



Стрельцова Е.И.

Чехов. Трилогия. Кончаловский.

Аннотация. В статье чеховские пьесы "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишнёвый сад" в постановке А.Кончаловского в театре им. Моссовета рассмотрены в качестве трилогии, театрального романа. Сквозные сюжеты романа анализируются в связи с некоторыми мотивами Евангелия. Трилогия возвращает современному русскому театру Чехова-драматурга как религиозного, православного писателя. В чём видится новаторство режиссёрского и актёрского подхода к классическим пьесам Чехова.

Ключевые слова: автор, классика, трилогия, режиссёр, актёр, актриса, пространство, время, герой.

Впервые после Московского Художественного театра (тогда ещё общедоступного), с момента рождения театра Станиславского и Немировича-Данченко, - пьесы Чехова поставлены на современной сцене в хронологическом порядке, одна вслед другой, так, как были написаны: «Дядя Ваня» - «Три сестры» - «Вишнёвый сад». Это важно. С точки зрения, скорее вольного нежели невольного, объявления позиции. Она, думаю, в ясном обращении к живому прошлому русского театра, его молодости, к диалогу с психологически сложным типом театра и его задачей превращения сценического действия «в поток вольно ветвящихся событий» [1]. Кончаловский попытался вернуть театру начала XXI века забытую классическую традицию романной протяжённости текста, слова, образа, метафоры, мысли. Традицию, открытую в начале XX века чеховскими спектаклями МХТ. Союз Чехова и МХТ возник с триумфа «Чайки» (1898), продолжился «Дядей Ваней» (1899), затем «Тремя сёстрами» (1901) и «Вишнёвым садом» (1904). Хронологический ключ важен и с точки зрения союза драматурга и театра, при всех разногласиях, то был, что следует подчеркнуть, союз равных. Художественники открыли секрет эпического, органного звучания чеховских пьес с лирической их лейтмотивностью. Мотивы и темы,

зарождаясь в одной пьесе, развиваются в следующей, заканчиваются в последней. Такое сплетение приводит к мысли о том, что Чехов писал одну большую пьесу.

Кончаловский ставил и «Чайку», в России и за границей. Однако не эта пьеса ему нужна сегодня. Равно как и не фильм «Дядя Ваня», сделанный им давно с великолепными красавцами Смоктуновским, Бондарчуком, Зельдиным и красавицами Купченко, Мирошниченко. Сегодня режиссёр концентрирует внимание артистов и зрителей именно на сцеплениях-сплетениях одной большой пьесы, а точнее – на сквозных внутренних сюжетах романного действия. Ненаписанный роман, который Чехов написал пьесами, крупно проявлен на сцене театра им. Моссовета. Три спектакля – три главы жизни. Главы заканчиваются – жизнь нет. Как музыка. Собственно, о бесконечности жизни, о времени и вечности поставлен Кончаловским чеховский театральный роман.

Режиссёр усложнил задачу, сколько для себя, режиссёра театра, столько и для команды своих артистов: каждая пьеса должна быть законченным художественным произведением; трилогия, не потеряв сквозного действия, не дробясь на эпизодную самостоятельность, не может не выявить высказывания зрелого художника старшего поколения. К настоящему моменту такой груз не по плечу почти никому из театральных режиссёров. Разные весовые категории. Быть может, в классе «тяжеловесов» стоит числить ещё одного «моссоветовца» Юрия Ерёмину, «рамтовца» Алексея Бородину, «армейца» Бориса Морозова. Дело не в противостоянии «архаистов и новаторов», радикалов-разрушителей и традиционалистов-охранителей. Дело в неизбежном столкновении пустоты, потёмков (Астров говорит: «... Когда идёшь тёмною ночью по лесу и если в это время вдали светит огонёк, то не замечаешь ни утомления, ни потёмков, ни колючих веток, которые бьют по лицу...» С. 13, 84) – и глубины, света. Дело в цели и пути к цели. В постижении не только классических текстов, но в самой жизни, своей личной жизни. Сначала это: сколько вобрал, впитал, почувствовал, осмыслил, кому поверил, кого предал, кого простил, кого нашёл-потерял, кого любил-не любил, где смысл, где бессмыслица. Потом – сколько отдал. Потом – навыки ремесла. Неизбежен паритет «что» и «как». Чехов провоцирует.

Дело не в «театре переживания», но в самом переживании, в «русле переживаний». Когда-то Анатолий Эфрос поделился парадоксальным откровением: «Актёр должен уметь чувствовать» [2]. Оберегая себя от «органически связанной с переживаниями жизни», отказываясь от жизни души и духа, привыкаем к процессам «оравнодушия», превращаемся в полых людей. «Образуется машина бесцельного убийства душ [3]. Отсюда мутации понятия «игра», «театр представления». Театр же переживаний оскорбляем бесстыдно. Унижен навык остановки чувства, потеряна привычка приближения к самому себе, стояние лицом к лицу с собою, с совестью. Слишком больно и страшно. Однако это, то, что раньше для русского человека было обязательным оздоровлением души, всего «состава», а называлось раскаянием, исповедью. Теперь всё «обесфакчивается», «омеханичивается», «перетирается», мгновенно вытесняется из памяти и глушится огромными дозами самолюбования, самовыражения, самоутверждения, самооправдания. И уже неразличимы первостепенное и третьестепенное, честь и бесчестье,

истинная свобода и свобода в ложном её истолковании как вседозволенность. В результате современный театр, верно было кем-то отмечено, стремительно становится не «play», а «game», замкнутым механическим циклом азартного соревнования, из которого труднее и труднее вырваться. Что наша жизнь? Игра. Герой, уверовавший в это, как помним, оказался в сумасшедшем доме. А «игроки» современности в ярких клоунских масках, что стало телесенсацией последнего времени, - вышли на улицы, чтобы убивать.

Чехов только и занимался своей личной жизнью и жизнью человека «в русле переживаний», жизнью человека просто, наблюдая и в высшей степени остро переживая, как эти просто люди болели, выздоравливали, умирали, искали «огонёк» или подчинялись «потёмкам». Поэтому для Кончаловского необходимо в трилогии появление личности Чехова, живого человека и писателя. И то – первый сквозной сюжет театрального романа.

Если в «Дяде Ване» (2009) Чехов явлен с помощью введения в спектакль внесценической жизни, то в «Вишнёвом саде» (2016) автор пьесы присутствует в действии документально – фотографиями и письмами на экране. Воспроизведён на экране-занавесе даже почерк Чехова. Его бегущая, энергичная строка – идея его обязательного возвращения, его бессмертия, несмотря на главную мысль таинственно проявляющихся строчек, мысль о смерти.

