пете. Режиссер точно рассчитывает на ассоциации зрителя: Петя (А.Дмитриев) в кожанке, что-то диктует Дуняше про свободу и будущее... Ну, прямо будущие «комиссары в пыльных шлемах» и комсомолки за ундервудами мерещатся среди чеховских героев. Кожанку наденет и Раневская в финале. Дескать, тожне за горами поворот судьбы – будет не парижская дама, а комиссарша. Если выживет. Не случайно, у Лопехина в руке появляется револьвер.

Если большинство режиссеров в прежнюю эпоху взлета театрального интереса к Чехову любило проводить параллели: «они» тогда - это «мы» сегодня, то Мирзоев настроен намного радикальнее: и «мы» уже давно не равны не только им, но и самим себе. Символическим актом смотрится злой фокус Шарлотты Ивановны (Вера Воронкова) – «гвоздь» спектакля: сцена «переливания крови», когда внезапно, как при авиакатастрофе, сверху выбрасываются капельницы с красной жидкостью, и она вливается в вены реципиентов - обитателей «сада». Что это – «свежая» кровь людей будущего, вишневая наливка, наконец, мейерхольдовский «клюквенный сок»? - каждый читает, как хочет. Одно важно: произошла замена крови, и это объясняет дальнейшее. Поэтому лестных параллелей не ищите, никакие вы не наследники и не потомки - как бы предупреждает постановщик. И вот «другие» уже слушают нынешнюю зарубежную эстраду, ходят с приемником, что-то все время нюхают, легко вступают в «отношения». (Спектакль начинается совместным пробуждением Лопехина и Дуняши и сценами утреннего туалета). Известное, мол, дело, и даже для ревнителев буквы автора решение при желании вам аргументируют – купцы, мол, с горничными – это завсегда... И на каком-нибудь обсуждении люди театра обязательно поведают, что Чехов и сам не святой, да и Станиславский – страшно вымолвить! – как новейшие ЖЗЛ опусы подробно рассказывают, ребеночка горничной сделал). Неудивительно, что и Аня (Т.Вилкова из Школы-студии МХАТ) и Дуняша (А.Мытражик) здесь скорее похожи на героинь купринской «Ямы», нежели чеховского «Сада».

В соответствии с этой логикой сцена бала у Раневской превращается в сцену пляжной вечеринки с обнажением персонажей – всех, вплоть до Фирса. (Все они предстают в купальных костюмах.) У М.Жигалова это отнюдь не развалина, а хорошо сохранившийся седой, но мосластый,

спортивный мужчина, нежно ухаживающий за Раневской, будто за дочкой. Омывающей ей ступни, все время хлопочущий, да и Гаева не забывающий обслужить. Не лакей, но скорее работник, мастеровой. О возрасте и скором конце свидетельствует только черный ортез на обнаженной ноге – вероятно, режиссер так рад своей находке, что, уже одев для следующей сцены всех персонажей, по-прежнему оставляет Фирса в трусах и с черной повязкой. Третий акт «Вишневого сада» превращен в некую дискотеку с латиноамериканскими танцами и хасидскими нигунами. Очень скучен для нынешнего зрителя, видно, по мнению постановщика, Чехов, без таких музыкальных инъекций и прочего «оживляжа». А публика, заслуша ритмические синкопы, начинает в такт отбивать ладоши, даже не вникая – по какому поводу праздник?

По той же обозначенной выше причине, вероятно, усилена и сцена явления Прохожего – как предположено автором, контрапункт всякой версии «Сада». Прохожий размножился. В пределы имения Раневской тут вторгается не один незванный гость, а пара пьяненьких современных бомжей: он и она (в программке не поименованы). Появляется у Мирзоева и персонаж, в списке действующих лиц у Чехова изначально отсутствовавший, – утонувший мальчик Гриша, сын Раневской: он наблюдает за происходящим, качается на качелях... «Люди из прошлого», во плоти и в исторических костюмах, давно разгуливают по чеховской сцене, вовсе не довольствуясь заданной внесценической участью или периферийной ролью призрака. Гриша становится немым укором бесшабашной героине, завершающей спектакль исполнением романса А.Толстого «Грешница». Какие уж тут подтексты? Сплошные разоблачения.

