

**Рубрика "Чеховские тетради", которую ведет Виктор Гульченко, регулярно появляется на страницах "ЭС". На сей раз размывления автора о пьесе "Вишневый сад" непосредственно связаны с его собственным режиссерским опытом.**

фуражке проходит печальная Шарлотта.

Дуняша - настоящая женщина. Книжеч она, в отличие от Епиходова, почти не знает, но хорошо, тем не менее, понимает книжную любовь - со "страстями роковыми", с Раулями и Гастонами, с "траф подошел сзади и..." - наподобие той любви, какую вычитывала и о какой мечтала в "На дне" горьковская Настя после напряженного трудового дня или ночи. Сегодня и Дуняша, и Настя очень полюбили бы телевизионные "мыльные оперы" латино-американской выделки и стремились бы походить на темпераментных их героинь. Надо ли говорить, как внимательно Дуняша к Яше, побывавшем там, где по улицам загрохотало променад местных Раули и Гастоны.

И потому сцена, где Дуняша буквально разрезается между Боклем, Епиходовым (теоретиком) и Гастоном Раулем-Яшею (практиком), может иметь соответствующее жанровое очертание и содержать в себе элементы легкого лирического пародирования. Тут не лишне вспомнить о водевиле и оперетте. В сцене весьма пригодится и пластика, привнесенная "стилягой" Яшею из Парижа: незнакомая в этих местах мелодия разольется из граммофонной трубы по всему пеленару - взамен привычных для здешнего уха русских романсов. Можно в общем-то посчитать, что любвеобильная Дуняша будет разрываться между Востоком и Западом.

Настоящая (другой ступени и другого жанра настоящая, разумеется) женщина здесь и Раневская, и Варя. Более того, мать и приемная дочь в какой-то миг становятся невольными соперницами, наподобие Елены Андреевны с Солей в "Дяде Ване". Женщина пробуждается здесь и в Ане.

Аня вернулась в ужасе от Парижа, то есть от матери в Париже. С другой стороны, оказалась там, она почувствовала себя на какой-то другой планете жизни. Париж "возрослил" ее, изрядно расширил ее представления о жизни. Аня уезжала туда девочкой, ребенком - вернулась взрослой девушкой, готовой стать женщиной. Раневская с испугом обнаружила это. И с радостью тоже, ибо увидела в Ане молодую себя. Аня начала пьесы - это уже новая Аня. Такую же еще не видела Варя, не видел Петя. Вот это открытие в Ане нового человека и надо обнаружить тем, кто близок к ней: Варя, по существу, второй ее матери; дядя, в какой-то степени заменяющий ей несуществующего отца; Пете, который когда-то, видимо, неудачно пытался ухаживать за Варей, а теперь вот открыл женщину в Ане. Открыл - и испугался. Аня моложе, но взрослее Пети. К концу пьесы она вообще сильно взрослеет.

Всем без исключения женщинам "Вишневого сада" не повезло с выведенными в этой пьесе мужчинами. Чехов открыто симпатизирует женщинам и недолюбливает мужчин. Немудрено, что в его пьесах пахнут пачулями, курицей, сельдкой и гелиотропом. "Скорее мотаю на ус, - скажет по поводу гелиотропа Тригорин, - приторный запах, вдовый цвет (подчеркнуто мной. - В.Г.), упомянуть при описании летнего вечера". Мужчины и женщины у Чехова никак не составляются в сколько-нибудь подходящие, устойчивые пары - комедия, да и только! Есть зато вполне сложившиеся одиночки: Гаев, Шарлотта. Гаев и, в особенности, Шарлотта вообще кажутся некими бесполовыми существами. С другой стороны, в Гаеве, под современным натиском "толубизации всей страны", можно и вовсе заподозрить черт знает что. Настаивать на этом нет резона, но совершенно очевидно: по неведомым нам причинам Гаев сторонится женщин.

"У Шарлотты в нашем спектакле появится не вполне свежий, зато вполне трогательный кавалер: Симеонов-Пищик. Она заметит это. И ошутит наконец в себе женщину. Возникшие между Пищиком и Шарлоттой отношения следует дать намеком, но обязательно дать. Что-то вырвется наружу лишь в сцене расставания - в четвертом действии. И тогда Любовь Андреевна, случайно оказавшаяся причастной к этому, тихонько отойдет в сторону.

