

# Кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем...

Моск. правда. — 1994. — 6 мая. — С. 9.

Почему на этот раз Чехов? Да потому, что московская афиша полна его пьесами — свыше 25 спектаклей. Редкий уважающий себя театр из российской провинции, как, впрочем, и зарубежный коллектив, не привезет показать в Москву свой чеховский спектакль. В прошлом сезоне Международная конфедерация театральных союзов провела в столице России Международный театральный фестиваль имени А.П.Чехова. Но есть и формальный повод для нашего ежесекундного обозрения: в нынешнем году две даты — 90 лет со дня смерти А.П.Чехова и 90 лет со дня премьеры его последней пьесы «Вишневый сад».

Итак, диалог на тему «Чехов сегодня» ведут театральный критик Наталия БАЛАШОВА и обозреватель по вопросам культуры Татьяна СЕРГЕЕВА.

## Вся Россия наш сад?

**Н.Б.** Я думаю, с самого начала нам следует четко определиться: по каким главным направлениям пойдет наш разговор о чеховских спектаклях на московской сцене. Всех постановок мы, разумеется, охватить не сможем, да это и не нужно. Ограничимся премьерными двумя последними сезонами и посмотрим, какие пьесы чаще всего встречаются на афише. Почему, скажем, именно сегодня больше всего идет «Вишневый сад» (Германия, Чехия, Румыния показали его на Чеховском фестивале, Франция привозила в нынешнем сезоне)? Дальше по количеству постановок следуют «Три сестры», «Дядя Ваня» с «Чайкой» — на равных, реже встречается «Иванов». А несколько сезонов назад в лидерах были «Три сестры». В чем созвучность «Вишневого сада» нашим дням?

**Т.С.** И для меня «Вишневый сад» — это пьеса ключевая для понимания того, почему сегодня Чехов лидирует на сценах мира, но прежде всего отечественных. Совсем недавно я еще раз посмотрела постановки в 80-х годах Игорем Владимировичем Ильинским в Малом театре «Вишневый сад». Вдруг в этом обновившемся приходе Ирины Муравьевой на роль Раневской спектакле открылся мотив, не замечаемый, по-моему, раньше, — мотив покаяния, вложенный в уста Пети Трофимовна (в прекрасном исполнении Александра Коршунова). Он говорит Ане в ночном их, лирическом разговоре: «Чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием. Только необычайным, непреодолимым трудом». Как же мы не замечаем прежде, что уже Чехов поставил проблему преодоления прошлого? Затаскали его слова о молодом человеке, который выдвигал из себя по капле раба (это из личного письма), а сокровенного, высказанного в художественной форме, не услышали.

Чехов отчетливо видел, что Россия находится на переломе. И хотя писатель не считал среди русских PROVIDENCE, духовного зренья у Чехова не отнять. Он не дождал до русско-японской войны и первой русской революции, потрясшей основы русской жизни, но наступление иных времен чувствовал очень остро. И все это запечатлелось в «Вишневом саду», вплоть до предсказания одного из путей исхода интеллигенции — в эмиграцию. После спектакля в Малом театре мне показались, что сегодня самое близкое нам в Чехове — это, грусть прощаясь с безвозвратно уходящим прошлым, порой нестерпимая боль — очень трудно расставаться. Ребята корни. Но тем не менее это необходимо сделать, чтобы двинуться дальше.

**Н.Б.** Ловлю вас на словах о переломном этапе. Именно это состояние всей нашей общественной жизни, когда вмиг разрушились все прежние понятия, уклады, правила, привычки, сразу приблизил к нам «Вишневый сад» не только с гибелью его прекрасных, цветущих, но практически бесплодных помещичьих усадеб, а с гибелью веками устоявшегося в них жизненного строя. И тут мне хочется вспомнить самую, может быть, характерную для нашего времени трактовку этой пьесы румынским режиссером Андреем Шербаном, показанную на Чеховском фестивале. Он начал свой спектакль с показа потрясающе красивого вишневого сада в пору своего самого пышного весеннего цветения. А потом, по ходу действия, на месте этого роскошного сада выросли безликие баракы, поднимались дымящиеся заводские трубы, появлялись люди в потертанной рабочей одежде, женщины в платочках и полусалопках городского типа. Шла полным ходом урбанизация бывших помещичьих земель. Режиссер воочию показывал нам будущее, до которого не дожил, но предвидел, предчувствовал для своих героев Чехов. И скорбел вместе с ними. В румынском спектакле подспудно вставала и проблема экологии, о которой тоже в полный голос еще столетие назад заговорил Антон Павлович устами своего Астрова в «Дяде Ване».