В «Трёх сестрах» (2012) на экране появятся крупные планы актёров и актрис. Интервью их, рассказывающих о персонажах, многое открывают в них самих. Крупный план коварен, выдерживают немногие. Этот вариант внедрения живого Чехова в театральное повествование нельзя назвать органичным. Он рвёт действие, мешает, кажется самим артистам, меняет интонационный строй спектакля. Однако принцип приближения артистов к автору – без посредников, без толкователей – не может не вызвать уважения. Такая режиссёрская работа с артистами есть попытка прямого обращения не к артисту только, но к человеку в артисте, к сфере личных его переживаний, личному его опыту в большей мере, нежели к профессиональному.

Взаимодействие сцены и экрана у Кончаловского не дань поветрию тотальной визуализации сцены и не внешний приём иллюстративности, привычно банальный для любого кинорежиссёра, идущего в режиссёры театральные. Режиссёрская идея игры между двух экранов, экрана-занавеса и экрана-задника, близка внутренней организации поэтического мира чеховской драматургии, в котором сценическое и внесценическое существовать друг без друга не могут. Режиссёры не сегодня это заметили. Издавна ездят по сценам и залам колясочки с Бобиками, сидят по-хозяйски Протопоповы, скачут ряженные, утонувшие Гриши бродят среди живых, зеленеют на сценах и в залах бильярдные столы. Сути дела эта раскраска не помогает.

В трилогии экранные средства выразительности служат художественной связи сценического и внесценического пространства смерти и бессмертия. Окна экранов – выход в мелководье сиюминутного времени и поток вечности. Внесценические сюжеты чеховских пьес можно назвать

«закадровой вечностью». Контаминация сценического и внесценического действий, их отражения друг в друге, их продолжения друг друга – есть неразрывная цепь соотношений времени и вечности. Вязь и связь побудительных мотивов, скрытых во внесценической сфере художественно убедительна в игре артистов. На такой связи держится, например, трагизм, двупланность роли Астрова, затем роли Вершинина, затем роли Гаева. Астров Домогарова не только не может забыть внесценическую смерть своего пациента, но буквально камнеет, будто картина той смерти выбивает его из настоящего, и вернуться обратно в жизнь больнее и больнее. Острота переживаний в Астрове подчёркнута артистом тогда, когда его память «опрокидывает» доктора в то свидание со смертью, которое осталось за кадром, однако которое сильно влияет на поведение Астрова здесь, в кадре. Астров Домогарова всё время «при мёртвом». Мгновенье тишины «вырубает» человека сходу, влёт. То свидание – вздох непонятого жуткого пространства – врезается в действие как пауза. Пауза – коридорик между настоящим и прошлым. Домогаров долго держит паузу, будто провалившись в прошлое. И никакой свободы от подобных «провалов-остановок» в чеховских героях не может быть и нет: у Астрова ли, у Войницкого ли, у сестёр ли, у Солёного ли, у Чебутыкина ли, у Раневской, у Гаева, у человека просто. «Мелочь жизни», мгновенье тишины, вырастает, становится проводником Вечности. «Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает <...> складки жизни и то, что издали казалось теньными складками, оказывается пролётом в Вечность» [4].

«Закадровая вечность» и возникает в первой главе театрального романа. В действующих лицах указано: Вера Петровна, мать Сони – Лили Болгашвили. Белая фигура спокойно выходит из тишины, в кружевном платье, с белоснежным изящным зонтиком (ярко-белый свет цветущей вишни; костюмы Рустама Хамдамова). Покойная мать Сони садится на качели (они слева). [5] Тихо раскачиваясь, начинает пролистывать семейный альбом: на экране-задник – фотографии родственников Чехова, друзей. Вера здесь, в конкретном спектакле – неумиряемое прошлое, время взаимной любви. Возможно, тут не обошлось без подключения собственной, режиссёра Андрея Кончаловского, памяти-грусти о знаменитой его матери Натальи Кончаловской. В «Вишнёвом саде» Лили Болгашвили – та же женщина в белом. И это – Воспоминание. Действующее лицо. Лирическое, элегическое семейное начало «Дяди Вани» подтачивается диссонансными звуками улицы. После альбома на экране-заднике появятся эпизоды мельтешения огней, хищные стаи авто – городские картинки наступившего настоящего. Прошлое и настоящее времена монтируются встык, по контрасту. Отрезки, куски жизненной реальности разных времён режиссёр показывает и на экране, и на сцене. Он фрагментирует пространство планшета, кадрирует большую сцену, строя на ней минисцену. Платформа-выгородка, или деревянная терраса, или квадрат комнаты в господском доме: пять стеклянных дверей с полукружием, с «дольками» верха (сценография – Андрей Кончаловский; разработка сценографии – Любовь Скорина; художник-декоратор – Рушан Исмагилов) – крупный план. Единство места. Апология Дома. Здесь будут происходить события трилогии. В этом квадрате кадра будет оживать чеховское время, люди, которые уходят, уезжают, исчезают, мы не помним их лиц и сколько их было, однако ж, никак не в силах забыть светлых и жестоких их страданий, их сиротства. Минисцена-терраса, платформа с Домом, как плот по тихой воде, то приближается к

авансцене, то удаляется к заднику. То выплывает из вечности, то вливается в неё. Вне границ минисцены – другие времена, другие краски, другие звуки, другое пространство. Особенно отчётливо «другое» проявится в финале «Вишнёвого сада» и трилогии в целом.

В первой главе театрального романа берёт начало ещё один сложно разветвлённый сквозной сюжет – несбывшихся надежд на личное счастье. Тема самообманов, крушения иллюзий. В трилогии доминирует мотив искажений таланта любви, строго говоря, превращение любви в блуд. И как следствие – утрата понятия чести. Новые обертоны темы – исчезновение таланта любви в истинном христианском смысле: преодоление эгоизма, взаимное жертвенное самоотречение.

«Любовь долго терпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не безчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; всё покрывает, всему верит, всего надеется, всё переносит» (1. Кор. 13: 4 – 7).

И потому Серебряков у Александра Филиппенко – полномочный представитель искажённого мира. И отдана ему травестийная сцена «омывания ног». Соня одну ногу моет, Елена – другую. Соревнуются в доказательствах верности и любви. Он, растопырив ноги, радуется неправде.

Павлу Деревянко в роли Войницкого предложено сыграть встречу с ужасом, ситуацию жестокой мучительной западни. Перед с л а б ы м, «маленьким человеком» открылась пустота его жизни. Трагикомическая суть роли – поиски спасения, выхода из тупика. Шутовство Вани – нарочитая, откровенная защита от натиска потёмок. Елена – «огонёк», если не забывать астровскую метафору цели и пути. «Факел» - если помнить значение имени.

У Натальи Вдовиной Елена – вальяжная, прятная красавица. Чуть пьющая. Тайно. Не столько от лени и праздности, сколько от провала в любви, от крушения всего высокого и чистого. Она старается удержаться на уровне высоты и чистоты, несмотря на некоторые детские шалости с Ваней и даже на то, что в сцене прощания с Астровым скрючивает её от желания. Елена – сильнейший соблазн, искушение. В чём цель соперников? Склонить её к уступке, блуду. Она защищается как может. Исчезает в другом пространстве.