(Кстати, если идти обратно к пьесе, «порочна» Раневская – а эта «порочность» как-то особенно вдохновляла всегда нашу режиссуру, порой делавшую, в развитие этого посыла, Яшу – любовником Раневской, или заставлявшую героиню на балу танцевать канкан, – во вздорной фантазии одного Гаева: ведь из ее доказанных в ЭТОМ смысле грехов здесь – только «камень на шее», тягостная привязанность к «мнимому больному», на деле – скупому и эгоистичному парижскому любовнику).

Представляется, однако, что концепция режиссера Мирзоева не очень увлекла актеров пушкинского театра – многие роли исполняются послушно-вяло, неинтересно: вообще не увлекает Чехов, что ли, современного актера, или неуютно в новаторских режиссерских решениях?

Разделавшись с «Садом», приговорив его обитателей к исторической свалке и пригрозив будущим неизбежным расстрелом, режиссер, словно вспомнив про жанр «комедии», резко поднимает в финале тон спектакля при помощи различных музыкальных интертекстов. Лихая цыганочка и всеобщий пляс под занавес, опять с четкой отбивкой ритмов и общим весельем зала, призваны снять мрачный колорит «приглашения на казнь», в которое превращен «Вишневый сад».

«Вишневый сад» в постановке Андрея Кончаловского – это третья часть его собственной «трилогии». Таков театральный замысел мастера. На афише начертано: «Чехов. Трилогия.

Кончаловский». Но Чехов «трилогии», как известно, не писал, а если взять все его большие пьесы, вошедшие в классический квартет и воплотившие новые принципы драматургической поэтики, то получится не трилогия, а тетралогия. Но это так, к слову. Как и то, что тот же Кончаловский ставил «Чайку» ранее в том же театре. Но, видно, ныне она за скобками. Программка спектакля содержит предуведомление от режиссера – своеобразный эпиграф к действию: «Это – очередная попытка максимально приблизиться к восприятию Чеховым своих героев и жизни, которую он так любил...» Постановщик выражает надежду, что его усилия донести до зрителей «истинный голос Антона Павловича» (sic! – М.Л.) не окажутся «тщетными».

Внешняя традиционность подхода режиссера к миру Чехова, его элегическая визуализация (режиссер тут одновременно и художник спектакля) уже удручила ряд критиков, которые назвали данный «Вишневый сад» «спектаклем для командировочных», «садом культуры и отдыха» для провинциалов, любителей столичного традиционного досуга (Роман Должанский) [7]. Реалии в некоторой степени подтверждают такой социологический прогноз: в зале вечернего спектакля мною было замечено немалое количество школьников. Действительно, на этот спектакль их смело могут отпустить и родители, и педагоги, не опасаясь морального ущерба детской психике и нравственности. Но все не так просто, как кажется. Особенно с «истинным Чеховым». Да и с другими максималистскими анонсами программки все обстоит куда сложнее.

Общеизвестно, что само распределение ролей уже несет в себе четкий пунктир режиссерской трактовки. Что в центре будет Юлия Высоцкая - никто, как говорится, не сомневался. Симптоматично, что своего Лопехина в труппе театра Моссовета не нашлось, и за «новым человеком» пришлось обращаться в Ярославль. Вроде и адрес – чеховский, недаром речь в тексте идет о ярославской бабушке, которая, однако, героев пьесы, по их собственному признанию, не любит, а потому и не спасает. Артист Театра имени Ф.Волкова Виталий Кищенко играет в ключе, завзятым театралом прекрасно знакомом – сразу, только слышав интонации, только завидев его облик, понаблюдав пять минут за пластикой, вспоминаешь Лопехина-Высоцкого из знаменитого спектакля Анатолия Эфроса Театра на Таганке 1975 года. Те же интонации, тот же хриплый баритон, та же нарочитая брутальность и замашки парвеню, рвущегося в элиты. Но, понятно, не все зрители сегодня отличаются такой долгой памятью, а потому реагируют на Лопехина-Кищенко вполне адекватно и, что говорить, свою линию в спектакле артист ведет логически убедительно, последовательно, в общем, вполне добротная, хоть и не оригинальная профессиональная работа. В меру груб, в меру бесшабашен, в меру сентиментален. Празднует свою победу лихо, несется на подгибающихся пьяных ногах в переплясе вслед еврейскому оркестру, но все – в общем, в рамках сложившейся традиции.