"...Всему на свете бывает конец, - не смея вплотную приблизиться к Шарлотте, произносит Пищик. - А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: "Был на свете такой, сжой... Симеонов-Пищик... царство ему небесное..." Шарлотта и Пищик смотрят друг на друга широко раскрытыми глазами. Оба готовы рыдать.

"Замечательная погода... Да..." - добавляет Пищик и, уже совсем не владея собой, машет в отчаянии рукой и уходит. Но сделал несколько шагов, оборачивается вновь: "Кланялась вам Дашенька!" Эти последние слова прозвучат как самое настоящее признание в любви. Застыть, как вкопанная, Шарлотта лишь через какое-то время шевельнется и медленно пойдет в ту же сторону, куда удалился Пищик. Тихая фортепьянная музыка (тема Шарлотты) угаснет вместе с ее уходом.

Этот эпизод с откровенными признаками мелодрамы (места Дуняши, оставшая здесь являю) должен найти свое органичное место в череде осен-прощаний четвертого действия, которое, все целиком, и есть Прощание. Прощание людей

ем действию невидимая машина этого "пролета" недвижно, наподобие НЛО, зависает над Домом и Садам, от тяжелого потаенного ее гула могут дрожать стекла, посуда в шкафу или на столе. Дело идет к катастрофе - крушению Дома, что представляет большую угрозу и для Сада, ведь Дом - часть Сада. В четвертом действии мы можем наблюдать последствия этой катастрофы. можем ощущать светлосеняльное ее, так сказать, послевкусие.

В поисках образного решения третьего действия на сцене нелишне обратить внимание на мысли английского теоретика Питера Генри и отечественного практика В.С.Мейерхольда.

"Связь между особенностями поэтики Чехова и практикой А.Белого, - пишет П.Генри, - видится и в новаторском применении приема **силуэта**. Чехов часто использует силуэты в общепринятом смысле - как силуэтное, неясное изображение человека или предмета. Иными словами, "полнокровный" портрет, характерный для реалистического стиля, заменяется его тенью".

Бал у Раневской, по мнению В.С.Мейерхольда, это "веселье, в котором слышны звуки смерти", веселье, когда во время глумлого "топотанья" незаметно для людей входит Ухас: "Вишневый сад" продан. Танцуют. Продан. Танцуют".

"Силуэты", "тени" - вот вполне реальные гости этого бала призраков. Заполнить сцену десятками отлично танцюющих артистов массовки - занятие наверняка увлекательное, только вряд ли столь уж обязательное для поэтики чеховского спектакля.

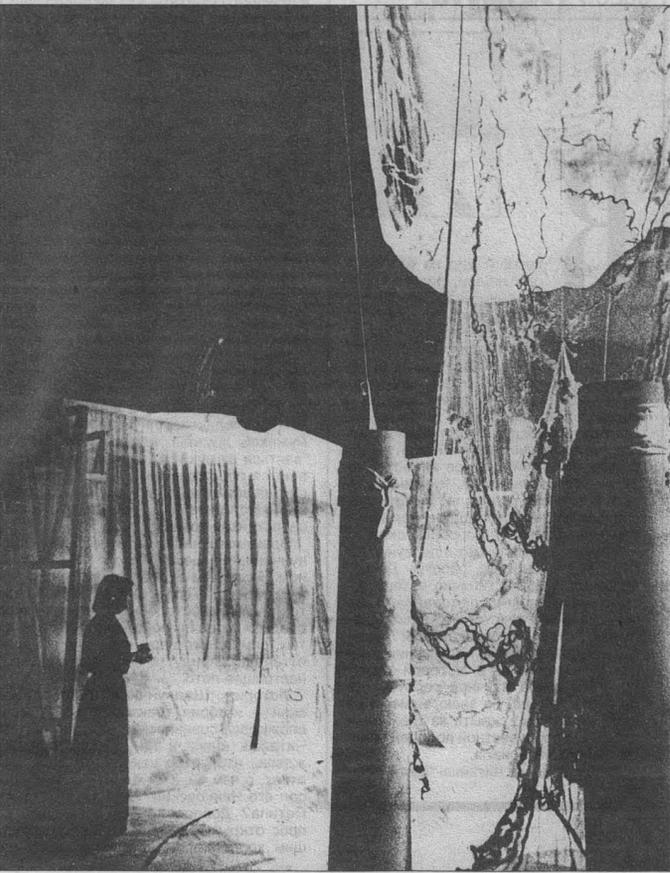
Задана не в том, чтобы показать веселье, а в том, чтобы дать образ невольного этого веселья, обнаружив безразличие этого праздника, маленького "тира во время чумы".

