

ТУРА

# СУДЬБА И ВРЕМЯ: ТРИ «ВИШНЕВЫХ САДА»

После фестиваля

Видас Силюнас

Театр

**П**ЕРВЫЙ международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова, согласно замыслу, должен был предоставить возможность увидеть наиболее интересные спектакли самого разного толка. И все же, конечно, на фестивале имени Чехова ждали прежде всего чеховских интерпретаций, особенно после того как стало ясно, что в Москву приедут постановки трех знаменитейших режиссеров — чеха Отмара Крейчи, немца Петера Штайна и румына Андрея Щербана.

Все они выбрали «Вишневый сад» — самую позднюю и, пожалуй, самую загадочную из чеховских пьес: в ней писатель приветствует новую жизнь и показывает, что хорошего от нее ждать нечего; ее герои отличаются предельной отзывчивостью и чуткостью и забывают больного старика в предназначенной на слом доме; присущая им беспечность охраняет их от житейской суеты и пошлости и способствует утрате ими того, что им всего дороже...

так же, как главное событие второго акта — закат. Утро медленно просачивается сквозь матовые в подтеках весенних дождей окна, и сад, затаившись в ночи, чернеет за ними. Заря так и не вспыхнет, но когда наконец распахнут окна, за ними откроются покрытые яркой безликой цветовой корявые могучие вишневые ветви.

Штайн намеренно избегает броских световых эффектов и показывает не картинный восход, а лишь предощущение восхода, его интересует не свершившееся, а наступающее, не результат, а процесс. Ткань жизни, о которой мы вели речь, прочно и неторопливо ткется из мельчайших событий: томимая волнением при встрече с прошлым Раневская пересаживается с места на место, Фирс огибает диван, чтобы подойти к Гаеву и поправить его одежду, Дуняша хлопчет с чаем, дремлет Симеонов-Пищик, устало и счастливо потягивается Аня... Но то, что в подобном перечнедробится на отдельные фрагменты, в спектакле растворяется в едином временном потоке; и возвращение Раневской в имение, по аллеям которого ходила покойная мать и в котором похоронен утонувший сын, воспринимается как восстановление связи времен и органического круга бытия. Речи же Лопухина

тые предутренним или вечерним светом, стойко противостоят хищной и плотоядной, агрессивно наступающей на них мещанской толпе. В подобном традиционализме проступает нечто крайне важное для сегодняшнего дня: Чехов, которого не пытаются насильственно осовременивать, оказывается нашим современником, и, переключаясь с ним, время обретает рельефность и глубину.

Если в Шабюне ам Ленинер плац чеховская традиция обращена в будущее, то в пражском Дивадло за Браноу II она повернута в прошлое. Создается впечатление, что Отмару Крейче, прославленному Мастеру, отличавшемуся поразительной художественностью и гражданской смелостью, надоело открывать в своих прочтениях Чехова новые дороги в театре, и он в шестой по счету постановке «Вишневый сад» решил зайти к пьесе с тылов, воскрешая дочеховскую театральную систему, согласно которой никакой атмосферы и вторых планов не требовалось и в помине... Никакого сада здесь нет в течение четырех актов: маячит одна установка — массивная мебель в интерьере, в центре которой громоздится настолько внушительный шкаф, будто пьеса называется «Вишневый шкаф». Вопреки тому что велеречиво говорит про него

