

В МОСКВУ? В ПАРИЖ?

Чеховские тетради

Виктор Гульченко

Мегаполис. 1993. — 26 февр. — с. 7.

Praesens historicum

МНОГИЕ СОБЫТИЯ текущего театрального сезона так или иначе связаны с именами Чехова и Островского. Об Островском — разговор особый.

Сейчас — о Чехове.

Тон еще осенью задав Международным чеховским фестивалю, где зрителям были предложены три версии «Вишневого сада», невольно сделавшиеся лебедем (у Штайна), раком (у Крейчи) и щукой (у Щербана) современной Чеховианы.

Недавно в нашей столице показали еще две версии театры из Липецка и из Франции.

Москва «Трех сестер» и Париж «Вишневого сада» сошлись здесь самым что ни на есть причудливым образом.

Художественную местность порой путают с одноименными реальными населенными пунктами. Чеховские Москва и Париж существуют лишь на его поэтической карте. Тут свои параллели и меридианы, свои широта и долота.

Чеховские Париж и Москва — недостижимые острова лирической утопии его персонажей, выражение их бытийного «фронттира».

Они коротают свой век в провинции, душою устремляясь в столицы — туда, где все должно быть иначе, радостней, лучше. Сестер Прозоровых неудержимо влечет в Москву, Раневскую — преодолимо притягивает Париж. Только там и хорошо, где нас нет — это известно. Известно — но неприятно очевидного прекрасна наша жизнь. Впрочем, и ужасна тоже. В этом ее комедия, ее абсурд.

Важно еще то, что чеховские Москва и Париж не существуют в настоящем времени. Они либо уже были, либо еще будут. Они потому и есть в словах, мечтах и устремлениях героев, что сейчас их — нет.

Хотим мы того или нет, но продолжаясь на век судьба обитателей Сада усугубила, увы, их обреченность. Современная нам Раневская, мы теперь это определеннее знаем, приезжает уезжать, является в еще свое, но уже чужое имение. Мы яснее понимаем, что станет с новым хозяином Сада и как завершит свой путь Петя Трофимов — единственный, кто фактически попадет в Москву, проводя Раневскую в Харьков. А Париж Любови Андреевны отдалится от нас на недостижимое поэтическое расстояние.

Липецкий театр, посвятивший чеховскому наследию немало плодотворных исканий, знает провинцию по первоисточнику. Знает и то, как переменялась она с чеховских времен.

Разительно иному сделалась и столица. В этом с исчерпывающей очевидностью убедился липецкий театр, подготовившийся показать здесь свой «Вишневый сад».

Когда в уютном помещении Театра имени Маяковского начался этот спектакль (режиссер В. Пахомов), в первые миги со сцены пахнуло Стрелером (художники О.Твардовская и В.Макушенко), а из зала ударило вдруг бурным оживлением юных отроков и отроковиц, табунами солдатского культпохода доставленных к месту дислокации классики.

Воспоминания о Стрелере (низко нависший полог неба-сазана, готовый в любой момент раскрыть, «зачехлить» пространство гибнущего Сада; белая детская мебель на первом плане) быстро улетучились, а вот настырное напоминание юной части зала о себе дилось до самого финала.

Новое поколение выбрало-таки пепси. Грядущий хам — грянул.

Театр из российской провинции вступил в поединок с воинствующим провинциализмом сегодняшней Москвы, превращенной-таки в образцовый коммунистический город, ставшей ныне подлинным райцентром союзного значения. Вознамерившийся кинуться «вон, из Москвы!» Чацкий сделался теперь нам еще ближе и родней, чем после новой мхатовской постановки «Горы от ума», на которой, надо сказать, детишки тоже резвятся вволю.

Липецкие артисты, которым вуюро присвоили звание Героев России, работали, как могли.

Адепти... Что им Гекуба? Что они Гекубе?..

Происходившее на сцене тем не менее настаивало на внимании к замыслу театра, беспардонно отвергнутому агрессивным зрительским большинством.

Очевидно, благодаря такому залу исполнители прибегали преимущественно к скороговорке. И в этом они достигли ансамблевости, как и в откровенно излишней беспричинной смешливости (не столь обильной, как в румынской комедийной версии Щербана, но все же).

Наверное, из-за недоверия к такому залу артисты, в особенности С.Погребняк в роли Раневской, в самые напряженные моменты действия предпочитали держаться спиной к зрителям. Игра спиной сделалась в этом спектакле одним из наиболее выразительных средств. В других же кульминационных кусках артисты прибегали к крайностям, решительно выдвигаясь на авансцену, они атаковали ненавистный зал монологической публицистикой. Надо ли говорить, что и от этого роли Раневской, Лопухина, Пети Трофимова не делались крупнее.