Раневская затеяла бал, чтобы забыться. В самом деле, нервы ее на пределе. Тревога вселилась в нее еще раньше, во втором действии, когда после "звука лопнувшей струны" перед участниками пикника вдруг возникло инородное тело

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

## Метаморфозы

*"Вишневый сад", этот подлинный чеховский шедевр, этот манифест драмы XX века, таит в себе столько потаенных возможностей, что обнаружить их придется еще не одно столетие.*



- Прохожий. Он нагугал Раневскую не меньше, чем Варю, и она от страха вручила ему последний золотой. Прохожий в нашем спектакле удаляется от соображивших, декламируя часть стихотворения А.К.Толстого "Трещица" (по чеховской ремарке, в следующем действии именно его попытался было прочесть начальник станции).

Бал в пьесе Чехова - без начала и без конца. В первые минуты третьего действия он уже продолжается, а в последние - прерывается с возвращением Гаева и Лопухина из города.

Это - несостоявшийся бал: бал-вызов, бал-протест, бал-отчаяние, бал-панихида. И наилучшая форма присутствия тех же гостей, как и тех же музыкантов, коренится в возможности физического их отсутствия. В их невидимости. В их призрачности. Да и гости, к тому же, явно не далекого от прежних ранжиров пошиба. Так что и фактически это бал, за который студию, - бал "второй свежести", бал лакеев. Но главное, конечно, не в породности гостей, а в их очевидной неужности здесь и сейчас.

И потому в нашем спектакле дан бал без гостей. Гости подразумеваются. Они там - за огромными колеблющимися при любом дуновении ветра белыми портьерами, закрывающими гостиницу. Портьеры - это занавес "театра в театре", где выступают со своими фокусами Шарлотта. Там, на втором плане, за занавесом, какой-то праздник. Здесь, на первом плане - закулисье, будни.

Третье действие, все целиком, и разворачивается на **территории закулисья**. Это совсем другая психология, совсем другое поведение персонажей. Тут, за кулисами Бала призраков, продолжается предельная, аневальная жизнь. Сюда могут заглянуть на секунду и исчезнуть вновь. Бала мы не видим, но мы его ощущаем.

## Сада

чувствуем контрастную закулисную его атмосферу. **Видимость бала** много интересней и выразительней, чем реальный бал.

А что до гостей и до танцев...

Так ведь это театр! Главные действующие предметы на нашем призрачном балу - легкие венские стулья, причудливое их расположение легко читается (черная графика) на белом полу закулисья. Выбрав не самый короткий маршрут между стульями, к Раневской медленно приближается Варя в не-

коем сомнамбулическом сне-танце. На Варю длинный газовый шарф, который розовым ручейком нежно обгагает гладкие деревянные поверхности. В какой-то миг Варя даже откровенно танцует с пустым стулом, будто это Лопухин, который, между прочим, именно в этот самый момент и правит на расстоянии этот странный Бал (вот уж воистину: "Люди гибнут за металл, сатана там правит бал..."). Во время танца Варя смотрится в спинку стула, как в зеркало, водружает его себе на шею, будто ярмо, и даже улыбаются, разговаривает с ним, как с живым кавалером.