**Т.С.** Прозрения Чехова поражают. В «Лешем» он заговорил об экологии, естественно, не зная, что в конце двадцатого века это название так, а в «Дяде Ване» тему продолжил. Взгляд Чехова на Россию в этой пьесе — очень трезвый, взгляд диагноста, который различает болезни в зародыше, когда нет никаких ее зримых проявлений. Чехов видел, что наматилось осуждение России, ее недр, вод и лесов вследствие нерационального, порой просто-таки варварского хозяйствования. И если не поддержат истощающиеся силы России, измученных в борьбе «со средой» людей, наступит вырождение. Мысль эта в свое время не была услышана. Так, может, сделаем это сейчас?

**Н.Б.** Не думаю, чтобы проблемы экологии волновали режиссера Сергея Соловьева, когда он ставил свою «Чайку» в «Содружестве актеров Таганки». Но тем не менее для меня, как зрителя, они в данном спектакле возникли. Почему, например, в прелюдии к бассейну, разделившем зал и сцену, валяется на дне старая галоша и кусок грязного брезента? Уж во всяком случае не зрители их туда набросали. Это что, «кинематографическая» достоверность? Чтобы все было, как в жизни? Но другой у нас теперь и старых галош, и другой высшей дряни накладывают в водоем, а у помещиков-то пруды и озера чистили, на своей земле они безобразий не допускали. Ну, да Бог с ней, с галошей. В этом спектакле меня куда в большей степени повергла в смущение мутация чеховских героев. Я не хочу обижать актеров, но почему они все до одного такие непривлекательные, ушербные, жалкие? Даже экология? Треплев, Сорин, Нина словно сошли с полотен художников-авангардистов, это же любящих изображать людей в гипертрофированно-уродливых формах. Вся прелесть людей утонченных, интеллигентных, живущих на берегу колдовского озера оказалась сведенной к карикатуре, пародии, насмешке. Мне было как-

то неловко и больно смотреть на все это. Если бы еще в спектакле проглядывалась какая-то четкая режиссерская мысль, а не одно только стремление к сценографической гигантомании — трехэтажный дом-дворец, пышный сад, бассейн с водой, статуя на площадке перед домом... Нас эпатировали зрелищем невиданно дорогостоящей декорации, этаким «купецким» размахом. А меня неотступно мучила мысль: во имя чего? Ведь в этой пьесе тоже все предельно близко конфликтам, возникающим в нашем обществе: положение художника, не желающего продавать свой талант на потребу безвкусицы, искусственно коммерческое и элитарное, одаренность и пошлость как две стороны одной медали. А ведь ничего этого понастоящему в спектакле не затронуто, не раскрыто.

**Т.С.** Соловьев вообще очень внешне — антуражно, «киношно» решает «Чайку». Здесь никто никого не любит — ни желчевик, недоучившийся нигилист Треплев, ни маленькая неказистая, теряющаяся на большой сцене Нина, а ведь она актриса в будущем. Постановщик не вытаскил ни золотника любви из пьесы, в которую, по признанию автора, вложено этой самой любви пять пудов. Текст постановщику безразличен вовсе, и кажется, сделано все, чтобы этот текст не был услышан зрителем, так что совершенно верно Марина Тимашева назвала свою рецензию на этот спектакль — «Немое кино».

А ведь ставил на Таганке Соловьев свою «Чайку», уже поставив «Дядю Ваню» в Малом театре.

**Н.Б.** В том-то и дело, что после «Дяди Вани». Сравнима две эти соловьевские работы, можно подумать, что они принадлежат разным режиссерам. Хотя «кинематографичность» приемом четко проглядывается в обеих: «крупным планом» выхваченные актерские лица, замедленность действия, долгое высвечивание осеннего золотистого букета на темном дереве рояля в «Дяде Ване»... Но в Малом театре спектакль наполнен яркими, живыми персонажами, там четко звучит чеховское слово, есть просто великолепно сыгранные роли, в отличие от «Чайки», где я затрудняюсь назвать хотя бы одну по-настоящему сделанную актерскую работу, где нет ни характеров, ни образов, а только какие-то ходячие функции, названные именами чеховских героев.