Постепенно стало понятно, что театр в данном случае предпочел не играть, а рассказывать пьесу.

Вышло так, что, сделавшись невольным изгоем публики, театр вынужден был задержаться где-то на полпути между автором и

сценой. Остается только гадать, насколько весомым оказался бы вклад липецкого театра в Чеховиану, не возникни вышеуказанных досадных обстоятельств...

История с этим спектаклем побуждает по-новому взглянуть на отношения между провинцией и столицей, подвергающиеся все более решительному пересмотру.

У Чехова текст провинции входит в контекст столицы. И наоборот. Из контекста столицы вычитывается текст провинции. Провинция больше связана с фавбулой, столица — с сюжетом.

Сюжет липецкого спектакля вышел застывшим, безучастным к сопротивлению времени. Он воспринимается безжалостным, потому что сделан без жалости, лишен сострадания к чеховским персонажам.

Текст французского спектакля «Вишневый сад» изложен, как и было задумано, в **сострадательном наклонении**. Спектакль опирается на ранее накопленный общежитейский и общетеатральный опыт. Показанный на самой загадочной московской сцене (бывшего Камерного театра, ныне Театра имени Пушкина), он прежде всего и напоминает о таировских традициях. По-своему наследуя таировскую поэтику, он по-таировски концертен.

Созданный в театре Женевиля в рамках Парижского осеннего фестиваля 1992 года, спектакль режиссера Стефана Брауншвейга подтвердил равную открытость чеховского «Вишневого сада» и театру переживания, и театру представления.

Собственно, в этой постановке **переживание** и было **представлено**.

Представление недвусмысленно было обещано самим оформлением спектакля, нацеленным на всевозможную трансформацию пространства по горизонтали и по вертикали, на своеобразное его «кадрирование».

Здесь не обошлось без влияния японского классического искусства, предпочитающего часть целому. Подвижная черно-белая стена дома Раневской напрямую напоминала о японской архитектуре. Исполнители часто сами меняли конструкцию стены, сами «кадрировали» себя, помещая собственное изображение в «раму».

Множились, двоились и троялись сценические подмостки. То тут, то там вдруг обнаруживались люки — и помещенные в них по пояс персонажи, как ни в чем не бывало, продолжали общение. Как здесь не вспомнить беккетовские «Счастливые дни»!.. И снова и опять сдвигалась и раздвигалась сцена. И даже тяжелый бархатный занавес пушкинского театра становился подчас композиционным фрагментом французского Сада. И даже цвет этого занавеса — темно-вишневый-красный — продолжался в цвете бильярдного шара Гаева и перекликался с цветом платья Раневской на балу, которое впоследствии, в IV акте, наденет Дуниша.

Четкая геометрия постоянно переменчивого пространства словно бы рисовала графики притяжений и отталкиваний персонажей, наглядно вычерчивала линию их поведения.

Если Таирова хочется назвать денди отечественного театра, то в западном его коллеге Брауншвейге можно смело обнаружить достойного его ученика.

Да, это был театр в театре. Не театр артистов, а театр людей. Это они, люди, сами играют в жизнь, как кто-то играет в театр. Они, эти люди, играют не кого-нибудь, а самих же себя. Они вынуждены играть. Раневская — Раневскую, Гаев — Гаева, Лопухин — Лопухина...

И даже сам Чехов тут играет Чехова. Чехов данного спектакля оказывается не чужд идеям Пираделло. Чеховские персонажи тоже ищут автора, имя которому — Жизнь.

Участвующие в этом спектакле артисты ничуть не стесняются изысканной своей театральности и, как правило, бывают искренни в ней. Притом они не форсируют звук игры, а обнажают ее нерв. Здесь алгеброй повернется гармония и, удивительное дело, не перестает от этого оставаться гармонией.

Брауншвейг достигает в своей постановке предельной поэтической концентрации. Нигде и ни в чем он не колеблется между жизнью и театром, предпочитая единственно Театр Жизни и негромко настаивая на этом предпочтении.

Брауншвейг не столько авангарден в своих исканиях, сколько академичен. Не случайно он II акт заканчивает диалогом Шарлотты и Фирса, как первоначально было в пьесе.

Идущий без перерыва, без перевода, лишенный многих привычных атмосферных подробностей, французский спектакль мертвой хваткой вцепляется в старый чеховский сюжет и в новых чеховских зрителей. Он действительно идет на одном дыхании, при внимательной тишине зала, в котором тоже было немало школьников.