Стульев много. С ними происходят разные метаморфозы. Вот сцена Раневской с Петей, например, где Любовь Андреевна вступает за честь своего любимого, опять и опять возвущает ее в Париж, и вообще - за любовь. Она в ярости надвигается на Петю - и очень скоро он, уже лежа на спине, в ужасе ползает от нее, она, раскочиваясь прямо над ним на стуле в позе всадника, продолжает преследовать этого господина-правдолюбца, который, видите ли, "вышел любви". Пребывая в каком-то немольстимом экстазе, носится со стульями Яша, носится перед самым возвращением Лопухина и Гаева по всему закулисью - туда-сюда, сюда-туда, спешно "созрачивая" Бал.

"Стулья" Ионеско, между прочим, могли выйти из "Вишневого сада", как из гоголевской "Шинели".

А еще этот Бал - последний бал Шарлотты. Вся ее затая с фокусами, куда у нас попадет и телеграмма из Парижа, - вызов Раневской, по-единку с нею, Раневская, между прочим, открывшись побавляется Шарлотты. По лицам Шарлотты - это жестокий Бал. Покончив с фокусами, она удалится, словно шарица бала, шлейфом волоча за собою шуршащий плед - здесь она чем-то еще напоминает и одержавшего победу тореадора. В четвертом действии мы увидим уже совсем другую Шарлотту. Шарлотту без маски клоуноэсы, и вообще - без маски.

И еще - это триумф Яши. Он окажется последним персонажем последнего фокуса Шарлотты, появляясь из-под пледа вслед за Аней и Варей тоже в клоуновском наряде, точь-в-точь как у сатмар Шарлотты. Яша как бы примет от нее самого себя, заместит его и, будучи человеком "второго сорта", по своему спародирует ее на этом "второсортном" балу.

И еще - это появление в закулисье все-таки одного живого гостя Бала, хотя, точнее, всего лишь живого призрака гостя. Произойдет легкая подмена: функции начальника станции тут как бы перейдут к уже знакомому нам Прохожему. Он возникнет с бокалом в руке, продолжая декламировать (словно бы и не прерывался ни на миг) все ту же "Трещицу" Толстого и, совершив своего тихо-торжественный обход вокруг Раневской, удалится, будто его и не было, будто это наваждение какое. Вечный странник Прохожий в качестве гостя на Балю - все тот же фантомный

персонаж, посланец Рока. Постепенно настоящий ужас овладевает Раневской. И когда к ней (как всегда некстати) в очередной раз обратится с денежной просьбой Пищик, просто обратится, ничем ее не пугая, - она в неадекватном, уже прежде накопившемся, испуге кинется от него прочь.

И только Фирс, преданный Фирс, вырчит свое барыню. Не выдержав нахлынувших на нее впечатлений, она приблизится к слуге и, на рушая господский протокол, уткнется ему в плечо - в качестве, ну, скажем, чуть ли не блудной дочери. Дальше последует так называемый "балус с Фирсом". Они, оба крайне смущенные, будут нелепо топтаться почти на одном месте, вовсе не пытаясь, разумеется, танцевать. Но это странное "топотанье" в полной, гробовой тишине и станет "вальсом с Фирсом" - кульминацией Бала.

**Любовь Андреевна**. Фирс, если продадут имени, то куда ты пойдешь?

**Фирс**. Куда прикажете, тудя и тейду.  
**Любовь Андреевна**. Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шел бы, знаешь, спать...  
**Фирс**. Да... (С усмешкой.) Я иду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом.

Вот диалог, который входит в "вальс с Фирсом". Как тут необходимы крупные планы кино! Какое требуется мастерство - режиссера, актера, всех, всех, всех, чтобы в полную мощь проявил этот "вальс", эта трагическая мелодрама! А возможностью здесь масса. Равно как и обстоятельство, мотивирующее поведение персонажа Яши, например. В этот миг Раневская уже все знает, еще ничего не зная, Фирс обо всем уже догадался, уже все вычислил. (Кстати, именно такие слова - "Догадался! Вычислил!" оба наших исполнителя роли Фирсы уже в другой роли - Веллера Мартина выкрикивая в лицо Фонси Дорси в диалог по пьесе Д.Кубурна "Игра в джиг".)

