



(Окончание. Начало на 8-й странице).

Мы стремились добиваться того, чтобы любая "бильярдная" реплика Гаева, любое, часто неожиданное, его высказывание типа "О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием..." и тому подобные были мотивированно-действенными, "подсказывались" поведением героя, выражали внутреннее его состояние, его отношение к определенной ситуации или персонажу. То есть переставали бы казаться абстрактно-странными.

Гаев, как и Фирс (и еще как и Шарлотта, исполняющая обязанности шута в комедии "Вишневый сад"), очень многое видят и многое понимают, но, как правило, не формулируют свои впечатления и мысли в конкретных словах, а передают их опосредованно, оформляя их в те или иные поведенческие символы. Для самого Гаева такое поведение уже давно естественно и органично. Со стороны же он, конечно, выглядит чужаком. При всей кажущейся растяпистости Гаев меж тем последователен и тверд. Заметьте, он никогда и никому ничего не уступает, оставаясь, по-своему, цельной натурой. Гаев весьма ироничен, умеет при случае осадить и сестру, к которой у него уже давно накопилось немало вполне резонных претензий. Но, разумеется, он продолжает любить сестру. И в той же сцене у шкафа, очень важной для первого действия, Гаев ведет себя так еще и потому, что испытывает боль за сестру, "раненую" Парижем (парижскую Чайку), откуда ей Варя только что вручила телеграммы.

Как видим, любая "бильярдная" реплика Гаева накапливает много разной энергии, прежде чем становится "озвученной".

Да и с самим бильярдом не все так просто. Гаев, обратив внимание, на наших глазах никогда не играет в бильярд, и "бильярдные" его реплики меньше всего связаны с собственной игрой. Мы решили до поры до времени не показывать и сам бильярдный стол. Он появится в реальности лишь в третьем действии, на Балу призраков, вписавшись в левый угол закулисья, о котором уже шла речь. Но и тут играть на нем никто не будет.

Итак, есть Бал, которого нет. Есть бильярд, в который никто не играет. Даже кий у нас ломает не сам Епиходов, а стремительно накачивающий мускулатуру "беса" его антагонист Яша, который, уже будучи в костюме лже-Шарлотты, покажет свой фокус: прямо на наших глазах ломает кий и нагло заявит при этом: "Епиходов бильярдный кий сломал".

Бильярд "заиграет", лишь когда Лопахин и Гаев вернутся с торгов сюда, на праздник-панхиду купленно-проданного имения. Да, имение продается и покупается, но невозможно, как и вдохновение, купить или продать Сад.

По их возвращении домой, вначале, в полной, воистину гробовой тишине произойдет немое объяснение Раневской и Лопахина. Раневская станет молчать потому, что, как уже говорилось, **все знает**. Ей нечего слышать. Так же, как Лопахину, по существу, **нечего** сказать. Всем своим видом он и так уже многое говорит. Их весьма психологически насыщенное объяснение без слов будет мучительно долгим, томительным. Невыносимым. Может даже показаться, что персонажи - не актеры - вообще лишились дара речи.

Раневская нарушит молчание, лишь когда Леня, поникший, разом постаревший Леня пойдет ей навстречу через всю сцену - сестра, не выдержав, остановит его где-то на полпути словами: "Леня, что?". Гаев и тут ничего не скажет, только смешно мотнет головой, будто пытаясь таким простым способом стряхнуть с себя беду, а потом вдруг быстро засеменил к бильярду и, обегая его с разных сторон, приметяя яростно и беспорядочно посылать шары один за другим в лузы: но **ни один** так и не достигнет цели. Леня продуется вчистую. Несколько шаров с грохотом посыпятся на пол от чересчур сильных ударов, и Леня, опустившись на четвереньки, будет ползать, собирая их.

Фирс, умирая от унижения и боли за барина, попытается было помочь Гаеву встать, но тот сделает это сам, сделает крайне неловко, а оказавшись на ногах, взглянет еще раз на застывшую в неподвижности Раневскую и кинется в ее объятия с шарами в руках. Леня разрыдается, ну уж в точности, как истинное дитя. У Фирса не хватит сил наблюдать дальше это крушение Дома и он предпочтет удалиться, исчезнуть с глаз долой. И заметьте: исчезнет. Навсегда.