К сожалению или к счастью, но я побывала на спектакле, где роль Гаева играл не Александр Домогаров, а Алексей Гришин. Допускаю, что иначе был бы увиден и описан другой спектакль. Как ни относиться к Домогарову, исходя из его прежних ролей, а ныне это артист с «темой», умеющий привлечь к своему характеру внимание публики и удерживать его на протяжении спектакля, что принципиально важно для Чехова и что довольно редко сегодня. Это артист, умеющий

молчать и держать паузу, не выбиваясь из ткани роли и как бы затягивая зрителя в плен спектакля. Отчасти, Домогаров доказал все это в предыдущих чеховских ролях упомянутой «трилогии». А.Гришин же играет интеллигента-балабола, внешне похожего не то на Чехова, не то на М.Арцыбашева (пенсне! шляпа!) - праздного, обаятельного, но пустого, все больше опускающегося в тину провинциальной жизни, хоть и сохраняющего некий налет интеллектуализма. И тут все предсказуемо. Не производит большого впечатления монолог перед «многоуважаемым шкафом», да и правду сказать, примитивный незатейливый шкаф тут не выделяется никакими признаками раритета.

Так же, если не больше, предсказуем и одномерен в спектакле Петя Трофимов-Е.Ратьков. Он начисто лишен самоиронии, перед нами прямо-таки ходячие прописи, а все слова о новой жизни и будущем звучат у него так, будто ставил эти сцены В.В.Ермилов. Единственный момент, где такой Петя может вызвать сочувствие – это последний диалог с Лопахиным («Дойдешь? – Дойду...»), когда внезапный приступ кашля врывается в оглашение смелых планов и очевидно предсказывает Пете скорый, как и у автора пьесы, конец.

На фоне такого картонного учительствующего вечного студента приятно выделяется своей органикой Аня-Ю.Хлынина, по Чехову, «прежде всего ребенок». Правда, этот «ребенок» как-то очень раскрепощен, у актрисы слышатся интонации уже многом чего испытавшей эмансипированной современной барышни без комплексов, уверенной в себе. Она, заметим, внешне очень похожа на свою мать, тут Гаев совершенно прав, а потому вряд ли будет сажать сады будущего вместе с Петей.

Но по части означенной уверенности всех женщин спектакля затмевает Дуняша А.Кузенкиной. Это уже не Дуняша, а прямо-таки Наташа из «Трех сестер», ведет себя как самозваная хозяйка, разговаривает капризным приказным тоном, дерзит Варе (добротная работа Юлии Боб, иногда с небольшим пережимом в «некрасивость»), разводит амуры почти со всеми особами мужского пола в доме. Внешне - настоящая барышня! Вертлява, эротична (то и дело демонстрирует чулочки, подвязки, слишком высоко подтыкает юбку за мытьем полов, в явном расчете на внимание Лопахина – и в этом не ошибается). Заметим, именно Дуняша во всех последних спектаклях «Сада» становится этакой «секс-бомбой». За ней не угнаться шкафообразному человеку в футляре Епиходову-А.Бобровскому, напивающемуся в сцене бала от неразделенной любви и бесконечных каждодневных «несчастий»... Тактично, в меру экстравагантно, не нарушая своего второпланового положения ведет свою роль немка Шарлотта Ивановна-Л.Кузнецова.

Эту галерею предсказуемых типов спектакля Кончаловского несколько нарушает Фирс-А.Аносов. Когда-то, начиная карьеру в Первой студии МХТ, молодой Мих. Чехов играл своих старичков, как вспоминала Гиацинтова, «двухсотлетними» - столько не живут!,- доводил старость «почти до абсурда» [5, 101], вот и Фирс молодого Аносова актера за пределами стар, это рамоли, уже не человек, а какой-то одеревеневший предмет обихода. За «характерность», «наблюдения», «приспособления» - актеру ученическая пятерка. И из шкафа заживо заколоченный Фирс

выбирается в финале, как живой мертвец, как некая «душа вещей», составив кампанию присутствующей у Кончаловского на сцене «покойной маме в белом». Беда в том, что местный Фирс неприятен, зануден и даже как-то зол – персонажей, которые от него отмахиваются, сразу понимаешь... А ведь чеховский Фирс обаятелен в своей наивности, незащищен при своей житейской мудрости. Как тут не вспомнить, что в труппе Моссовета есть А.Адоскин, мастер для решения подобной задачи – и он действительно душа этого театрального дома. А еще, может, стоило доверить Яшу Деревянко, и образ заиграл бы теми смелыми эксцентричными красками, кои, на мой вкус, избыточны в «Дяде Ване», а тут пришлось бы как нельзя кстати? Словом, кого-то нет, кого-то жаль...