Фирс, как и в случае со "звуком лопнувшей струны", утверждающе, на расстоянии ловит дурную весть. Вопрос "куда ты пойдешь?" возникнет уже после многих, невысказанных вслух, слов - когда они оба долго и пристально глядящихся друг в друга, по существу, прощаясь навсегда. Теперь уже и в **мемсте** знают наперед и что она броне всех, в числе Фирсы, и уедет в свой Париж; и что ему в общем-то ни ехать, ни идти совершенно **некуда** (вопрос "Фирса отравили в болонью?", равносильно вопросу "Фирса отравили в моголгу?"), да и незачем, так же как **некому** тут, подавать на этом Балю и **нечем** тут распорядиться.

Они долго глядяются друг в друга, продолжая нелепое свое "топотанье". Она молча просит Фирса простить ее, проявить к ней милосердие - и мудрый, добрый старик смиренно прощает грешницу. И они улыбаются друг другу, тихо рыдая оба, не в силах оторваться друг от друга, пока Фирс не изловчится и деликатно не отойдет в сторону.

Уже **все** знает, между прочим, и Яша. Во-первых, по живому телеграфу донеслась весть об уже случившейся продаже сада. И хоть и пытается Яша тщетно успокоить Раневскую - "Это там какой-то старик болтал. Чужой", он тем не менее как раз и знает подробности, которые поведал старик. Кухня, будь то имяне Раневской или московской Кремль, **всегда все знает**. После "вальса с Фирсом", который Яша не без живого интереса наблюдал, овладевши свежей информацией, он сделает последний свой бросок перед новой жизнью. И он уже не просит, а жестоко, властно приказывает своей барыне: "Возьмите меня с собой, сделайте милость!".

К моменту возвращения Лопухина и Гаева Раневская уже на все решится. Поэтому там, в последней части Бала призраков, важен не информационный слог события, не кто купил имение, а кто в **действительности** проиграл и в действительности победил в этот день, 22 августа. Важно, как поведет себя проигравшие, но не побежденные Раневская, Гаев, Варя, Аня и победивший, но проигравший Лопухин - новый владелец вишневого сада, но никак не хозяин Сада. Важны немые диалоги Раневской и Гаева, Раневской и Ани. Важен весь этот сложившийся "балет" взаимоотношений, оценок и переоценок, который ярче, образней можно выразить и передать прежде всего, пластическими, а не речевыми средствами. Ведь реплики в пьесах Чехова, действительно, верхушка айсберга.

### III. Язык Гаева

В каждой чеховской пьесе есть один или даже несколько персонажей, предпочитающих вступать в общение с другими на особом, только им присутщем языке. Слшком просто ограничить это отличие лишь проявлениями чудачества, возрастом и тому подобным.

Вот что, например, наблюдает чешский режиссер Отмар Крейна в поведении одного из героев "Чайка".

Дорн напевает и, напевая, расцветает. Это очень важный момент в его характеристике, совсем не малая черточка. Свою **подлинную** (подчеркнуто мною. - В.Г.) жизнь он как бы проживает в напеваемых им романсах. Словами романсов он отвечает, ими утешается, ими вторит своему бесконечному, ищет с их помощью жизненного равновесия.

В этом режиссерском наблюдении - ключ к образу Дорна. Помимо Дорна, в том же ряду стоят Гаев,

Фирс, Шарлотта, Чебутыкин, Соленый. Все они в той или иной степени находятся в необычных взаимоотношениях со Словом как таковым.

С самого начала работы над "Вишневым садом" нас весьма увлекла загадочная фигура Гаева и, в частности, более чем скромный, как у известной Эплочки-плододедки, "бильярдный" его словарь.

Окружающие то и дело умоляют Гаева "не говорить", "молчать", как будто это Шамраев или Вафля, которым действительно в ряде случаев стоило бы "заткнуть фонтан". Но ведь Гаев уже давно много и не говорит. Да, он изъясняется странно, непонятно, в иных кратких его монологах слышим много пафоса, которого бы хватило на сотни слов. Но не шитие, бога ради, там позы, актерствования или еще чего-нибудь ложно-высокого. Нетрудно понять, что такое речевое его поведение - защитная маска.