В «Трёх сестрах» по той же причине, что Елена Вдовиной, будет быстро спиваться Андрей Прозоров. Жена его Наташа, вторая роль Вдовиной в чеховском цикле, подобно Елене – ловушка искушения для мужчины. И – блудница, охотница. Тот самый «хорёк», чью хищность когда-то угадал Астров в Елене. Андрей же Сергеевич Прозоров, угодив в ловушку «красивого пушистого хорька», назовёт жену, как помним, «шаршавым животным». Алексей Гришин, артист школы художественников, играет Андрея не столько обманутым мужем, сколько мужем, потерявшим

самого себя. Артист органичен и последователен именно в русле правды переживаний: детское ликование, очарование женщиной, первой, которой будет обладать, - разочарование – обрушение – натиск пустоты. Обман любви, крах мечты – удары силы сокрушительной, перемалывают беспощадно. Что п о с л е ударов? Гришина-Прозорова и Деревянко-Войницкого роднит ситуация западни, встречи с пустотой жизни. Роднит их и сосредоточение на внутренней мучительной боли.

Благодаря команде артистов, рождаются эффекты разных зеркальных отражений, живых «прорастаний», оттенков, отзвуков, возникает резонирующая атмосфера, корневая система. Она и держит поток вольно ветвящихся событий, и выносит его в пространство вертикали. Справедливости ради заметим, что принцип ансамбля внутри отдельного спектакля сохраняется не всегда.

Любовь к Елене для Войницкого – соломинка спасения. Её нет. Выхода нет. Спасение есть. Оно в вере. Тут важен финальный монолог Сони. Соня – тонкая, яркая работа Юлии Высоцкой (в отличие от её же Раневской). Монолог-бунт. Парадокс: не уныние – но и не смирение. Это выброс наружу энергии настоящей любви. Соня провоцирует дядю подумать не о себе, слабом, а о ней, слабейшей. Он пытается стать сильнее, услышать слова какого-то иного порядка. Что такое в самом деле «там за гробом мы скажем»? Кому мы скажем? Как ни убежать от неудобного вопроса, он, если имеем целью постижение мира чеховской драматургии, - нагонит обязательно. Потребуется искать ответа. Трилогия моссоветовцев это знает. Любимая сестра Вани – Вера – неслучайно явилась из того загробного пространства, где «мы скажем» и «Бог сжалится над нами...» Наконец Соня приближается к краю сцены. Выходя из прошлого к нам, в настоящее время, «выходя из роли», оставляя в «закадровой вечности» и дядю, и Вафлю с гитарой, и всех, - Высоцкая, после взрывной сцены, тихо спрашивает: «Мы отдохнём?» Это не утверждение, как у чеховской Сони, не восклицательный знак. Это вопрос спектакля залу, современникам актрисы, провоцирующий на поиск ответа. Без игры. Без иронии. Вопрос-надежда. Сдвиг смысла в пользу смысла. Партитура монолога Сони разработана с музыкальной виртуозностью: меняются тембры голоса, ритмы, настроения, интонационные краски, жесты. Именно амплитуды внутренних переключений, завораживающих в Соне-Высоцкой, не хватает артистке в роли Раневской, в меньше мере – в роли Маши Прозоровой.

Астровы.

В начале 10-х годов XXI века лидером в «театре Чехова» стал «Дядя Ваня». На первый план всё более выходил доктор Астров. Небесполезно краткое сравнение трактовок образа Астрова в разных спектаклях последних лет. О спектакле Римаса Туминаса написано много, в нём Астров как раз привычен, там главное – Войницкий. Расширим театральную географию.

Вот радикальная перемонтировка «Дяди Вани» в Камерном театре «Новая драма» (режиссёр Марина Оленёва, Пермь, 2012). Спектакль начинался прологом, вопросом Астрова (Евгений Пеккер) «ехать или не ехать?». Когда-то, как помним, Астров дал обещание Елене не ездить в имение к Соне. Нам предложено заглянуть за финал пьесы. Прошло время. Михаил Львович сознаёт, что ему не ездить туда невозможно. Он знает, что Соня ждёт. «Ехать или не ехать» - его быть или не быть?

Вот Астров Андрея Литвинова в спектакле Липецкого театра драмы им. Л. Н. Толстого (режиссёр Сергей Бобровский, 2013). Здесь, пожалуй, впервые за историю современных постановок (включая знаменитые спектакли Някрошюса и Додина), Астрова и Елену настигает то настоящее чувство, какого разыскивают самые разные герои Чехова. В спектакле Астров нашёл идеал красоты – и мгновенно потерял. В прощальной сцене он кружил Елену в объятиях, как школьник школьницу. Он, мужик, циник, обнаруживал в себе чистоту, нежность, нерастраченность чувств. Эти двое были откровенно счастливы. Целуются, как клюются. Знакомятся, а не прощаются. Сбрасывают все и всяческие маски [6].

Кончаловский вывел на сцену Астрова – трагическую личность, раздвоение, «маскирование» которой окажется своей, личной темой артиста Александра Домогарова в чеховских его ролях. У Домогаров был опыт соприкосновения с характером сильного героя в роли Солёного в фильме «Если бы знать...» Бориса Бланка (1992). Опыт знания того, что блуд в качестве красоты и власти в чеховских персонажах играть непозволительно.

Потеря иллюзий, точнее свобода от иллюзий, как громадное опустошение сердца с и л ь н о г о человека – трагическая глубина роли Астрова, каким он выходит у Домогарова. Опустошение сродни лермонтовскому «любить? Но кого же? На время не стоит труда, а вечно любить невозможно». Тут раскол. Астрову не хватает любви-гармонии. Недаром же отданы ему слова о прекрасном человеке. И повторы о себе: «ничего я не хочу, никого я не люблю».

С в о б о д а о т чего ему внятна.

С в о б о д а д л я чего – нет. «Огонька» нет. И мир искажается, опошляется, как и он сам. «Астров болит». «Болит» всем существом, всем составом. Отсюда главное лекарство – спиртное. Пьянство – «защита Астрова» («защита Чебутыкина» в «Трёх сестрах»), ложь самому себе. Пьяный чад рождает в нём и раздувает чувство превосходства, «философскую систему» собственного величия, систему нелюбви, когда «братцы» кажутся букашками и микробами. Похоже, что личный опыт переживаний, «ударов любви» по самому актёру обогащает персонаж, помогая увидеть раздвиг души, создать поле внутреннего высокого напряжения, которое захватывает зрительный зал. Редкость в современном насквозь «проигранном» театре, в чеховских спектаклях в частности.