Но есть у Чехова та, о которой умолчать, говоря о любой сценической версии «Сада», невозможно. Любовь Андреевна Раневская. В парижской прическе, в шикарных нарядах Тамары Эшба Высоцкая манит изысканностью и женским шармом. Да, она – иностранка в своем доме, ей тут как-то неловко, неуютно. Хоть тут и шкапик, и детская... Актерский ансамбль Моссовета платит актрисе сторицей – в первом акте вокруг Высоцкой-Раневской партнерский вакуум. Вакуум, вызывающий недоумение: если домашние не рады Раневской и не поддерживают ее реплики – например, предложение пить кофе, это должно быть внятно актерски отыграно, если нерешительны и зажаты в присутствии парижской «штучки» - тоже... Невольно вспомнишь молодого Чехова, сравнивавшего в своей рецензии на спектакли Сары Бернар русский и французский актерский ансамбль: « у нас г-н Макшеев монолог читает, а г-н Вильде, его слушающий, глядит куда-нибудь в одну точку: [...] “И не мое это, брат, дело”...» [1: Соч., 16; 18] В сцене шумного бала с еврейским оркестром Раневская уже на пределе, ее бьет нервная дрожь, и саму ссору с Петей актриса удачно мотивирует «нервами» вконец изведенной ожиданием героини. Однако объявление приговора - «продан» - Раневскую тут не «убивает»: она отворачивается от Лопахина, воспринимая его поступок как совершенный близким человеком *faux pas*, и невольно с тоской вспоминается, Демидова-Раневская, для коей ответ Лопахина – звучал, как смертельный выстрел: «Кто купил? – Я купил... Кто убил? – Я убил...» [8].

Достойно сожаления то, что в спектакле Театра Моссовета актриса дробит, шинкует, как придется, чеховский текст, ставит странные случайные логические ударения. Рвет фразу внезапной паузой: «Три года я не знала//...покою ни днем ни ночью...» Существует она на сцене разорванно, от эпизода к эпизоду, как в кино...Взявшись за «истинного Чехова», любя эту чеховскую жизнь, - в это намерение режиссера искренне верится, - логично было бы приучиться слушать паузы, жить на сцене «большим куском», внимать тишине и заполнять ее «немой игрой», и наслаждаться ею ... так создается чеховская кантилена, так воцаряется «настроение». И тем драматичнее его внезапные «перебивки». А без всего этого – просто отдельные «сцены», зарисовки, вынесенные на помост.

Вероятно, от сознания того, что вышеназванное намерение постановщика не «умерло» в актерам, он задумывает свой параллельный спектакль, насыщенный неподдельным драматизмом, как бы прослаивающий основное действие пьесы. Две больших интродукции – своего рода

«междудействия». Параллельный спектакль «в тон», но спектакль о самом Чехове, трагическом герое режиссера. Когда-то Мейерхольд ставит своего «Ревизора» как спектакль о Гоголе, убитом николаевской эпохой. Кончаловский ставит свой режиссерский спектакль о Чехове, убитом болезнью. Да еще тщетой мира, его недостойного.

«Вишневый сад» в этом случае, по мысли режиссера, ярче выступает как итог жизни, как последняя, прощальная пьеса, автор которой отлично знает, что приговорен. Немой спектакль этот – особый, разыгрываемый не на сцене, а на экране – что само по себе симптоматично для постановщика-кинорежиссера. Это его «выход». И по ту, и по другую сторону сцены в этот момент воцаряется полное молчание. Своего рода театр статики, где будет только голос автора, вернее не голос – почерк: на экране проступают строчки писем Чехова – писем последних лет, с горьким юмором обреченного человека. Я обратила внимание, что в эти минуты в зале наконец-то устанавливается напряженная тишина: зрители читают эту печальную эпистолярную исповедь с экрана. Отбор этих авторских высказываний выстраивается в определенную смысловую цепочку. Memento mori - ее девиз. Это мысли о жизни, о смерти и бессмертии. Мысли, известные широко – и не очень. Со многими из которых и сейчас не поспоришь. Такой прием представляется более точным и главное, тактичным, нежели тенденция выводить на сцену актера или «лицо от театра», не дай бог, в гриме Чехова, покашливающего или то и дело поправляющего пенсне. И озвучивающего свои сентенции о пошлом мире. (В спектакле Малого театра по рассказам писателя («Перечитывая Чехова») хороший артист Ильин, хоть и без грима Чехова, в подобной назидательной роли явно проигрывает). Заметим, что, в свою очередь, о связи Чехова-драматурга и Чехова – автора писем говорили наиболее компетентные исследователи его творчества, производя весьма убедительный анализ «драмы в письме» (Э. Полоцкая) [12, 63-98].