Гаев **слишком искренен** - и в этом его беда. Своей чрезмерной искренностью, верней, самой гостовностью к ней Гаев способен и отпугнуть, оттолкнуть собеседника. Но более преградуяшущим, с течением лет все более маскируемом, нет ни тени неискренности и лжи. Гаев действительно убежден в чужовости лопухинских проектов (не с деловой, а с сословной, нравственно-этической точки зрения). Гаев действительно походит на большого ребенка и, за вычетом откровенно юного возраста, он таковым и является. Нельзя забывать и того, что Гаев, в сущности, очень одинок. Он привязан только к Фирсу, как и Фирс привязан к нему. Эта пара несколько напоминает Дон Кихота и Санчо Пансу. У Гаева нет детей. Гаев, кажется, не знал близости с женщиной.

"Человек восьмидесяти годов", Гаев свое уже отболел и отговорил. Как Серебряков, например, или как Тригорин, которые тоже люди "восьмидесяти годов" - "восьмидесяти лет". Или даже, как Дорн: "Отвели уж давно хризантемы в сад..." Все они - не буквальны ровесники, но тем не менее относимы к поколению "отцов", Адуевых-старших, которые как и в "Обыкновенной истории" Гончарова, в сравнении с Адуевыми-младшими, скажем так - своего рода почти совершенно **некуда** (вопрос "Фирса отравили в болонью?", равносильно вопросу "Фирса отравили в моголгу?"), да и незачем, так же как **некому** тут, подавать на этом Балю и **нечем** тут распорядиться.

Они долго глядяются друг в друга, продолжая нелепое свое "топотанье". Она молча просит Фирса простить ее, проявить к ней милосердие - и мудрый, добрый старик смиренно прощает грешницу. И они улыбаются друг другу, тихо рыдая оба, не в силах оторваться друг от друга, пока Фирс не изловчится и деликатно не отойдет в сторону.

Уже **все** знает, между прочим, и Яша. Во-первых, по живому телеграфу донеслась весть об уже случившейся продаже сада. И хоть и пытается Яша тщетно успокоить Раневскую - "Это там какой-то старик болтал. Чужой", он тем не менее как раз и знает подробности, которые поведал старик. Кухня, будь то имяне Раневской или московской Кремль, **всегда все знает**. После "вальса с Фирсом", который Яша не без живого интереса наблюдал, овладевши свежей информацией, он сделает последний свой бросок перед новой жизнью. И он уже не просит, а жестоко, властно приказывает своей барыне: "Возьмите меня с собой, сделайте милость!".

К моменту возвращения Лопухина и Гаева Раневская уже на все решится. Поэтому там, в последней части Бала призраков, важен не информационный слог события, не кто купил имение, а кто в **действительности** проиграл и в действительности победил в этот день, 22 августа. Важно, как поведет себя проигравшие, но не побежденные Раневская, Гаев, Варя, Аня и победивший, но проигравший Лопухин - новый владелец вишневого сада, но никак не хозяин Сада. Важны немые диалоги Раневской и Гаева, Раневской и Ани. Важен весь этот сложившийся "балет" взаимоотношений, оценок и переоценок, который ярче, образней можно выразить и передать прежде всего, пластическими, а не речевыми средствами. Ведь реплики в пьесах Чехова, действительно, верхушка айсберга.

Невежливо повернувшись к Лопухину спиной, Гаев обратится к сестре: "А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет?". Заняв твердую позицию между собеседниками, Гаев повернется к Лопухину и глядя прямо на него скажет: "Вот этот пахучего шкафа, он и провозвест знаменитый мой монолог, вложив в него все чувства, какие он испытывал к Лопухину."

Тот прекрасно поймет все и только и сможет отреагировать на гаевское "атанде": "Да... Поймет это и Раневская и, захлопнув створки шкафа, произнесет в сердцах: "Ты все **такой же** (подчеркнуто мной. - В.Г.), Ленья". На что Гаев вполне решительно отзывается: "От шара направо в угол! Режу в средину!". Разумеется, Фирс одобрит такое поведение барина.

(Окончание на 10-й странице).