С домогаровского доктора в трилогии открывается сюжет соперничества в человеке чести и бесчестия. Факт любви-нелюбви выводит наружу скрытую дуэль с самим собой. Михаил Львович,

восстанавливая собственное чувство чести, во многом сходится с Чеховым, его чувством одинокого самостояния. «Чтобы ни случилось – не лгать, не предавать, не заискивать, не жаловаться, но выполнять свой долг, сколько сил хватит, поступать в согласии с внутренним самосознанием» [7].

Любовь к Елене для такого Астрова – западня блуда, гибель. Однако лгать самому себе, он, трезвый, не намерен. Знает, что любовь не «это». С точки зрения восстановления чести психологически точно сыграна сцена расставания Астрова и Елены. Сцена непоцелуя. В спектакле Кончаловского прощального поцелуя нет. Они обнимутся. Елену «схватит», «сломает» желание, а он почти грубо повернётся к ней спиной. Потом – миг тишины. Пауза. Так же отвернётся Вершинин от Маши. И в «Трёх сестрах» не будет душу рвущего поцелуя. Там игра спиной имеет другой смысл. Здесь, после такой трактовки, закономерен вопрос: что значит «герой», понятие «герой»? И внятен ответ: герой – всегда победитель. С войском ли он сражался или с самим собой. Здесь «дуэль» выиграна. Старый воробей Михаил Львович Астров в схватке с жестоким искушением, и не желая подчиниться бесчестию, вышел победителем. Становятся объяснимы странные в общем-то его слова о громадном опустошении, если бы дали волю «пожару страсти».

В домогаровском Астрове (его Вершинине и Гаеве), быть может, живёт идеал любви как чистоты, идеал глубоко тайный, непостижимый и недостижимый. В этом максималистском смысле такого типа герой едва ли не двойник Чехова. Вдруг резко понятно, почему для Астрова нужна в пьесе жара в Африке. Тут надобна цитата из письма Антона Павловича Лике Мизиновой (1893): «Милая Лика, не пишу Вам, потому что не о чём писать: жизнь до такой степени пуста, что только чувствуешь, как кусаются мухи – и больше ничего... Вечера стали длиннее, и нет возле человека, который пожелал бы разогнать мою скуку... Будь деньги, я уехал бы в Южную Африку. Надо иметь цель в жизни, а когда путешествуешь, то имеешь цель» [8]. Так вырывается наружу современный смысл классического произведения: тоска по идеалу любви, по смыслу, по цели, по свободе для.

Во второй главе театрального романа, в «Трёх сестрах», на «качелях вечности» окажутся сёстры. Тут очень красив маленький пролог, когда световой луч (художник по свету - Андрей Изотов) выхватывает высокий полёт на фоне синевы экрана-задника. Сёстры возвращаются потом в Дом. Начинается история отцовских дочерей, отчего-то обделённых материнской любовью. Ольга в исполнении Ларисы Кузнецовой – девочка-мама. Будто судьбой назначены ей эти вечные, бессмертные дочки-матери. И маленькая мама-подросток, немного взбалмошная и не умеющая быть строгой, будет безропотно и смешно («не ищет своего») любить Вершинина, успокаивать младших, жалеть Анфису, барышень Колотилиных, дочерей любимого. Будет в финале с немим криком «если бы знать?!» за стеклянными дверями уплывающего к экрану-заднику «Дома-острова» рваться к людям, ко всем, кому она нужна. Иначе говоря – будет тратиться, отдавать,

переживать, восполнять собою мелеющий поток милосердия материнской любви. Собственнический, хищно-потребительский вариант семейной любви – у Наташи.

Жертвенность, самоотречение кузнецовской Ольги – продолжение «линии Сони». Потом, в «Вишнёвом саде», Кузнецова своей Шарлоттой трагически завершит мотив исчезновения семейной любви как взаимного милосердия: ничья дочь, ничья сестра, ничья возлюбленная, ничья мать. Под маской клоунессы спрятано вселенское сиротство, холод безлюбого мира.

Огромно скульптурный Владас Багдонас, артист школы Някрошюса, в роли «очередного ничейного», «очередного приживалы», как щитом прикрываясь самоваром, с резкостью болевого шока, стокатто, вбросит в пространство прозоровского дома слова о любви к сёстрам как о якорю спасения. Её нет – ничего не держит. Самовар, безусловно «горячая деталь» остывающего мира, появился в «Дяде Ване», сыграл свою роль в «Трёх сестрах» и заменился в «Вишнёвом саде» кофейным ритуалом.

В «Трёх сёстрах» явится на сцене ещё одно видение-воспоминание. Это покойная мать Ольги, Маши и Ирины. Любимая женщина Чебутыкина. Он увидит её в момент, когда оживает в нём прошлое. «Провал» в другое время заставляет его, как когда-то Астрова, столбенеть, замирать, долго держать паузу. Этого чеховского доктора, как и того, будет мучить смерть пациента, ситуация «при мёртвом». Но у этого была и есть идеальная возлюбленная. Белая, ожившая фигура – его единственная любовь.

Чебутыкину поставлена немая сцена с часами. Они – на пианино. Владас Багдонас долго вглядывается в «лицо часов» в белой раме. Словно хочет проникнуть в прошлое. Не отпускает его время, когда он очень любил и не смел прикоснуться к любимой – чужая жена. Не отпускает и не пропускает туда, к ней, тот мир, откуда взялось видение. Сейчас он любит её дочерей, а они его не любят, он надоел им. Потому – всё равно! Багдонас сильно, психологически внятно, сквозь опьянение, играет кульминационную высоту роли. Пианино, надо отметить, не исчезает из спектакля. На нём играют Вершинин и Тузенбах. Звучит музыка Артемьева, Скрябина, Рахманинова, Франца Шуберта. Солёный тарабанит чижика-пыжика. Чебутыкин же Багдонас, когда разбивает белые часы, бунтует против времени, срываясь вниз, нажимает одну клавишу, исторгая из инструмента странный резкий звук, быть может, аналог звуку лопнувшей струны.

Тузенбах у Павла Деревянко – последний, кто держится за якорь спасения, в ком светел дар любви. Артист словно бы досказывает-доигрывает то, что «проснулось» в его Войницком. Там, повторю, в финале нелепый влюблённый думал не о своём поражении. Тогда не Соня успокаивала дядю, как принято играть эту сцену, а дядя, забыв о себе, пытался утихомирить, умилосердить Соню. Она, яростно сметая всё со стола, бунтовала против исчезновения любви из пространства жизни. Она заряжала верой человека просто, кажется, никакими талантами не наделённого. В таком человеке, кто знает? – быть может, скрыт самый великий талант. Талант любви. Как в Тузенбахе. Уход Тузенбаха в смерть, прощальный зов-порыв к Ирине артиста Деревянко – мольба любящей души о капле любви, капле «Света от света...» Ирина сидит к

уходящему на смерть спиной. Любовь приговорена Ириной. В спектакле внесценическая дуэль Тузенбаха и Солёного – дуэль любви и страсти.