Между тем одна из цитат, вынесенных постановщиком на экран, обратила на себя особое внимание и стала предметом зрительской полемики в Интернете, куда несет свои суждения сегодня нелицензированный и неуправляемый никакими группами сонм блогеров-рецензентов. Это цитата из чеховского письма сестре Марье Павловне от 6 (19) июня 1904 года (до смерти месяца!), уже из Германии. На экране Кончаловского цитата письма, начинающегося словами: «Милая Маша, пишу тебе из Берлина» [...] выглядела так: «Хлеб здесь изумительный, я обедаю им.[...] Кто не бывал за границей, тот не знает, что значит хороший хлеб[...].» (См.: 1: Письма, 12, 114).

Я понимаю, что приводить письма Чехова целиком сложно, и хронометраж спектакля поджимает. Вопрос в другом: ЧТО отбирается для столь важного авторского итогового комментария спектакля? Да, безусловно, Чехов прав и сегодня – говорю как человек, много бывавший за границей, живший в Германии. А потому и полностью разделяю мнение Чехова о тамошнем хлебе, об особом отношении к нему – в г.Ульме, например, есть целый Музей хлеба... Но о том ли данное письмо Чехова, что за границей «жизнь уже давно в полной комплектации», как выражается Епиходов? Возникает, в результате проделанных купюр и наслоений, некий не очень ловкий авторский пандан разглагольствованиям Яши о России и за границе...

Любовь Чехова, как Лермонтова, к родине – «странная любовь», с незакрытыми глазами и длинным перечнем личных и общих претензий. Но ведь Чехов – заметьте, в том же даже письме – критичен и к загранице... В большом и малом. Даже на уровне быта. И вместо кончаловских отточенных-сокращений дальше у Чехова идут слова о том, что «тут нет порядочного чаю (у нас свой), нет закусок...», а в других письмах, - что ранее из Ниццы, что из Берлина –непреренно отмечается, что еще чего-то нет и что-то нехорошо и неудобно... Зачем же так спрямлен, урезан Чехов? Неужели лишь для того, чтобы порадоваться внезапно и случайно созвучной себе сегодняшнему фразе классика и заодно намекнуть кому-то в публике: дескать, вот почему «едем не дома».

Хлеб, как известно, «имя существительное», а потому урезанная цитата потянула зрителей на обобщение, «философию». Осадок по размышлении о хлебе невольно усугубляется и архи-оригинальным явлением Прохожего в этом спектакле. (Каких только прохожих не было на нашей сцене: вплоть до современных гастарбайтеров из южных республик и даже членистоногих... Думаю, стоит ждать смерть с косой). Прохожий у Чехова – вторжение внешнего недоброго мира, знак беды, явление страждущего, о чем писал еще Андрей Белый. Прохожий – незванный «страдающий брат», «человек из народа» - здесь утратил человеческий облик, это голый полузверь в рубище, превращенный едва ли не в зомби, ожившую мумию... Это уж не «Сад», это «На дне»... Как говорит герой другой части «Трилогии» Кончаловского, «картина всеобщего и полного вырождения...» -картина, понятая физиологически-буквально. Знамение конца. Ясно, отсюда, из этой страны, надо бежать, хоть в Париж, хоть куда глаза глядят... Понятно, этакой бомжеватой «мумии» хлеб никогда не выращивать, - на хлеб выпрашивать. Какая уж тут петина Россия – «наш сад»... И при всей ностальгии и традиционности стиля - на«новой жизни» подобным режиссерским решением поставлен жирный крест.