**Т.С.** В спектакле Малого театра мы действительно видим дотошно воссозданную вещную среду, знакомую по фильмам Тарковского, Кончаловского, Михалкова, того же Соловьева. Сцена перенасыщена вещами-символами эпохи (сценография Валерия Левентяля): здесь и кресло-качалка, и рояль, и люпитр со свечами, у которого дядя Ваня играет на виолончели. Здесь и граммофон, который вдруг от шума, криков и палбы начинает играть сам собою. Здесь и породистая борзая, которая повышает статус отставника-профессора Серебрякова, и значимости имени как бы на порядок. Но в этом «киношном» переизбытке почему-то забыта карта, глядя на которую в последнем акте, Астров и говорит: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарится...» Но все привнесенное из кино «переваривается», переключается в спектакле собственно театром, прежде всего актерскими работами, первая из которых, конечно же, Астров Виталия Соломина.

Вот уж кто предтеча современных экологов, так это он, который понял, что нужно сажать леса, дабы вместе с климатом еще и облагораживать, окультуривать, умягчать людские души. И если он ерничает, произносит свои монологи перед Еленой Андреевной, то для того только, чтобы уж не вовсе раскрывать себя. Для этого Астрова невыносимо думать, а вдруг кому-то покажется, что он хвастается, представляет себя каким-то особенным, красуется. Потому он тушует, стесняется своих «чуждачеств». И только умица Соня (Татьяна Друбич) до донхика понимает увлеченность любимого его человека.

А почему, собственно, пьеса названа «Дядя Ваня», подумалось после постановки Соловьева. Чехов, видимо, хотел указать на важнейшую роль в пьесе Сони, потому что только для нее, своей племянницы, Иван Петрович Войничский является дядей Ваней. И вот здесь надо внимательно проследить, как трактует образ Сони постановщик. Появляется рюмочка. Сначала полиромушки Соня махает словом для храбрости перед ночным объяснением с Астровым, потом еще добавит, потом они выпьют на брудершафт с Еленой — да это просто целая линия выстраивается. Уж не решил ли показать нам режиссер, что Соня пойдет по стопам Маши из «Чайки», которая носит траур по ушедшей жизни, пьет водку и нюхает табак? Но тогда что же получается? Чеховские ссылки здесь и в «Чайке» на Тургеневу позволяют, как мне представляется, думать, что Соня из той же породы русских девушек, что и Лиза Калитина, ушедшая, как мы помним, в монастырь. Какие умеют любить и верить, страдать и стоически терпеть, которые долгим-долгим трудом способны преодолеть прошлое, которые прокладывают путь в будущее. Однако с поправкой «на рюмочку» финальный монолог Сони о небе в алмазах звучит не как символ веры, а как нечто иллюзорное, как самообман. Не выдержит эта Соня, сломается и не сумеет поддержать дядю Ваню... И не связано с ней вовсе никакой надежды...

Нет, я решительно не могу согласиться с образом спивающейся Сони.

## «Попали и мы с вами в круговорот...»

**Н.Б.** Но эта тенденция, по-моему, не только соловьевская. «Иванов», поставленный Генриеттой Яновской на сцене ТЮЗа, явление того же порядка. Ведь не случайно режиссер собрал в свой спектакль, который, кстати, назван «Иванов и другие», всех самых странных, нелепых, ушербных, абсурдных персонажей из других чеховских пьес: Епи-