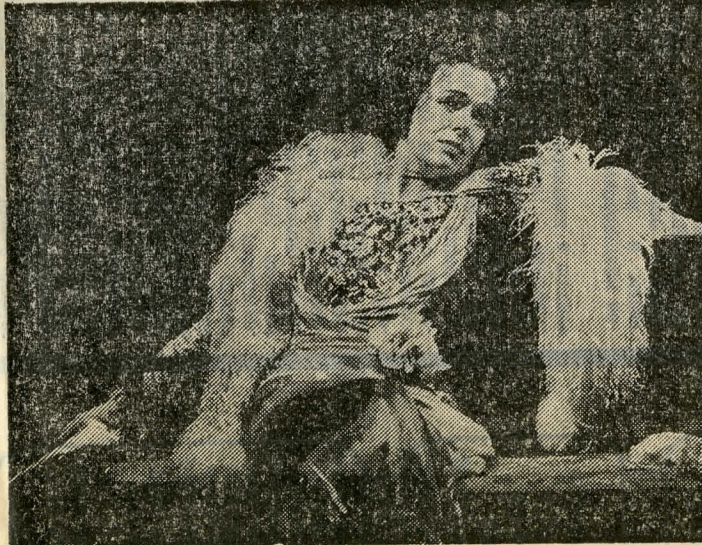
мать в белом платье и белой шляпке, покойный мальчик Гриша в матросском костюмчике и детский паровозик с вагонами — отзвук «Вишневый сад» Стрелера — подвластны вольной игре театра. Она не кажется надуманной или искусственной, ибо в ней угадывается игра самой жизни, имя которой — праздник.

Тем, кто упрекает героев «Вишневый сад» в праздности, Щербан отвечает: они живут празднично, а не праздно! Праздничность и артистичность определяет их душевный настрой, чувства и манеры — тросточка в руках изысканного Гаева (Дамьян Крышмару) напочинает не только бильярдный кий, но и палочку виртуоза-дирижера; и наряды Раневской (Иляна Стана Ионеску) столь свежи, что не задумываешься о перенесенных ею испытаниях. И Петя Трофимов (Клаудиу Блеонц) — не великовозрастный «вечный студент», а трогательный и забавный подросток, похожий на булгаковского Лариосика, с бьющей через край непосредственностью с пеной у рта отстаивающий свою веру, подкрепляя слова митинговыми жестами, будто выступая на мавке.

Все здесь охотно подключаются к общему бодрому хороводу — не только жизнелюбивый, избыточно здоровый Лопухин (Овидиу Юлиу Молдован), от-



Раневская — Мария Томашова.



Раневская — Юта Лампе.



Раневская — Иляна Стана Ионеску.



Спектакль берлинского театра Шаубюне ам Ленинер плац захватил чеховским полифонизмом, обнаруживающим величайшую степень сопричастности людей друг другу и образующим на подтопках тончайшую и необычайно плотную ткань жизни, в которую все вплетены, «вотканы». Возникали переклички с ранними мхатовскими представлениями, с их подробнейшей режиссерской партитурой: в них узоры многоплановых мизансцен, вязь слов и звуков — песня пьяного, крик коростеля, удары церковного колокола — обнаруживали тугой узел нитей жизни. В чеховской подтексте угадывалось не только то, что глубже слов, сказанных кем-то в отдаленности, но и прежде всего то, что таится в схождениях судеб. В сценической атмосфере Чехова дает о себе знать «коллективное бессознательное», подспудные силы, определяющие общую долю. Действие в чеховской драматургии обладает принципиально новыми свойствами — это не сумма индивидуальных поступков, а поступок Времени. В его героях, кроме психологии и «характерности», — Премия и Судьба.

Берлинский спектакль и стал поэмой Времени и Судьбы; время передано в нем с редкой физической осязательностью и кажется то пленительным, то грозным.

...В последней картине поставленного Петером Штайном «Вишневого сада» день с трудом пробивается сквозь высокие ставни, закрывшие исполненные окна. Перед тем как покинуть дом, Раневская и Гаев долго, мучительно долго обнимаются на прощанье, и в еле брезжущем рассеянном свете их фигуры кажутся словно обугленные — темные тени, уходящие в царство теней...

Так прощаются не перед отъездом — перед каторгой или казнью; так расстаются не с именем — с жизнью.

Раневская и Гаев обречены, как и Фирс, — только ему суждено умереть в любимом доме, не превратившись в «лишняка», «переселенца», изгоя...

Вскоре затихнет его старческое бормотанье, не умолкнет только гулкий стук топоров, и вдруг с грохотом, круша окно и ломая ставни, в комнату ввалится и упадет черный ствол дерева.