Не полнитесь открыть чеховское письмо [1:Письма, 12,114], оно давно опубликовано: там сказано в первую очередь о том, что ему, Антону Павловичу, уже впрыскивали морфий, что в ход уже идет героин, выписанный доктором Альшуллером (и вообще широко применявшийся в то время), что состояние писателя накануне отъезда в последнее путешествие было отчаянно плохим (недаром немецкие доктора не скроют удивления и не удержатся от упрека Книппер: мол, привезли живого мертвеца...). А радость Чехова хорошему берлинскому хлебу или вкусной овсянке - радость вконец измученного болезнью человека, с обостренностью всех физиологических проявлений – одна из немногих радостей, ему оставшихся в этой жизни. Да и не одну драму неизлечимой болезни переживал в ту пору Чехов [См.:13], и есть много других, не знакомых широкому зрителю-читателю писем Чехова, о том свидетельствующих, но обнародовать эти драматические высказывания режиссер не решился или счел эту ошеломляющую откровенность нетактичной. И еще деталь: коль скоро строчки бегут по экрану «чеховским почерком», а значит, есть претензия на аутентичность, на документ, пусть и поданный с сокращениями, - тогда уж соблюдайте, будьте добры, орфографию времени, все эти яти и ижицы...

Небольшой помост с нагроможденной на него мебелью уплывает куда-то вглубь сцены, поглощаемый тьмой. Последний аккорд «Вишневого сада» – вновь звучит из граммофона голос Шаляпина, парализующе действующий на Раневскую-Высоцкую, было устремившуюся на выход. Да, такое впечатление, что герои не просто покидают чужой уже дом, а эмигрируют куда-то, все вместе и порознь. Вот и Шаляпин, как помнится, - эмигрант. Дальнейшее – молчание: всплывут на экране чеховские строки о бессмертии.

Как бы ни различались между собой эстетика чеховского спектакля Р.Туминаса с его «метафизическим ужасом», и заглядывающий в неприглядно-свинцовое советское будущее подход В.Мирзоева, и исполненный индивидуальной тоски по канувшему дворянскому быту театральный экскурс в Чехова кинорежиссера Кончаловского, итог у всех этих спектаклей – один. Их режиссерский message достаточно пессимистический. Это все сочинения из истории, как ни крути, какие комментарии и декларации на стороне не делай - обреченной земли. Как выражается Астров, «наше положение, твое и мое, безнадежно». Какая «комедия» (на чем отчаянно настаивал автор!), какой «новый сад»! -

«Холодно, холодно, холодно.

Пусто, пусто, пусто...»

Когда-то, нарушая театральные приличия, еще в советское время (1975) Анатолий Эфрос накрывал мир раневских и гаевых белым саваном, вместе с художником В.Левенталем, разворачивал чеховские диалоги на кладбище, скорбел о «конце культуры». Далеким, как античность, полузабытым мемуаром звучали в милитаристских «Трех сестрах» на той же сцене (1980, режиссер Ю.Любимов) со старой заезженной пластинки голоса Качалова и Книппер. Нынче круг свершился.

Над современным театром Чехова вошла планета Меланхолия. Метроном уже стучит. Приближаются красные глаза дьявола. Тут не до вкусного хлеба, не до старинных позабытых рецептов. Тут не до прекрасного сада. Все враздробь, все здесь - *прохожие* в стране-недотепе... Она, как старый Фирс, в починку, по мысли режиссеров, не годится. «Новые русские» - лопахины - дограбят последнее. И, похоже, никто здесь не умеет, да и не хочет «нести свой крест».

Когда-то Книппер-Чехова, смущенная излишней оптимизацией и советизацией Чехова в после октябрьских театральные и критические прочтениях, натягивавших героев Чехова на горьковские лекала, говорила: «Не о той буре мечтал Чехов...». Оставим в стороне мечтания и предположения. Спросим по-другому. Писал ли он, автор, в своей драме человеческого существования, где *жить* – неизмеримо тяжелее, чем застрелиться, где самый банальный быт чреват драмой, где времена не выбирают, где убежать от жизни невозможно. И прямых виновников этой ситуации нет [15]А все попытки перемены мест сравнимы с побегом за горизонт, а потому «вы не будете замечать Москвы», да и Парижа, «когда будете жить в них», ибо они тут только символы (кстати, выводящие эту драму за пределы натурализма) [4]...Так вот, писал ли Чехов, автор вышеперечисленных гениальных открытий, не опровергнутых за столетие,