дова, Симеонова-Пищика из «Вишневого сада», Вафлю из «Дяди Вани», а Шарлотт оказалось даже две, и почему-то среди этой «пришлой» публики появилась Маша из «Трех сестер», хотя в ней-то ни ушербности, ни убогости отродясь не бывало. Введены эти персонажи в ткань постановки весьма искусно, но именно в силу этого весь спектакль получился как бы о людях, выброшенных за борт жизни, маргиналах, говоря по-нынешнему. И среди них сам Иванов. Но он-то находит силы пустить себе пулю в лоб, потому что иного исхода не видит, а все остальные «странные» люди остаются и продолжают свое никчемное, бесцельное, бессмысленное движение по кругу. Они и ходят у Яновской каким-то хороводом, кружа вокруг голых деревьев, образующих унылую, безжизненную галерею. Может быть, режиссер так увидела и прочтала для себя будущее чеховских героев? Не светлую и прекрасную жизнь, как мечталось Соне, не счастье и мир, как думалось сестрам Прозоровым, как утешала Раневскую Аня, а вот такое абсурдное существование, в котором хоть и есть фейерверк, но его огонь холоден и пуст. Это спектакль безнадёжности. Умом я могу понять и для себя объяснить, что хотела сказать режиссер и в ответ на мысли Чехова о будущем, и в оценке происходящего с нами сейчас, но сердцем я не принимаю этого спектакля, он остается для меня чужим.

**Т.С.** Яновская как раз и является представителем метафорического, концептуального, жесткого театра, который не дарит зрителю надежды. И это заранее декларировано уже в сценорафии Сергея Бархина: перед нами картина постиндустриального мира, экологической гибели, когда металлические трубы-деревья нам предлагают признать за те сосны, которые особенно хороши на закате (как сказано где-то у Чехова). А с другой стороны, это те самые проржавевшие трубы «новой Америки», поднимающейся на месте вырубленного вишневого сада. Да и все остальные абсурдистские загадки спектакля, напрягшись, можно разгадать, потому что отовсюду выплывает конструкция, рациональный прием, сумму которых здесь и полагается считать за искусство. Неужто зрителю всерьез задаваться вопросом, почему Иванов (Сергей Шакуров) гоним по сцене на одном роликовом коньке? А уж когда крутится бенгальский огонь — вот где мечта пожарника! — вспоминаешь письмо Чехова жене, отправленное из Ялты: «Я все боюсь, как бы не загорелось у вас во время IV акта «Трех сестер» — ужасная толкотня и чепуха на сцене». Мне хотелось на поэтовском спектакле засчитаться от нагнетания алогичной серьезности, вывихнутости чувств смехом, непревзойденным автором которого прослыл еще Антоша Чехонте, да и драматург А.П.Чехов это свойство не утерлял. Но нет, Г.Яновская демонстрирует полное отсутствие юмора. В ее концептуалистской трактовке многие вещи, говорящие о живой жизни, убираются, уходят вместе с отчужденностью слова, а чего стоит в «Иванове» хотя бы одно «кряхтенье варенья».

**Н.Б.** Это один мотив, мимо которого трудно пройти, присутствует в этом прочтении «Иванова»: он, сколь помнится, в прежних постановках не акцентировался. Национальная принадлежность Анны Петровны, жены Иванова, урожденной Сарры Абрамсон, подчеркнута ее выговором, произношением, акцентом.

**Т.С.** Как, впрочем, подчеркнута зачем-то и плотская сторона натуры Сарры. Жирной чертой выделяются моменты различия национального как противостояние. По Чехову же, мне кажется, идет поиск пути, как жить рядом, вместе.

**Н.Б.** Занят в Театре имени Станиславского режиссер Михаил Фейгин вводит в «Иванова» отсутствующий у Чехова персонаж. Это Странница, Богомолка, паломница к святым местам. Она появляется всегда возле Анны Петровны, когда та погружена в глубокое раздумье, какое-то внутреннее созерцание. Можно даже предположить, что Странница словно бы возникает в мыслях Анны и олицетворяет то русское духовное православное начало, которое приняла с крещением Сарра. Анна — фигура страдательная, ни перед кем не виновата, и тем не менее страдает и мучается. Изменила вере отцов из любви к мужу и горюет, отверженная родителями и покинутая мужем. Это тоже тема покаяния, с которого мы начали наш разговор. Вспомним, что и Варя в «Вишневом саду» мечтает — были бы у нее деньги — пойти молиться по святым местам. Через семь десятков лет за преставом на религиозные мотивы мы прочитаем их сегодня и в Чехове тоже.