Солёный – Виталий Кищенко. Сначала вроде добрый малый, совсем не страшный «солёным» грубым юмором, он постепенно взбухает агрессией человека, от которого несёт угрозой не одному барону – всем окружающим. Перемена в нём произойдёт после объяснения с Ириной. Мотив преступного запаха от его рук появится только после объяснения с Ириной. Разбухание угрозой в «Вишнёвом саде», где обаятельный простак Кищенко играет Лопихина, не будет скрыто. В предфинальной сцене Лопихин грубо, настойчиво начнёт торопить бывших хозяев дома. Попросту – выгонять их вон, не придавая ни малейшего значения никаким чувствам.

В доме Прозоровых холод, пустота, потёмки густеют. Наташа, хоть и красавица – животное. Солёный, хоть и симпатяга – убийца. Светлая девочка Ирина, солнышко и у Галины Боб, и у Юлии Хлыновой, без неврастения, пышущая здоровьем и чистотой идеальных мечтаний общая любимица, - постепенно гаснет, иссушается до черноты, бьётся в истерике, холодеет. От того, что «любви нет».

О чахотке.

Маша Прозорова – в поре расцвета. Но – кашляет. Не только от болезни умрёт, зачахнет от неразделённой любви. Быть может, мнимой, выдуманной. В определённый момент Маша Юлии Высоцкой появляется на сцене сильно подвыпившей.

Вершинин в спектакле откровенно карикатурен, не без самолюбования и самовлюблённости: прямой пробор, зализанные волосы, монокль, щегольские усики, грассирует. Похоже, он – пародия на провинциального Дон Жуана. И это – маскарад. Лицо глубоко страдающего, усталого несчастного человека спрятано под маской победительного гостя. Лицо приоткрывается, когда Вершинин Домогоарова ведёт речь о дочерях. Он – любящий отец. Он сел на пол, бережно завёл большую юлу Ирины и начал говорить про тревогу и мучения совести. Вот его остановка, попытка исповеди. Неудачная.

Как правило, режиссёры не видят в образе Вершинина героя психологического раздвоения, человека внутреннего конфликта, той самой расколотости, о которой в трилогии было заявлено Астровым. Такого героя [9] увидел Кончаловский и сыграл Домогоаров. Вершинин – в рамках рисунка роли смешной и робкий, загорающийся и потухающий, вечно голодный и вечно убегающий, - и женщин заставляет страдать, губит их, делает жертвами, мотыльками, летящими в пламя. Внесценическая его жена – яркое доказательство. Но и сам – жертва «охоты за женщиной», сам сгорает в погоне за миражами, опустошается. Он – не захоластный банальный волокита. Он – домашний философ. Человек убегающий, которого некому выслушать. Например, как Вафля («заткни, фонтан»), или даже Гаев (этого, в приличной форме, правда, но тоже просят

замолчать). Лжёт, предаёт, заискивает, жалуется – обнажает собственное бесчестие, бессилие. И мечтает о прекрасном будущем. Хочет стать равнодушным – и не может. «Равнодушны <...> или философы, или мелкие, эгоистические натуры. К последним должно отнестись отрицательно, а к первым положительно» [10]. Вершинин Домогарова – между этих крайностей. В финале Вершинин вдруг открывается осознающим очередной свой самообман, но не способным остановиться, отказаться от погони за вновь ускользнувшим образом той, которая поймёт его. Дуэль с самим собой здесь проиграна. От Маши убежать можно, от себя – нет. Выясняется это в сцене прощания: он – спиной к ней, словно бы хочет скорее освободиться. Всё маскирование рухнуло. Открылось лицо неприкаянного, снова обманувшегося человека. Судьба, дав надежду на блаженство, не даёт счастья, настоящей любви. Не было у Дон Жуана Донны Анны.

После ухода-бегства Вершинина Маше-Высоцкой ничем и незачем жить.

Традиционная эта коллизия давно известна русской классике. От Пушкина и воспевания «чахоточной девы» как поэтической, трагической героини («Осень», к примеру) – до Некрасова. У него изображена бытовая картина угасания женщины от чахотки [11]:

«Имел я дочь; в учителя влюбилась
И с ним бежать хотела сгоряча.
Я погрозил проклятьем ей: смирилась
И вышла за седого богача.
Их дом блестящ и полон был как чаша;
Но стала вдруг бледнеть и гаснуть Маша
И через год в чахотке умерла».

Женщины у Чехова, если умирают, чаще всего именно от чахотки. «И Анна Петровна в пьесе «Иванов», и Клеопатра в рассказе «Моя жизнь» отдают дань мифологии чахотки: сначала катастрофа в любви, потом смерть» [12]. Чахотка – заразная болезнь, в те времена не поддающаяся лечению. Кончаловский, делая Машу Прозорову, потом и Петю Трофимова, неизлечимыми, пусть в разных ситуациях, предсказывает: нет будущего.

Вершинин, сбежав от Маши, убежит ли от чахотки и, следовательно, от скорой смерти? – вопрос риторический.

Чехов, однако, узнав, что брат Александр вознамерился писать пьесу, сурово предостерегает его от изображения чахоточных жён. Они, как и прочие шаблоны, должны быть объезжаемы «как яма» [13]. Для трилогии кашли слишком «перстоуказующи», слишком надуманы, даже при деликатности кашлей артистки и артиста.

«Три сестры» в театре им. Моссовета – печальная история. И всё-таки. Ольга, с т а р ш а я, перед тем как сёстры окажутся в запертом доме, а она будет рваться к зрителям с вопросом «если бы знать?» - жалеет, обнимает младших, сникших сестёр, оберегает их от наступающих потёмков, доверяя миру тайну жертвенной своей любви к ним и Вершинину. «Любовь никогда не перестает...» Романная «линия Сони», подхваченная Ольгой, перерастает рамки быта и, с точки зрения трилогии, снова оказывается пролётом в Вечность. «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1. Кор. 13: 8, 13).

Сегодня спектакль, отсылающий к Евангелию, - не есть ли радикальное новаторство?

Чехов писал «Вишнёвый сад», зная, что приговор смерти окончателен и обжалованию не подлежит, времени жизни не осталось совсем. Писал пьесу-пейзаж, мистический пейзаж, смысл которого в том, что белое цветение весеннего сада и есть бесконечное возвращение жизни, возрождение, победа над временем, над смертью.

