

Такое мнение особенно укрепил прославленный Питер Брук, в чьем «Вишневом саду» нет ничего, что бы не рассказала мне учительница в восьмом классе, то есть все предельно социологично. Такой Чехов всегда припилен ко времени и месту, как бабочка в коллекции. При этом чтение его пьес не оставляет сомнений: из глубин этой вневременной и вселенской — универсальной — драматургии в конечном счете вышли не только Шоу и О'Нил, но и Ионеско, и Беккет. Теперь я знаю двоих, кто сумел это показать и доказать: Андре Грегори и Луи Малль.

Фильм «Ваня на 42-й стрит» — редкостно органичное соединение театра и кино. В течение нескольких лет в помещении пустующего театра «Нью Амстердам» режиссер Андре Грегори репетировал «Дядю Ваню», что превратилось в некое культовое действо для нью-йоркской элиты. На репетиции допускалось не более тридцати зрителей, мастерство оттачивалось до совершенства, спектакль так и не вышел, но Луи Малль снял его на пленку.

Эксперимент по испытанию Чехова на универсальность предельно чист: нет костюмов, декораций, минимум мизансцен — почти сценическое чтение. Впрочем, костюмы, мизансцены, декорации — это Нью-Йорк 90-х годов XX столетия. Сейчас «Нью Амстердам» полностью переделывают, но я помню его былое декадентское величие. Эрмитаж, низведенный до барака. А ко времени затеи Грегори актерам пришлось перебраться со сцены в зал: там было меньше крыс. Остальное соответствует. Безошибочно нью-йоркские — и актеры, собирающиеся в театр под звуки саксофона на начальных титрах.

Актеры идут по 42-й. Это улица сложной судьбы — как женщина в электричке Москва — Петушки. Вплоть до середины 80-х тут была мировая столица разврата: секс-шопы, порнокинотеатры, живые акты на сцене, бордели под фиговым листком массажных салонов. Не столь уж длинный квартал от Бродвея до Восьмой авеню кипел проститутками, сутенерами, наркоманами. По 42-й боязливо проезжали в такси туристы и провинциалы: путеводители не рекомендовали ходить тут пешком. Я водил сюда, как в музей, первых гостей перестроенной эпохи, убеждавших, что «Правда» времен застоя была права: Запад загнивает, а Нью-Йорк — город контрастов. Потом мир узнал про СПИД, и значное величие 42-й стало распадаться, как обедневшая усадьба. Как водится, на лежащего (хотя тут уже никто не лежал) набросились власти, позакрывали сгоряча даже газетные киоски, и разврат расплылся по городу мелкими дозами. На 42-й — заколоченные витрины, магазины сомнительной электроники с бойкими израильянами, сносно говорящими по-русски, плакаты с эскизами переустройства улицы: вырубленный бардак превратится в вишневый сад. Туристы ходят безбоязненно и непонятно зачем, как по полю Ватерлоо.

В этих декорациях сходятся к «Нью Амстердаму» актеры. Жует пирожок с картошкой плешивый, нос уточкой, Уоллес Шон — дядя Ваня. Заставляет оборачиваться всех прохожих мужчин медно-рыжий Джулианн Мур — Елена Андреевна. Потасканный красавец Ларри Пайн — доктор Астров — долго таращится вслед латиноамериканке в тавтологически коротких шор-

Дядя Ваня. Сцены из нью-йоркской жизни

КИНО

Раньше я думал, что не может быть лучшего Чехова на экране, чем «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова. И как всякий бездумный патриот был уверен, что иностранцам браться за это нечего.



Уоллес Шон в роли дяди Вани.

тах и трясет головой. Под висящими ключьями бывших обоев Андре Грегори усаживает важную зрительницу, по виду из Индокитая. Фиби Брэнд в седых кудрях — няня Марина — протягивает Пайну бумажный стаканчик, предлагает налить чего-нибудь покрепче, тот отказывается, благодарит, задумывается, давно ли они знакомы. Та подсчитывает: уже одиннадцать лет. И тут понимаешь, что это уже Марина отвечает Астрову, это уже Чехов. И с этой секунды не проходит комок в горле. Хотел написать — до самого конца. До какого?

Я вышел из кинотеатра «Линкольн плаза» на Бродвей. Напротив уже освещались огромные панно Шагала за стеклами Метрополитен-опера. Огромный босой негр с карибскими косичками спросил квотер. В афише под профилем Шостаковича сообщалось о предконцертной дискуссии с участием Татьяны Толстой и Соломона Волкова. Официанты отодвигали от дверей ресторана «О'Нил» алкаша с зажатым в руке мерзавчиком «Смирновской». Небритый славянин на углу плохо играл на саксофоне. Я пошел к площади Колумба, к остановке метро, следовать совету Дюка Эллинтгона — «садись в поезд А», что делаю ежедневно. Чехов продолжался, как только что наглядно объяснили мне Андре Грегори и Луи Малль. Разумеется, он был раньше и всегда, только до этого надо додуматься.