**Т.С.** Окольными путями мы пришли к теме, о которой по отношению к Чехову в современной критике не говорится, — его отношение к вере, религии, духовности, хотя вопросы веры и взаимоотношения наций в последнее время открылись, растабулировались. По моему мнению, русско-еврейский вопрос у Чехова в «Иванове» поставлен как религиозный. В православии же он решается так: во Христе несть ни злани, ни мидея. Кстати говоря, как религиозный решается вопрос служения искусству в «Чайке»: «Неси свой крест и веруй. И когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

Или нянька Марина в «Дяде Ване» с ее непоказной верой в Бога, мудрым, несуетным спокойствием, приятием жизни, исконной доброотой — это ведь средоточие ценностей традиционной России. Такими их играют Елизавета Солодова в Малом театре, играла Татьяна Ленникова в театре «ET CETERA» под руководством Александра Калягина. А в «Лешем» на Малой Бронной вышло два таких образа — «всекий крестный» в исполнении Георгия Мартынюка и совершенно изумительный Вафля, Илья Ильич Дядин, — Сергей Баталов.

**Н.Б.** Мне тоже хочется сказать доброе слово в адрес «Лешего» на Малой Бронной. Конечно, этот первоначальный вариант будущего «Дяди Вани» далеко от совершенства. Стоит только вспомнить элпиг-энд пьесы с двумя брачными парами и возвращением блудной жены к нелюбимому мужу. Но образ Вафли, имя которого стоит последним в ряду действующих лиц, в исполнении Баталова — подлинный шедевр. Такая доброта излучается актером, широта души, деликатность, мягкость, стремление оказать услугу, утешить, помочь каждому, забывая о себе, — это, конечно, свойственно истинно русскому человеку. И то, что Сергей Женовач весь свой спектакль настраивает на эту ноту доброты, мне чрезвычайно импонирует. Нет в пьесах Чехова недобрых, агрессивных людей, есть странные, нелепые, неумные, но злых — нет! И когда в спектакль «Дядя Ваня» «ET CETERA» режиссер Александр Сабинин вставляет не предусмотренный пьесой вокальный номер — сидят за чайным столом и удивительно задумчиво поют русские романсы нянька, Астров, Вафля и Войничский — это придает отношениям персонажей особое тепло, сердечность, искренность. Не случайно сцена вызывает гром аплодисментов зала.

## Мы и есть «те, которые будут жить через сто-двести лет...»

**Т.С.** Я думаю, мы не можем пройти мимо спектаклей Юрия Погребничко, разыгрываемых в маленьком зале на улице Станкевича. Вот ведь тоже, казалось бы, авангард, театр абсурда, прямиком Беккет или Ионеско. Чеховские герои, перенесенные прямоком в сумасшедший дом или на лесоповал. Как заметил в «Архипелаге Гула» Солженицын, дожив чеховские герои с их мечтой о небе в алмазах до ужасов революции и гражданской войны, они бы все сошли с ума. Вот Погребничко и показывает, что этих людей вывел Чехов, уже видевший ссыльно-каторжный Сахалин и все-таки писавший после этого чуть ли не водевили. И странным образом толкования режиссера вызывают понимание, сочувствие, а не, казалось бы, естественный протест.

**Н.Б.** Да, действительно, без спектаклей Юрия Погребничко картина чеховской драматургии на московской сцене была бы неполной. Лично я питаю к Погребничко-режиссеру недопустимую для критика слабость. Я всегда готова простить ему самые, казалось бы, абсурдные решения. Потому что за любым его абсурдом читается ясная и четкая мысль, его абсурды весьма логичны. Вспомните его Нину Заречную, играющую Мировую душу в пьесе Треплева. Ее костюм, манера читать монолог — точное воспроизведение эпохи декаданса, манеры игры времен Веры Холодной. И сразу рождается доверие к происходящему: здесь подлинность, атмосфера, дух тех лет. Перед нами Чехов его времени. Но тут же Погребничко перекидывает мостик из своего спектакля в будущее, ограничиваясь, правда, периодом не столь отдаленным. В «Чайке» он выводит Треплева на поклоны в финале в военной шинели образца 1914 года, как бы говоря нам, что не застрелился Константин, он оказался бы в окопах первой мировой войны. А в «Трех сестрах» проводит под конвоем Вершинина в одном нательном белье, тоже намекая, что подполковника после переворота 1917 года ждет большевистская пуля за верность царю и Отечеству. Его герои могут ни с того ни с сего влезать на стулья и в таком неустойчивом положении вести диалог. Они бывают чаще всего нелепы, эксцентрично одеты, действительно как люди психически не совсем нормальные. Зато у них нормальные, тонкие, чуткие души, у них богатый внутренний мир.