Ведь это вообще последние секунды пребывания Фирса **среди других людей**. Дальше он укроется в умирающем Доме, останется **наедине с Садом** как полномочный представитель последнего. Всю эту душераздирающую картину похорон родного Дома будет наблюдать Аня. Надо ли говорить, как тяжело дастся ей это испытание.

IV. Нагнавший Хам

Поездка с барыней в Париж стала для Яши поворотной, стартовой: из него начал потихонечку вылезать наружу "грядущий Хам".

Прежде всего, у Яши категорически не сложились и не могут сложиться взаимоотношения с Фирсом. Отношения Яши с Гаевым тоже хорошо известны: Гаев Яшу презирает, Яша Гаева ненавидит. Вот они, качественно разные сословные выражения неприятия одного человека другим.

Яша - новое поколение слуг и вообще - **новое по-**



Метаморфозы Сада

коление. В нем скорее, чем в Лопахине, можно обнаружить зачатки "нового русского".

Фирс никогда не был рабом. Рабом был и остается Яша. Две эти фигуры как нельзя лучше показывают разницу между слугой и прислужником, между работником хозяина и его холопом.

Яша - отпетый, закоренелый холуй.

Фирс - верный слуга **одного** господина, будь им Гаев или Раневская, не суть важно: оба - корни одного дерева. Яша - потенциальный слуга многих, **любых** господ. Даже сделавшись хозяином, он и тогда останется слугой.

Яша, извините за резкое слово, - ублюдок. Со своей ублюдочной философией и психологией. И даже со своим ублюдочным этикетом. Яша во многом отвечает идеалам охлократии и потому так желанен большинству, в особенности нынешнему.

События чеховской пьесы разворачиваются от гармонии, где музыка Дома еще звучит (пускай и в воспоминаниях) в унисон с музыкой Сада, к диссонансу.

Фирс еще помнит времена гармонии Дома и Сада, славную пору их слиянности и единства.

"Звук лопнувшей струны", почувствованный Фирсом раньше других и только потом услышанный ими, - клин в былую гармонию.

Зазор, отставание в улавливании "звука" - очень интересный и очень важный момент.

Яша - дитя дисгармонии.

Он будет незаметно с каждым новым своим появлением на сцене выделяться в фигуру особую. Он должен быть зловец изнутри, а не иметь какую-либо страшную, отвратительную внешность. Напротив: весь он - приторно-валяжный, плзбой N-ского уезда, и одет по-парижски, и сигары курит, и обхождение с женским полом тонкое знает, и грам-пластинки из-за границы привез с музыкой **той** жизни - легкомысленной и манящей.

Яша, действительно, из породы "грядущего Хама". Он в него и вырастает постепенно.

Эта эволюция Яши - главное в партитуре его роли. Роли весьма колоритной и трудной.

Яша в нашем спектакле буквально расцветает. А Лопахин примерно с той же скоростью никнет, киснет.

Из двух вероятных "новых русских" побеждает именно Яша.

Лопахин - **не случился**. Как не случился и очень не скоро случится капитализм в России.

Не случился Гаев, "человек восьмидесятых годов".

Не случились Варя, Аня, Петя.

И даже Симеонов-Пищик, дуриком разбогатевший за счет англичан, нашедших на его участке белую глину, - не случился.

Случилась Раневская - но какой ценой! Бросив семью, Дом на произвол судьбы и махнув снова в Париж, где есть любимым. Раневская случилась как Женщина - и это прекрасно, хоть и печально.

Раневская сохранила в себе Сад.

Раневская, Варя, Аня - тоже по-своему "три сестры". Да, Раневская выстрадала свое женское счастье, но куда деться ее девочкам, цветущим, как Сад, но счастьем любви обделенным?

Случился Яша как хозяин новой, предстоящей жизни. Случился всерьез и надолго - теперь мы видим и понимаем это отчетливо.

Четвертое действие, начало: Яша важно шествует вдоль линии кольца и круга, вынося за собою стул (один из тех, с которыми он так ловко управлялся в третьем действии), садится на него спиной к залу, нога на ногу. Он сейчас сам как бы зритель некоего представления, разыгрывающегося перед ним.

Над Яшей склоняется Лопахин, до этого застрявший как дурак в центре круга, но не в центре внимания: все норовят поскорее прошмыгнуть мимо нового хозяина вишневого сада. В руках у Лопахина поднос с разлитым в бокалы шампанским. Лопахин склоняется над Яшей и так и замирает - в полусог-

нутом виде. Страшная сцена: оба, каждый в своей позе, недвижны, будто статуи. Оба, каждый по-своему, юродствуют. И у каждого в голосе - металл, холод. Так, меряясь силами, ведут они диалог.