обессмертивших его имя как драматурга, и как видно, так и не освоенных театром,- пьесы о грядущем апокалипсисе, воспел ли всеобщий «метафизический ужас»? Точно ли пьесы о выжженной земле, и том, что наступает «ужас, ужас, ужас», писал *Чехов*, а не, скажем, *Костя Треплев*? И в чем тогда разница между ними как авторами? Вот в чем вопрос. И не явился ли в итоге на сцену другой автор, чем нам пообещали в афише? И не заслонила ли игра интертекстов, почерпнутых с современных телеэкранов и газетных полос, пьесу Чехова в принципе? (Напомню, что в спектакле немецкого режиссера Ф.Касторфа, показанном на позапрошлом чеховском фестивале, действие «Трех сестер» разворачивалось на фоне телеэкрана с программой «Время», повествующей о событиях в Чечне [11, 110]). Но, могут сказать эрудированные зрители и профессиональные критики, писал ведь Мейерхольд Чехову в знаменитом письме о «Вишневом саде»: «В третьем акте... входит Ужас: «Вишневый сад продан. Танцуют, Продан. Танцуют... Веселье, в котором слышны звуки смерти...» [3, 45]. Безусловно, писал. Но такого спектакля Мейерхольд-режиссер никогда не поставил, ни в период условного театра, ни позже. А наоборот, утверждал, что Чехов – «второй лик Художественного театра» [16, 122]. И что бы сказал Чехов, которому даже знаменитое театральное прочтение «Сада» последним в 1904 г. казалось раздражающе, излишне-мрачным? Впрочем, как он мог распоряжаться этим эфемерным нематериальным наследством, имя которому – театр.

* Учтем еще, что в 90-е Мирзоев почти пять лет работал в своем театре-студии в Канаде.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Чехов А.П.* Полн.собр.соч. и писем в 30 т. – Соч. в 18 тт. Письма в 12 тт. -М: Наука, 1973-1984.
- [2] *Чехов и театр.* Сб. М.:Искусство, 1964.
- [3] *Мейерхольд В.Э.* Переписка. 1896-1939. М., 1976.
- [4] *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1979.
- [5] *Гиацинтова С.* С памятью наедине. М.: Искусство, 1989
- [6] *Демидова А.* Вторая реальность. М., 1980.
- [7] *Должанский Р.* Сад культуры и отдыха. Антон Чехов глазами Андрея Кончаловского // Коммерсант, 2016, 15 марта.
- [8] *Дьякова Е.* Луна и лев // Новая газета, 2009, 11 сентября.

- [9] *Евреинов Н.Н.* Демон театральности. М.- СПб.: Летний сад, 2002.
- [10] *Карась А.* Памятник льву // Российская газета, 2009, 4 сентября.
- [11] *Литаврину М.Г.* Звук лопнувшей струны. Россия Чехова глазами зарубежной режиссуры // Культура и искусство, 2011, №3. С.108-116.
- [12] *Полоцкая Э.А.* О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2000.
- [13] *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. М., 2007.
- [14] *Рудницкий К.Л.* Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1975.
- [15] *Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П.Чехова // Статьи о русских писателях. Саратов, 1956.
- [16] Театр. Книга о новом театре. (Репринтное издание). - М.: ГИТИС, 2012.
- [18] Программы спектаклей «Вишневый сад» (Театр им.А.С.Пушкина, Москва) и «Дядя Ваня», «Вишневый сад» (Театр имени Моссовета).

© Литаврину М.Г., 2017.

Статья поступила в редакцию 08.02.2017.

Литаврину Марина Геннадиевна,

доктор искусствоведения, профессор,

Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова,

Российский институт театрального искусства - ГИТИС (Москва)

Litavrina M.

Garden and Pell: current director's interpretations of Chekhov

Abstract. The paper deals with current interpretations of Chekhov's drama by modern Russian directors. The author mainly focuses on "The Cherry Orchard", traditionally regarded as Chekhov's will, and evidently taken by our directors as "a play of catastrophe". The examination of mentioned tendency is incorporated into the author's assuming conclusions concerning dominating issues of current Chekhov's theatre, with a reference to concrete examples. The paper poses a question, whether these described approaches correlate with basic principles of Chekhov drama poetics.

Key words: Chekhov, theatre, "The Cherry Orchard", directors, interpretation, current productions, Konchalovsky, Mirzoyev, Tuminas

Litavrina Marina Evgen'evna,

D. in Art Studies, professor,

Lomonosov Moscow State University,

Russian State Institute of Theatre Arts GITIS (Moscow).