**Т.С.** Как и у Погребничко, в условиях, максимально приближенных к зрителю, поставлены «Три сестры» в театре «На Покровке» Сергеем Арцибашевым. Здесь герои; такие же, как мы, выходят словно бы из массы зрителей, приглашают всех за именитый стол к Прозоровым и только в сцене пожара очерчивают линию рампы, разделив персонажей и зрителей. Впервые я видела действительно четырех молодых интеллигентных женщин, на чем настаивал в письмах автор. Впервые поняла правоту Наташи — матери семейства, которая пытается огрести домашний круг от влияния богемы, какой представляется ей образ жизни бездетных сестер. Отчего-то милые, нежные, с созвучными понятиями сес-

тры не могут опуститься до понимания элементарной логики матери, оберегающей покой и здоровье детей, воспринимая действия Наташи как захват, агрессию, вытеснение. Вообще, как мне кажется, сняв налет академизма с текста, Арцибашев выявил главенствующую точку зрения пьесы — это дети, в том числе и две девочки Вершинина. Вот уж как неожиданно истолкована картина людских взаимоотношений, когда каждый может выступить в роли «плохого хорошего человека», так точно назвал свою картину интерпретатор Чехова в кино И.Хайфиц. Как же научиться жить вместе, не поступаясь своими интересами, но и не заедав век другого? Как жить достойно? Думаю, что перед каждым когда-либо да стоял этот вопрос.

**Н.Б.** Ну, вот, мы дошли уже до самых камерных, рассчитанных на узкий зрительский круг спектаклей. Но при этом ни словом не обмолвились о МХАТе — колыбели чеховской драматургии, что в Камергерском переулке, и ничего не сказали о другом МХАТе, дамском, как его в шутку называют, том, что носит имя Горького.

**Т.С.** Мы ведь, если память мне не изменяет, за тот временной отрезок, что мы себе определили, оба МХАТа не выпустили ни одной новой чеховской премьеры. А мы все-таки пытались понять, что хотят сказать сегодня зрителю устами чеховских героев интерпретаторы его драматургии.

**Н.Б.** Вместо разговора о спектаклях на сцене МХАТа имени Чехова мне бы хотелось сказать несколько слов о том ужасе, что под названием «скульптура» стоит с прошлого сезона в фойе театра. А ведь это изображение А.П.Чехова, изваянное профессиональным скульптором. Не будем называть его имени. И, как помнится, сказал тогда Олег Николаевич Ефремов, за «сье» было заплачено 50 тысяч. По тем временам очень большие деньги. Вот и стоит этот бронзовый бож, пугая зрителей. А по другую сторону фойе возвышается такой же страшноватенький Пушкин. Так смотрят они, бедняги, друг на друга, и некому подать в суд за оскорбление личности писателей.

А в доронинском МХАТе довелось мне посмотреть в прошлом сезоне «Вишневый сад» в постановке Сергея Данченко с Татьяной Дорониной — Раневской. Говорить о режиссерской концепции не приходится, ибо вся она свелась к одному: дабы, не приведи Господь, не затмить чем-либо хозяйку театра, все остальные актеры держались от главной героини на почтительном расстоянии. Она одна и царила на сцене, а антураж тушевался сзади...

А нам остается констатировать неисчерпаемость чеховской драматургии, которая каждый раз поворачивается к постановщикам и зрителям своей современной стороной, отвечающей вехам времени. Чехов берет на себя в отсутствие современной драматургии всю тяжесть главного репертурного автора. Что бы делал наш театр, не будь у нас А.П.Чехова!

На снимках: нянька — Е.Солодова, Астров — В.Соломин («Дядя Ваня», Малый театр); Вафля — С.Баталов, Серебряков — С.Тарамев («Леший», Театр на М.Бронной).

Фото М.ГУТЕРМАНА.