Выиграет Яша.

Эту сцену - лакея Лопахина, склонившегося над господином Яшей, - увидит, между прочим, Петя. Здесь - ключ к их последнему (искреннему, товарищескому) диалогу, где оба будут за метно смущены этой неожиданной искренностью.

В четвертом действии Дом сплющится - вытянется в некую, вобравшую в себя все его внутренности единую полукруглую стену: визуальный концентрат Дома.

Здесь произойдет отчуждение Дома от своих обитателей, разлад между ними.

И теперь они уже не в Доме, а **рядом** с Домом, отдельно от него, в пустом пространстве. На первом плане, на пятячке кольца, за время всего четвертого действия постепенно соберется некая кишкообразная груда вещей - чемоданы, саквояжи, виолончель Гаева в чехле, корзины, картонки (не хватает только маленькой Шарлоттиной собачонки). Потом, в самом конце, все присядут тут перед дорожкой.

Пустое же пространство между Домом и его обитателями (а это - весь круг, белый, как Дом и Сад) в какой-то миг вдруг будет засыпано градом черных калаш. Когда Петя во второй раз поинтересуется, где его калоши, в ответ в его сторону полетят десятки, десятки и десятки калашных пар. Усыпанное дождем калаш пространство круга будет походить на белую поляну в неких черных цветах.

И наконец с последней парой в руках выйдет та, кто доселе, невидимая залу, бросала их через окно или дверь Дома. Это - Варя. Порывавшись с Петей, она брезгливо поморщится - "Возьмите вашу гадость!", разожмет пальцы, и калоши гулко шмякнутся возле него; а потом она прострелит дальше вдоль линии кольца, не глядя на Лопахина.

Идиллия мужской беседы по душам будет разрушена. Позднее, когда Раневская силою сведет-таки Лопахина с Варей, та от смущения примется было беспорядочно подбирать калоши с земли. Так, с калошами в охалке, она и проведет сцену своего последнего свидания-прощания. Когда же Раневская вернется и поинтересуется итогом, Варя только молча опустит руки - и калоши с грохотом посыпятся обратно вниз.

Метаморфозы с калошами, приключения калаш, их неожиданное фантастическое умножение, их использование в тонкой, полной ажурных нюансов лирической сцене и тому подобное - все это суть "психологический жест", помогающий передать напряженное внутреннее состояние Вари, прекрасной молодой женщины, которую есть за что любить, да, увы, некому. А про "монашку" это ей Раневская из ревности сказала, из женской зависти: ее-то года уже близки возрасту "старухи", как когда-то назвал эту свою героиню Чехов.

Раневская после Парижа будет ревновать Варю и как женщину, и как невольную хозяйку Дома, и как почти что Анину мать.

Присутствие Парижа (Парижем здесь, как и па-чулами, ощутимо "пахнет"), испытание Парижем и наконец бегство, пардон, возвращение в Париж - все это постепенно проявится в нескольких сюжетных линиях спектакля - Раневской, Ани, Шарлотты, Яши.

Относительно последнего: в четвертом действии спектакля Восток все же утрит нос Западу. Епиходов совершенно случайно отомстит сопернику. Присев на чемоданы, он неосторожно заденет футляр с пластинками. Но Яшу теперь не опечалят осколки, ведь впереди - уже очень и очень скоро - живая, настоящий Париж. "Вив ля Франс!"

В финале, когда все присядут перед дорожкой, последним появится Яша, надевший livreau Фирса. Он выглядит так, будто собрался принимать парад. Яша сядет отдельно ото всех, впереди скарга-"ва-

гона", заняв тем самым место предполагаемого "паровоза". Опустившись на стул, здесь единственный, и повернувши наглое свое лицо к отъезжающим, Яша возьмет в руки пустую бутылку из-под вылаканного им с Епиходовым шампанского, и когда "поезд" с движением кольца тронется в путь, он начнет дуть в горлышко бутылки, извлекая оттуда звуки, кое-как напоминающие марш "Прощание славянки".

Кольцо двинется в одну сторону. Круг - в другую, на нем останутся Дуняша и Епиходов, энергично машущие руками. Поплывут мимо "поезда" и мимо зрителей белые колонны усадьбы, сплюснутая стена Дома.