«Вишнёвый сад», после того, как поднимется экран-занавес с бегущей чеховской строкой, начинается с тишины и одинокого голоса Шаляпина. Это камертон спектакля. Звучит «закадровая вечность». Так входит в пространство настоящего жизнь прошлого. По Чехову, одна только музыка, с её утончённостью, нежностью и грустью, способна передать красоту человеческого горя, печали, тоски, одиночества. «Остров Дома» прорезает по диагонали золотистый луч света (художник по свету – Сандро Сусси). Он, высвечивая дивной красоты золотистый граммофон, из которого льётся и заполняет пространство завораживающий шаляпинский голос, долго держится на красного дерева шкафе. Тихий, крайнее пианиссимо, живописный пролог к третьей главе театрального романа. Есть пролог – будет и эпилог, в котором шкафу отведена мистическая роль. В этом спектакле светлое видение женщины, как некая помощь в преодолении тупика, страшного, пугающего неизвестностью, будет возникать в минуты самые напряжённые, «пограничные». Например, в момент «звука лопнувшей струны». И лишь у Раневской с «покойной мамой», изящной дамой в белом, будет явлена таинственная связь. Высоцкая играет эту связь отчётливо: Раневская любовь, тень Веры, Воспоминание видит, остальные – нет. Снова наплывы тишины, стоп-кадры, остановки среди суеты.

В «закадровой вечности» чеховского романного потока после победы Солёного над Тузенбахом соперников у страсти не будет.

Атмосфера любвеоставленности, безлюбости в «Вишнёвом саде» Кончаловского уже привычна персонажам, дышит ровно, уверенно. «Протуберанцы» её вспыхивают неожиданно, грубо, быстро успокаиваются. Например, в сцене ссоры Раневской и Трофимова. Желание нравиться всем у Дуняши (Александра Кузенкина), либо желание нравиться хозяйке у Яши (Владислав Боковин) здесь победительно, фарсово. Жаль, что с налётом вульгарности у Дуни. Желание любить и быть любимым у Епиходова, едва ли не современного Мальволио в трактовке Александра

Бобровского, здесь заведомо в проигрыше, трагикомично. В третьей главе спектакля-романа все привыкли к искажённости представлений о том, когда-то, во времена потусторонней женщины в белом или «призрака» Шаляпина, называлось любовью. И только Гаев, странный игрок, чует вонь обезличенного мира подделок и суррогатов. Потому – добровольный затворник, соперник самого себя. Потому при выходе из «бильярдной вселенной» в другую вселенную нужен ему поводырь Фирс. Фирсу – без трёх лет девяносто. На роль выбран молодой артист Антон Аносов. «Перетрактровка» роли Фирса будет ясна в финале.

Галина Боб – двадцатичетырёхлетняя Варя. Строгая, скрытная, всячески закутанная девушка цвета пепла. Художник по костюмам Тамара Эшба сделала оттенки пепельного едва ли не доминирующими в цветовом их решении. Раневская с трудом, не сразу после раскутывания при встрече узнаёт Варю. Хорошо спрятанная в пьесе внесценическая история ничейности Вари выведена на поверхность. Варя-приёмш по сути – двойник Шарлотты. Чья дочь? Кто отец и мать? Неизвестно. Всё это следует из мимолётной сцены неузнавания. Актрисе предложено сыграть ситуацию столкновения порядка и беспорядка. И в бытовом смысле, и в смысле устоев долга, чести, нравственности чистоты. Несмотря на молодость, она «старушка» и – вечная хранительница, домоуправительница. Чувствуя свою ненужность, пустоцветность, незаконность, эта Варя, тем не менее – цельная натура. Иллюзии, пустые мечтания над ней не властны. Не позволяя себе надеяться на любовь Лопихина, она не может отказаться от желания стать его женой. Тут нет места двусмысленности, нет места греху, блуду. Замужество – наиважнейший акт в судьбе, твёрдая основа неостановимого потока жизни; божественный порядок, определяющий в человеке его честь или бесчестье. На твёрдую в божественный порядок натывается Лопихин. Вышучивает – и трусит. Отстаивая именно такой порядок, по-матерински, по-сестрински, Варя оберегает юную Аню (Юлия Хлынина) от беспорядка, от романа-страсти. И если во Франции навязанная Варей Шарлотта сберегла честь Ани, то в России Петя Трофимов несомненно Аню погубит. Комедия! Петя в исполнении Евгения Ратькова, долговязый, сильно худой и некрасивый, всегда полуголодный студент. Он умён, понимает, что Аню ему «взять» нечем – и философствует, увлекает. Но – болен чахоткой, как упоминалось. В начале она незаметна. К осени, когда всё в имении решено, у них с Аней тоже, болезнь обостряется, кашель невозможно скрыть. Никуда он не дойдёт – обречён.

Тема исчезновения любви в этом «Вишнёвом саде» разработана многовариантно. Здесь даже, кажется, любящий свою дочь Симеонов-Пищик (Владимир Горюшин) в погоне за деньгами вспоминает о ней в последнюю очередь. Полностью снята поистрепанная на разных сценах тема любви Лопихина к Раневской. И хорошо. Это тоже должно быть объезжаемо как яма. Лопихин у Виталия Кищенко – купец только. Когда Петя говорит про тонкие его пальцы, Ермолай удивлённо их разглядывает: не знаю, не замечал. О нежной его душе забыто. С учётом объема роли Солёного разгадывается загадка: отчего всё-таки Лопихин не сделал предложения Варе? Оттого, что в нём нет ни любви, ни страсти. Он чувствует красоту, но не даёт развиваться этому чувству. Он, похоже, чувства свои, чуть они начинают тревожить душу, глушит, подавляет. Этот Лопихин – человек, воспитанный нелюбовью.

Понятно почему Раневская не узнаёт Вари, не узнаёт и своей детской. Любовь Андреевна не любит возвращаться в прошлое. Она не желает помнить о смерти, проскальзывает ситуацию «при мёртвом». Она хочет быть счастливой. Юлия Высоцкая «несётся» по роли без оглядки и потому стираются почти все переживания героини, русло их размывается и остаётся лишь то, что Чехов сказал не про Раневскую, а про Аркадину: «... У меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать. <...> Вот вам, - как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть». (С. 13, 91).

Почти полностью снята тема родственного, любовного отношения Фирса к Леониду Андреевичу как к «молодо-зелено», старшего опекуна, охранника к подопечному. У Гаева в исполнении Гришина такие отношения хотя бы отчасти налажены. У домогаровского Гаева они центробежны: каждый сам по себе. Фирсу, молодому артисту Аносову, отведена иная роль. Он не дядька при ребёнке. Он – посредник между прошлым и настоящим. Едва ли не такая же ожившая тень, как женщина в белом. Последний свидетель прекрасного прошлого (слова о воле как несчастье купированы), он притворяется стариком, играет в старика. В финале гибкий Фирс становится посредником между посюсторонним и потусторонним мирами. Через нижнюю дверцу шкафа он (возрастному актёру этот трюк опасен) проникает в пространство, где хозяйкой «покойные мамы». Бессмертный шкаф, высвеченный в прологе спектакля, в эпилоге означает границу между жизнью и смертью, открывается узкими воротами в бессмертие. Последние реплики Фирса посланы оттуда, из вечности. Идея понятна, в меру экстравагантна. Но «игра» в спектакле другого тона и стиля – грубая заплата, фальшь. Вплоть до оканья артиста, спасибо, нет «таперича» и «пушай».