...Спектакль немецкого режиссера — про взмах топора, обрушивающегося на живую жизнь: в его стилистике постоянно ощутима и резкость взмаха — жесткая, черно-белая графичность, и тонкая акварельность, рисующая непрерывное, ежесекундное, летучее, как на полотнах импрессионистов, течение жизни, ее легкое дыхание.

В первом акте «Вишневого сада» немало событий, и все же главное событие в Шаубюне ам Ленинер плац — это рассвет.

о том, что дом надо снести, а сад вырубать, звучат как угроза самой органике жизни; здесь, в отличие от некоторых спектаклей, удивляешься не тому, что Раневская их не слышит, а тому, что она решает их проигнорировать... Если в ура-оптимистических трактовках «Вишневый сад» объявлялся благой вестью о несущей обновление революции, то в версии Шаубюне смена хозяев, продажа и вырубка вишневого сада есть уже грянувшее потрясение всех основ, принесшее лишь мрак и смерть. Не зря с такой трагической ясностью Эрнст Штетцер играет Петю Трофимова, безжалостно трезво, без малейших иллюзий осознающего, что единственное спасение не в прожектах, а в нелегком терпеливом труде...

В чудесной штайновской постановке «Трех сестер» Эрнст Штетцер был Тузенбахом, антагонистом которого выступал грубо желчный, намеренно жестокий Соленьи Роланда Шефера. В «Вишневом саду» Роланд Шефер играет Яшу, превращающегося в зловещую фигуру: этот лакей и хач с литыми мускулами, торсом боксера и хватками уголовника того гляди еще экспроприрует у Лопахина купленную им усадьбу...

Тема грядущего хама, неминуемого брутального убийства красоты и духовности достигает кульминации в третьем акте, в котором Штайн, по собственному признанию, следовал заветам Мейерхольда. За косо перечеркивающей сцену, обитой кроваво-красными обоями стеной с тремя дверями идет бал, хоронит наглых гостей то и дело врывается в покои, где топится в ожидании роковых вестей с торгов Раневская (Ютта Лампе). На фоне распоясавшейся толпы особенно беззащитными кажутся ее обнаженные детски-хрупкие плечи и болезненно-нервными, ломкими представляются ее жесты. Трофимов и Аня бережно закрывают двери, но бесцеремонные гости вновь и вновь упорно распахивают их и возникают в дверных проемах, чтобы со сладострастным любопытством поглядеть, как будет нанесен удар.

Когда-то Штайн с чеховской утонченностью ставил «Дачников» Горького, в нынешней его постановке с горьковской, более того, брехтовской четкостью обнаруживается раскол действующих лиц на два стана: на тех, кто близок красоте и органике жизни, и тех, кто ищет в ней прежде всего пользу, — на тех, кто причастен духовной традиции, и тех, кто ей чужд.

Современник Чехова, каталонский философ Эухенио д'Орс любил повторять: все, что не традиция, — это плагиат. Принципиальный традиционализм прошедшего сквозь самое дерзкое экспериментаторство немецкого режиссера получает эстетическое и нравственное основание: герои этого «Вишневого сада» почти бесплотные, словно размы-

Гаев, он ничего не символизирует, а равен самому себе со всей тяжеловесной, непроверяемой, как дважды два, определенностью, словно театр решил поверить чеховскую гармонию даже не аллеброй — арифметикой. Гармония и след простыл, и место ее волнующих тайн заняла ясность таблицы умножения.

Загнанные в мирок бездушных вещей, лишенные сопричастности друг другу и природе, герои пражской постановки оказываются один на один с бытием. Они выглядят задавленными и замызганными этим бытом и оттого постоянно и мелочно раздраженными и злыми. Их современность лишь в том, что нам тоже слишком хорошо знакома неприглядность быта. Так, Аня (Яна Франкова) в сердцах отбрасывает руки пытающейся приласкать ее Вари, и, когда рассказывает о той, как некогда было на мансарде у мамы и в поезде вместе с Шарлоттой, похоже, что она долго тряслась в нынешнем прокуренном и не топлёном вагоне. И Раневская (Мария Томашова), агрессивно требующая сочувствия у Пети, похоже, по дороге домой безуспешно выстояла в Харькове очередь за керченской сельдью, которую потом привезет ее брат. В ней замечаешь не нечто парижское, дворянское, а, скорее, провинциально-купеческое; такая Раневская не могла упустить что-то свое, тем более — целое имя.