Перемена света. Музыка - та, из Парижа. Один полный оборот кольца, другой, третий. Глухое цоканье иглы на закончившейся парижской пластинке - как перестук колес удаляющегося поезда.

Иллюзия встречно-обратного движения Дома и Сада: они то съезжаются, то разъезжаются, пока окончательно не разъединятся.

В темноте опустится, нависнет над Домом белый воздушный полог.

Небо сольется с Садом.

Там, внутри, дух этого Дома и полпред Сада - одинокий Фирс. Дом и Сад, как и прежде, существуют в нем вместе.

Объем печальной этой комедии, **эпической комедии**, комедии самой жизни, определяют вертикаль Сада и горизонталь Дома, соединяющихся в общее пространство Дома-Сада.

Дом и Сад - живые, они существуют своей, не всегда связанной с их обитателями жизнью. Эту жизнь надо только суметь показать.

Живой - и тихо, светло отходящий в вечность Фирс. Тут неуместны прямое изображение смерти, натуральное живописание угасания. То есть они возможны, когда обретут звучание и краски Реквиема. Эпическое звучание.

Фирс у Чехова более других - **случился**.

В четвертом действии Фирс - ярко и ясно выраженная эпическая фигура, а не какое-нибудь дышащее на ладан, крахлящее и охающее существо в подштаниках.

Фирс, между прочим, исчезает из прямого действия пьесы после возвращения Гаева с торгов - почти что как Шут в шекспировском "Короле Лире". Это замотивированное, поэтически подготовленное исчезновение.

Потом, по пьесе, Фирс до самого финала будет присутствовать лишь в кратких упоминаниях о нем. Только в финале он вновь появится с хрестоматийно известным монологом. Но - уже **один**. Совсем **один**.

Работая над спектаклем, мы пережили разные этапы, подступаясь к данному монологу и так, и эдак. Пока наконец не решились вовсе отказаться от этих вслух произносимых героем слов.

Когда у нас на протяжении всего спектакля зримо существует, живет сам Сад, "весь, весь белый", когда физически (кольцо, круг, огромный трансформирующийся полог под сценой) он видоизменяется на наших глазах, всегда оставаясь **прекрасным**; и когда наконец пространство Дома и пространство Сада отдаляются в разные стороны, - финальные слова Фирса попросту неуместны, лишни. Они мелочат, заземляют эпический финал.

Наш Фирс несильно возникнет у окна запертого со всех сторон Дома, прислонивши лицо к стеклу, словно вглядываясь куда-то. И будет звучать музыка Сада, заполняя собою все огромное его пространство. И будет продолжать сверкать немеркнувшей своей белизною, своей сединою Сад. И Фирс будет возноситься к небесам вместе с Садом. Какие уж тут слова!

Никто Фирса не забыл. Он остался сам. Спрятался от людских глаз, как умирающее животное, предпочитаящее совершать это в одиночестве. Да и куда деться Фирсу, когда он и есть Сад, неотъемлемая и живая часть его. Он может исчезнуть только **вместе с Садом**, который, конечно, легко вырвать, но невозможно уничтожить как некую духовную субстанцию, недоступную "грядущему Хаму".

Да, и Сад рубят, и Дом заколачивают, как гроб, и Фирс, несомненно, "в починку не годится". Все так.

Но остается неизбежность жизни, которая извиняет смерть за ее необходимость, но никак не примиряется с нею.

Остаются Дом и Сад. Даже в изуродованном, искромсанном виде, в разъятом состоянии, но - остаются.

Чтобы выразить это, быть может, мало театра. Во всяком случае, мало только реплик и обменивающихся ими персонажей. Персонажи Чехова тогда и становятся героями, когда они взаимодействуют еще и с пространством и временем.

Это надо осязать, видеть. И - чувствовать.

Мог бы получиться замечательный мультипликационный (анимационный) фильм "Вишневый сад".

Но и в театре, неуклюжем, грубом, со всех сторон уязвимом театре, героями последней чеховской пьесы, богатством духовного его завещания остаются Дом и Сад.

"Вишневый сад", "Три сестры", "Дядя Ваня", "Чайка", все, что Чехов зачем-то вынес в названия пьес, странных своих комедий, - остается.

Фотографии К.ОЩЕПКОВА.