Исчезновение любви из воздуха жизни – трагедия верооставленности, богооставленности. И жуткий Прохожий (Владимир Прокошин), без лица, в обмотках, на костылях, растатуированный, опять-таки цвета пепла, босховский или брейгелевский безбожный урод – гротескный образ человека-страшилища, не возвращенного, не окружённого любовью. Таких апокалиптических Прохожих театр Чехова ещё не знал.

Гаевы.

Леонид Андреевич Гаев – фигура таинственная. Редко, когда, несмотря на находки и фантазии, он получается в «Вишнёвых садах» полнокровно и убедительно. То, что Гаев – бильярдист, классный игрок, а не просто шарокатчик, либо вообще не воспринимается, либо воспринимается как чудачество, комедийная до гротеска краска образа. Режиссёры и актёры не знают, что делать со всеми этими «жёлтого в угол!» и «кладу чистого!» Бывает, что вовсе сокращают непонятную бильярдную рениксу, чтоб не замедляла действие. Между тем, Гаев-игрок помогает понять Гаева-человека. А система бильярдных ударов – неслучайная система [14]. У Гаева руки дрожат, если не поиграет. Зависимость от игры очевидна. Значит, он, как давно заведено, играет сам с собою. Если он сам себе партнёр, он – раздваивается. Он одновременно и наступающий и обороняющийся, готовый как к выигрышу, так и к проигрышу. Игра, выбранная Чеховы для

последней пьесы, кроме старинной привычки удовольствия-развлечения, становится проекцией мистической схватки, дуэли человека с незримой провоцирующей силой. Сила эта только и делает, что выдумывает ловушки, создаёт «подставы», которые требуют, заставляют принимать решения, тренируют навык действия, навык удара. Кий руке бильярдиста-классика должен подчиняться как смычок руке скрипача. Ничьей в этой схватке быть не может. Либо выигрыш – либо проигрыш.

В пьесе внесценическая, скрытая от глаз игра на бильярде – есть внутренний космос (порядок) дворянина Гаева. Гаев сиднем сидит в имении – и наматывает круги, километраж в комнате, где центром является бильярдный стол. Помимо того, что на поле бильярдного стола возникают цветные пятна, знаки вишневого сада: зелёный фон, белое движение шаров, красные шары-ягоды, желтый шар-солнце, - поле стола делится на три зоны. Зоны имеют названия: дом – выгон – глубина. Что это, если не модель русского мира, извечного порядка и вечного пути? Бильярдная система пьесы – своеобразное дублирование, «комнатное отражение» того мироустройства, какое обычно связывают с образом вишневого сада. В начале игры при разбивании шаров кий идёт из «дома», через «выгон» в «глубину». Пирамидка складывается в зоне «глубины» и отсюда после начального удара «разбегается» по полю. Имеем едва ли не модель «большого взрыва», где каждый шар – отдельная галактика. Как человек. Если допустить в системе бильярдных координат, что Леонид Андреевич из «дома» (уже ему не принадлежащего), через «выгон» (сад) уходит в «глубину», то есть в новую для себя жизнь, то кажущийся пессимистическим финал, как минимум, проблематичен. И это – начало пути, а не конец. Дом – женское пространство. Дорога – мужское. Уход, прекращение оседлого жительства, и отправление в дорогу – «закадровая вечность». Хотя выгон в прямом смысле слова состоялся, «ушелец» готов к встрече с глубиной чуждого пространства, с неизвестными ловушками, что готовит неведомый соперник.

Внесценический эпизод гибели дома и сада – торг – почти уничтожил Гаева, поставил его в кризисную ситуацию. Сценическое его поведение, поведение Гаева-человека, ведёт и держит Гаев-игрок. До 22 августа – это один человек. После 22 августа – это другой человек. Шекспировская схема поведения героя: до удара – в момент удара – после удара.

Александр Домогаров в роли Гаева сыграл духовный перелом в беспечном, избалованном праздностью человеке. В нём нет более прекраснотушия и позёрства. Было: много народу, а людей нет. Стало: оттерпимся и мы люди будем.

Как помним, дядя обещал Ане и Варе не допустить до аукциона: «Честью моей, чем хочешь клянусь, имение не будет продано! (Возбуждённо.) Счастьем моим клянусь! <...> Назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона!» (С. 13, 623). Аукцион состоялся. Значит, дворянин Гаев – бесчестный и дрянной болтун и лжец. Удар по самолюбию и чести, глубокое уязвление души гордого человека того, кто восхищался собой, возможно, посылнее удара-продажи, удара-торга, удара-позора.

Астров объяснял ситуацию «при мёртвом» так: «... Чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил его» (С. 13, 64). Если под «мёртвым» разуметь проданное имя, то Гаев оказался в той же астровской ловушке: защемило совесть, и чувство вины грызёт беспощадно. И это – вне сцены. На подмостках же появился, остановился на авансцене, за пределами «острова Дома», с анчоусами и селёдками (запах селёдки, как знаем, Гаева резко раздражал до 22 августа), строгий, в плаще всё того же цвета пепла, прямой человек. Он, обращаясь куда-то в пустоту, быть может, в высь пространства, грустно произносит слова: «Мы стали вдруг ненужны». Фраза редуцирована, у Чехова она длиннее. Крайнее пианиссимо. И в тихой жалобе миру открылся трагизм человека, глубоко раненного не только собственной болью, но сиротством всех и каждого. Простая, потрясающая сцена остановки. Как была такая сцена у Астрова в первой главе спектакля-романа. Или у Тузенбаха, Вершинина, Чебутыкина во второй.

Сада не будет, Фирса не будет, любимой сестры, племянницы не будет тоже. Дядя останется наедине с собой. Гаев уходит в глубину, которая ему страшна и опасна. Однако «комнатные» его поединки с невидимым соперником, «бильярдный класс» потеряны быть не могут. И они не приметы гротеска, но знак спасения от страха надвигающейся другой реальности. Якорь, не позволяющий в той глубине утонуть.

Дядя Ваня в ситуации проигрыша тонул.

Астров каменел.

Вершинин убежал, ещё более ослабев.

Гаев Домогарова умел держать удар. Никаких леденцов этот Гаев не грызёт. Он одновременно и проиграл, и выиграл. Неслучайно последний бильярдный термин в пьесе – «круазе в середину, белого дуплетом в угол!» Это сильный, победительный удар.

Чеховские герои психологического раздвоения, интроспективного типа, то есть герои обращённого внутрь себя взгляда, с помощью трилогии Кончаловского помогают понять очень существенную вещь. Принято считать, что в творчестве Чехова события ничего не меняют. Ни в самом герое, ни в окружающем мире. Меняют. Артисты это доказывают на сцене.