Откуда же такой бескрылый прозаизм? Что это — воспоминание о некогда модном поветрии считать, что нечего любоваться чеховскими героями? Но последовательного намерения развенчать их в спектакле не видно; и подобно тому как Мош Терпим в «Крошке Цахесе» Гофмана пришел к выводу, что тьма преимущественно происходит из-за недостатка света, начинаешь думать, что проза получает непомерные права из-за недостатка поэзии.

По сравнению с обремененными тяжестью обстоятельств героями постановки Крейчи герои «Вишневого сада» Щербана предстают едва ли не порхающими, легкими и легкомысленными. Румынский спектакль — почти прямая противоположность и немецкого спектакля: у Штайна уходят в небытие, у Щербана — в новую жизнь. Это эlegantный, изящный и светлый спектакль-комедия «Вишневый сад». Комедийность в бухарестском Национальном театре простодушно и весело обнажена, режиссер озорно обращается и с чеховскими темами, и с разнообразными театральными приемами. Натуралистические сценки с бабами, идущими в ночное, или мужики, пашущие друг на друга, оборачиваются пародией на натурализм, и гиперреалистические образы, равно как и образцы не то старомодно символистские, не то авангардистские, в духе пластических видений Боба Уилсона, — идущая по саду

плясывающий в мягких полусапожках русскую пляску, но и рыжеволосая разбитная Дуняша (Черасела Ставе) и даже Епиходов (Клавдив Истодор) — высокий статный молодец. Во главе хора — Шарлотта (Кармен Галин) — само воплощение артистизма, в платенно-красной блузе и черных штанах, размахивающая красным платком и исполняющая бравурный испанский или томный индийский танец...

Герои бухарестского «Вишневого сада» не погружены в быстро переходящие тревоги, а над ними возвышаются и их преодолевают; и, поклявшись прилюдно на коленях, вспомнив все, что было непутевого в ее прошлом, Раневская может вновь улыбнуться счастливой улыбкой.

Спектакль внутренне гармоничен: в его поэтическом пространстве интерьер сливается с природой, белизна цветов на тонких вишневых деревьях созвучна белизне покрытой чехлами детской комнаты, в которой игрушки, крошечная мебель, макеты усадьбы и каравеллы выглядят материализованными образами беззаботных воспоминаний.

Это светлое пространство распахнуто, но не безгранично; имение Гаева — оазис в драматическом мире, «экологическая ниша», как называл в эмиграции Владимир Набоков свое старинное поместье, или, говоря словами Бориса Зингермана, «заповедный остров», «пространство, обреченное на исчезновение». Во втором акте, после того как раздается загадочный и пугающий звук, непроглядная тьма едва ли не буквально падает на сцену, и в ней начинают проступать черные громады заводов с горящими адским пламенем окнами. Город, который, согласно чеховской ремарке, еле виден на краю горизонта, вплотную подступает к саду.

В финале, когда Раневская, навсегда покидая дом, легкой, почти танцующей походкой чертит круги по опустевшим покоем — вот-вот улетит, оторвется от груза прошлого, — вновь нависают над сценой мрачные пылающие недобрым огнем заводские корпуса, раздается свист паровоза и громкий, тяжкий стук во весь опор мчащихся колес; на голом полу лежит Фирс рядом с единственным, что кроме него осталось в доме, — напольными часами с остановившимися стрелками. Режиссер словно напоминает нам, что он не верит в безмятежность мира — и тем больше ценит людей, способных сохранить вопреки безвременью чувство праздничности и красоты жизни.

...Три «Вишневых сада» оказались столь различными, что не хочется их подводить под какой-то общий обезличивающий ранжир. Но так или иначе, представив эти спектакли, фестиваль выполнил свою миссию: он повернул нас от злободневности к самому интересному из вечных собеседников — к Чехову.