Зал на трехчасовом сеансе «Вани на 42-й стрит» был заполнен окрестными пенсионерами: до пяти билеты для них за полцены. Аккуратные чистенькие старички и старушки из этого уважаемого района (старушек почему-то куда больше, дольше живут?) оживленно щебетали, хихикали в местах про водку, но постепенно притихли, как-то уж совсем, так что я даже боялся обернуться. Да и отрываться от экрана не хотелось.

«Дядя Ваня» — самая таинственная и неуловимая из чеховских пьес. Нет в ней даже того

внятного, хоть и многослойного, символа, который снабжает неким ключом к другим драмам: вишневый сад, чайки, нависающей над сестрами Москвы. Ни гульбы, ни спектакля, ни пожара. Есть выстрел, даже два, но оба мимо — Треплев-то не промахнулся. Из усадьбы Раневской если уезжают в финале, так уж все, кроме Фирса, опять-таки символа-подсказки. А здесь кто был в начале, тот и остается при своем.

«Дядя Ваня» воспринимается в цельности как отчаянный гимн жизни, необходимости продолжения жизни как существования вида. В такой тушковой формулировке на самом деле и есть выход из любых коллизий. Если надо просто жить, то остальное (во имя чего? для кого? зачем?) приложится. Этот чеховский пафос безнадежного оптимизма слышен в страшной строке Бродского: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной». Еще до четырехкратного «уехали» в финале, когда уже ясно, что все возвращается вспять, происходит важнейший обмен репликами между няней Мариной и Телегиным-Вафлей: «Давно уже я, грешница, лапши не ела». — «Да, давненько у нас лапши не готовили». Театр приходит и уходит, а лапша длинна и неизменна.

«Noodles», — со смаком произносит Джерри Майер — Вафля, вытягивая губы, словно над горячей лоханкой в китайской забегаловке. Рядом с розой, которую дядя Ваня принес Елене Андреевне, — небрунный после антракта стаканчик с надписью «I love New York». Няня похоже складывает руки под грудью и поджмает накрашенные губы. Зубы у всех великолепные. Водку пьют не морщась, даже Соня. С улицы слышны сигналы машин. Старушки в зале у меня за спиной сочувственно вздыхают. Чехов учел все.

Блистательная игра актеров — это Андре Грегори. Но фильм — это все же Луи Малль, хотя «кино» позволяет себе проявиться всего дважды по ходу пьесы. Елена Андреевна про-

износит монолог о скуке и любви, не разжимая губ, закадровым голосом. И еще: перед последним актом камера вдруг описывает панораму по покосившимся балкам театра «Нью Амстердам», уходящим в никуда лестницам, разбитым стульям, рваным коврам, сваленным в кучу голубым полицейским ограждением. Но именно камера Малля — главный инструмент прочтения Чехова: она дает ракурс и крупный план, а это и есть личность.

С поразительным лаконизмом Малль показал то, на что способен театр. В театре, как ни сворачивай программку в трубочку, мы видим все вместе: ни один герой не выпадает из контекста. Даже на пустой сцене, даже без декораций, остается сценическая рамка, в которую вписан персонаж. Все соотносится со всем, и в этом великий релятивизм театра: никто не бывает безусловно прав. Крупный план кино несет пафос оправдания. Этот эффект хорошо знаком по биографическому жанру в литературе. Мы долго валялись на советскую власть вину за апологетические биографии, в которых Пушкину не позволяли хулиганить в лицее, хотя это ведь принцип всеобщий: коль скоро ты пристально и любовно занимаешься предметом, то почти неизбежно теряешь чувство моральной соразмерности. Крупным планом прав каждый.

Этот прием виртуозно использует Луи Малль. У него хорош даже профессор Серебряков, который на крик Елены: «Скажи, что ты хочешь от меня?» так просто и честно отвечает: «Ничего», и так правдивы глаза и искажена мукой каждая морщинка Джорджа Гейнса, что подлинным страдающим героем оказывается он.

Маллю очень нравится медноволосая красавица Джулианн Мур, и я никогда не то что не видел, но и представить себе не мог такой Елены Андреевны, ставшей едва ли не главной героиней фильма, и оспорить это невозможно. По крайней мере, пока смотришь картину.

Новая убедительная интерпретация достигается минималистскими средствами, и оттого «Ваня на 42-й стрит» — двойное открытие: такое кино и такой Чехов. Луи Малль такого Чехова не придумал, а обнаружил: он существует, или, точнее, — мы существуем в нем: в наших несправедливых днях, неисполненных мечтах, неслучившихся жизнях. Такого Чехова снимают Питер Богданович и Джим Джармут. Вуди Аллен близок, но слишком искрометен и столичный, а тут глухая глубинка. Тамбовщина, Оклахома. Сюда чуть слышно доносятся с 42-й саксофон, когда дядя Ваня говорит: «Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать?»

Соня пробует дать на это утешительный ответ в финале, слова ее о небе в алмазах и грядущем отдыхе чересчур возвышенны, но крупный план делает некрасивую и трогательную Брук Смит убедительной и правой.

На титрах снова пошел саксофон, потом стало слышно, как старушки в зале плачут, и зажегся свет.

Петр ВАЙЛЬ