В спектакле роль Гаева отдана не одному Домогарову. Ещё играет Леонида Андреевича Алексей Гришин. Остальные остаются при своих ролях. Выпущено даже две отдельные программки, чтобы подчеркнуть, что имеем не первый и второй составы, а принципиально разный рисунок только роли Гаева. Это важно.

Гаев у Алексея Гришина более традиционен. Он – капризный, инфантильный ребёнок. Натура поэтическая, нервная, он, успокаивая себя, грызёт леденцы. Бильярдиста в нём нет. Артист органично существует в пластике съезживания. Как у Ван Гога – боязнь прикосновения. Этот Гаев словно бы всё время ждёт подвоха, от всего вздрагивает, отшатывается. Он, похоже, стесняется

самого себя, своей заброшенности и покинутости. Все от него ушли, все поумирали, никто его не любит, Фирс надоед, сестре совсем не до него – порочная. Все виноваты. Своей вины он не чувствует, не доводит её до сознания. Этот Гаев – тип, быть может, Андрея Прозорова, которого Гришин сыграл раньше, или Войницкого. Внесценический удар – торг – заставил его, кажется, умолкнуть навсегда, не звучать. Его жалоба миру – о себе. И только. Кульминационная фраза о ненужности – на выдохе, где-то за спиной Раневской. Он сломлен. Силы истрачены. В одном спектакле Гаев-ребёнок резко повзрослел, лучше поздно, чем никогда. В другом – Гаев-ребёнок остался инфантильным.

Варианты образа дворянина Гаева позволяют предположить, что трилогия задумана как более пристальное изучение интроспективного типа героя. В этом приближении к герою, до сих пор почти неопознанному, состоит, по-нашему мнению, новый подход к пьесам Чехова.

«Вишнёвый сад» как визуальный образ спектакля во все времена – одна из главных проблем и режиссёров, и сценографов. В изобразительно-пластическом спектакле Кончаловского белое цветение, образ вишнёвого сада даны на экране-заднике в стиле сфумато: туманное, размывающее контуры свечение, марево лёгкой белой дымки, атмосфера влажного чистого воздуха, странно парящей, невесомой таинственной завесы. Это будто бы полупрозрачная даль между посюсторонним и потусторонним мирами. Туда, в светящуюся даль, в финале «уплывёт» остров Дома, поэтический кадр-инсталляция из мебели, живописно скомпонованной. В центре композиции освещена женщина под кружевным белым зонтом и рядом Фирс. Это – финал «Вишнёвого сада». Он и она увидели друг друга, они покойны. Дальше – тишина. «Чехов больше любит пиано, чем форте. Любимый музыкальный приём Чехова заключается в сведении звука на нет, диминуэндо, оканчивающееся тишиной» [15]. Здесь нет ни финальных звуков топора по деревьям, ни финального звука лопнувшей струны. Не звуками гибели вишнёвого сада заканчивается спектакль. Есть второй финал. Финал трилогии. Опускается экран-занавес. На нём чеховским почерком одна строка: бессмертие факт. Это из «закадровой вечности» живого Чехова последнее послание. Победительный удар театрального романа. Вполне радикальное режиссёрское своеволие. Не соблюдена каноническая традиция – соблюден дух. Не потеряны чеховские печаль и свет.

Трилогия Андрея Кончаловского, впервые для современной сцены и русского общества, глубоко искалеченного временем атеизма, возвращает Чехова-драматурга как религиозного, православного писателя, духовные поиски которого целиком и полностью выражены его героями.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Фельдман О.* «Три сестры» А. П. Чехова. Московский Художественный театр. 1901 // Спектакли XX века. М., ГИТИС, 2004. С. 16
- [2] *Эфрос А.* Репетиция – любовь моя // Собр. соч. в 4-х т. Кн. 1. М., Издательство «Панас». 1993. С. 160.
- [3] *Белый А.* «Вишнёвый сад». Драма Чехова // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны. К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М., Наука. 2005. С. 121.
- [4] *Белый А.* Указ. соч. С. 123. Слово «Вечность» с прописной буквы – стиль Андрея Белого.
- [5] Впервые качели появились в спектаклях МХТ. У В. Симова – «Дядя Ваня» 1899 года. У В. Дмитриева – «Дядя Ваня» 1947 года. Очевиден сценографический след связи с традицией постановок Художественного театра. В спектакле Кончаловского качели – не только знак бытового правдоподобия, но и «качели вечности».
- [6] См подробнее нашу статью «Труды и дни Мелиховской весны. Опыт обзора» // Альманах «Мелихово». Вып. 10. Мелихово. 2013. С. 273 - 324
- [7] *Лакшин В.Я.* О «символе веры» Чехова // Чеховиана. Статьи. Публикации. Эссе. М., Наука. 1990. С. 14.
- [8] *Чехов А.П.* Собр. соч. в 12-и т. М., 1964. Т. 12. С. 30.
- [9] У Чехова не только после Астрова, но гораздо раньше – после Платонова и Иванова.
- [10] Александр и Антон Чеховы. Воспоминания. Переписка. М., 2012. С. 576.
- [11] *Некрасов Н.А.* Стихотворения. 1856. М., 1988. С. 58.
- [12] См. подробнее: *Рейфилд Д.–П.* Мифология туберкулёза, или болезни, о которых не принято говорить правду // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., Наука. 1996. С. 46.
- [13] Александр и Антон Чеховы. С. 577.
- [14] См. подробнее нашу статью «Игрок Гаев, или Поле бильярдного стола» // Чеховская карта мира. Материалы международной конференции. Мелихово, 3 – 7 июня 2014 г. М.: Мелихово, 2015. С. 353 - 365
- [15] *Григорьев М.* Сценическая композиция Чеховских пьес. М., 1924. С. 72-73.

Стрельцова Елена Ивановна,

кандидат искусствоведения,

театральный критик, историк театра,

член Чеховской комиссии РАН,

e-mail: streltsovaei@gmail.com

Streltsova E.

Chekhov. Trilogy. Konchalovsky.

Abstract. The article reviews Chekhov's plays 'Uncle Vanya', 'Three Sisters' and 'The Cherry Orchard', directed by A.Konchalovsky in Mossovet Theatre, as a trilogy, as theatre novel. The cross-cutting plots of the novel are analyzed in connection with some motives of the New Testament. The trilogy returns the dramatist Chekhov to Russian modern theatre as religious, orthodox writer, thereby showing an innovative approach by the director and actors to classic plays by Chekhov.

Key words: author, classics, trilogy, director, actor, actress, space, time, hero.

Streltsova Elena Ivanovna,

PhD in Art Studies,

theater critic, theater historian,

e-mail: streltsovaei@gmail.com