Спектакль не берется учить, но позволяет многому научиться. Как может, он продлевает судьбу чеховских персонажей, не дописывая ее. Он укрупняет их страдания и освещает их печаль.

Этот спектакль почти что безупречного стиля обладает немалой гипнотической силой. Ее источник — в полной сосредоточенности на внутреннем мире героев и в максимально выразительном, очищенном от подробностей быта его раскрытии.

Спектакль прекрасно интонирован. Речь каждого героя имеет свою пластику, а движения и жесты — свою мелодику. За последние годы лишь стриндберговский Эрик В.Гвоздицкий напомнил нам о подобных возможностях театра.

Артисты французского спектакля не купаются в ролях, а вдохновенно выстраивают их прямо на наших глазах, ища соразмерности во всем — в ритме речи и движений, в паузах и жестах. Добрая треть роли Раневской у Флор Лефэвр де Нотт построена на пластике, на крупноплановом эпическом жесте. Некрасивая, но прекрасная Раневская в исполнении этой истинно трагической актрисы весь спектакль пребывает на балу собственной несложившейся жизни.

И все тут идет в ход, все тут идеально пригнано одно к другому, все работает на спектакль, даже случайные совпадения: и одновременная похожесть Пьера Алена Шапуи, играющего Гаева, на Юрия Любимова (Москва) и на Жерара Депардье (Париж), совершенно случайно оказавшегося в дни показа спектакля в Москве; и сменная лихорадка Лопухина (Оливье Крувейлер) — очевидно, аллергия на цветение Сада; и букет сорванных ветвей цветущего вишневого дерева в руках Епиходова (Луи Ги Пакетт); и «звук лопнувшей струны» в исполнении альтиста Паскаля Робо, заменившего в спектакле собою (тут снова часть вместо целого) еврейский оркестр и ставшего тут своеобразной фигурой «остранения». Он чем-то похож на нашего альтиста Данилова. И когда на сцене приблизится свое время «Ч», не мудрено, что французский альтист тоже окажется «демоном на договоре» и тут же обернется Прохожим. А фокус Брауншвейга с Варей? Он сильнее, чем все фокусы Шарлотты! Варя (Агнес Сурдийон) — истинный алгеб его авторов этого спектакля. Не Раневская, не Аня. Именно истосковавшаяся по любви, одинокая, хрупкая и нежная Варина душа мыкается в окрестностях этого не ставшего Гефсиманским Сада. Варя здесь — весна в осени... Подзадержавшаяся весна...

Второй фигурой «остранения» сделался у Брауншвейга Фирс.

Фирс, кстати, единственный, уникальный в «Вишневом саду» герой, соединяющий в себе прошлое с настоящим. Он натурально и уже был, и еще есть. Он был-есть или есть-был. Режиссер тонко подметил это, выведя на сцену своеобразного кентавра. Фирс французского спектакля буквально раздваивается — ноги одни, но из них, словно из единого корня, начинаются сразу две фигуры: впереди кукла старца в человеческий рост, позади среднего возраста артист с теми же чертами (Жан Марк Эдер).

Настоящее здесь — маска, прошлое — лицо.

Настоящее здесь — копия с оригинала прошлого.

Нечто подобное происходит и с остальными персонажами спектакля. И хотя больше мы воочию не наблюдаем раздвоений, но догадываемся о сдвоенности личности каждого, о яростном споре в их душах прошлого с настоящим.

Время здесь — самая тонкая материя, нежнее белых лепестков вишневых деревьев. Белые клочки разорванных парижских телеграмм — распадающаяся на части Время. Белого цвета купюры, которыми Лопухин осыпает в последнем акте свой Сад, купленный и сразу же не нужный, — утраченное, обесцененное Время...

В конце концов и выявляется главный герой этого спектакля — вечно ускользающее Время людей. Нереальное тут куда реальнее и осязаемее, чем существующее.

Французский спектакль прошел в нашей стремительно дичающей, охамевающей, суетно распродаваемой с молотка Москве без шума, незаметно. Не чета ажиотажным показам чеховского фестиваля.

А жаль!

Спектакль этот не менее фестивален и программно, дискуссионно интересен, хотя создатели его ехали к нам без манифестов и даже без громоздких декораций. Они, как сестры Прозоровы, тоже были из Москвы.

Ближайшие встречи с Чеховым в «веси поправки» в художественную его географию: Париж оказался много ближе к Москве, нежели Москва к Парижу.