МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ
ГБУК «САМАРСКАЯ ОБЛАСТНАЯ ЮНОШЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ

САМАРА, 2018

«Суета вокруг сада»: информ. путеводитель /сост. Е.Е. Цупрова; Самарская ОЮБ.- Самара, 2018.

Подготовленный сектором молодежного чтения ГБУК «СОЮБ» информационный путеводитель **«Суета вокруг «Вишневого сада»»** адресован библиотекарям, преподавателям литературы, всем ценителям изящной словесности. Его цель – привлечь внимание, прежде всего молодого читателя, к одному из самых популярных, но застантизированных школьной программой литературному шедевру, способствовать его углубленному прочтению. Понимание атмосферы конца XIX-начала XX вв. даст возможность осознать процессы, происходящие во внутреннем мире современного человека.

© ГБУК СОЮБ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

«Мне кажется, что я, если бы не литература, - признавался Антон Павлович Чехов*, - мог бы стать садовником».* Еще гимназистом он насадил у себя в Таганроге небольшой виноградник, под сенью которого любил отдыхать. А когда поселился в Мелихове, то посадил там около тысячи вишневых деревьев и засеял голые лесные участки елями, кленами, вязами, дубами и лиственницами.

Восемьсот квадратных саженей земли купил Чехов на каменистом южном склоне в ерымской Аутке. Там, где в оврагах буйствовали сорняки, со временем зазеленели деревца: шелковицы, пальмы, кипарисы, кедры, сирень, хурма. Были среди них даже экзотические для России: сакура, тюльпанное дерево. Своей работой Антон Павлович гордился, сообщая друзьям: *«Одних роз посадил сто — и все самые благородные, самые культурные сорта, 50 пирамидальных акаций, много камелий, лилий, тубероз и проч., и проч.»*. С гордостью Чехов утверждал: *«Вот здесь же до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и чертополохе. А я вот пришел и сделал из этой дичи культурное, красивое место... Знаете ли, через триста-четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна»*.

Писатель Чехов оставил после себя на Земле, в том числе и благоухающие сады. Разводить деревья, разбивать великолепные цветники было для Антона Павловича занятием очень важным и поэтичным. Не случайно именно сад становится в творчестве Чехова удивительным символом счастья и красоты. Самым необычным, загадочным, изысканным из чеховских пьес, безусловно, является «Вишневый сад».

Пьеса «Вишневый сад» — эта лебединая песня Чехова — последнее, прощальное произведение. Она стала своеобразным художественным чеховским завещанием удивительного писателя и человека. Антон Павлович пошлет ее всего за восемь месяцев до приближающейся смерти в Художественный театр. За полгода до кончины он будет присутствовать на премьере спектакля. За месяц, накануне отъезда в Баденвейлер, Чехов увидит отдельное издание «Вишневого сада».

Чеховскому «Вишневому саду» суждено было стать одной из любимейших пьес российской и мировой интеллигенции. Незатейливая история о продаже имения повлияла на всю драматургию XX-го века.

Нельзя не согласиться с одним из основателей МХТ, режиссером Владимиром Ивановичем Немирович-Данченко: ««Вишневый сад» как будто вобрал в себя всё, что мог дать лучшего для театра Чехов, и всё, что мог лучшего сделать театр с произведением Чехова».

Сегодня в чеховской пьесе обнаруживаются новые толкования, другие смыслы, которые не всегда были заметны современникам.

Чеховский «Вишневый сад» остается символом чего-то, что мы пытаемся понять и прочувствовать уже более века. В каждую эпоху (и даже у каждого) — своя разгадка. Пьеса остается двигателем вместе со Временем: меняется, мерцая, словно кристалл ее смысл — или мы, сами меняясь, видим его всякий раз иным зрением, открываем что-то важное в нас самих, во времени, в пьесе; решаем заново некий, предложенный Чеховым тест.

И уже сто с лишним лет на сценах театров во сем мире произростают «вишневые сады» ... Ставили эти спектакли режиссеры разных поколений, с разным театральным и «чеховским» опытом. Кутерьма и суета вокруг «Вишневого сада» продолжаются до сих пор…

Подготовленный сектором молодежного чтения ГБУК «СОЮБ» информационный путеводитель **«Суета вокруг «Вишневого сада»»** адресован библиотекарям, преподавателям литературы, всем ценителям изящной словесности. Его цель – привлечь внимание, прежде всего молодого читателя, к одному из самых популярных, но застантизированных школьной программой литературному шедевру, способствовать его углубленному прочтению.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОБСТАНОВКА И ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Рубеж, излом XIX и XX веков … Сюжет чеховского «Вишневого сада» витает в самом «воздухе» жизни. По всей России проходят торги — имения, старинные «дворянские гнезда», ветшают, меняют хозяев. Идет процесс естественного экономического отбора, в котором побеждает сильнейший.

Чехов создавал «Вишневый сад», лежа на узкой ялтинской кровати - вставать ему было уже трудно. Осенью в очередном письме в Москву рассказывал о весенней белизне - белом саде и женщинах в белом. И тут же добавлял: «За окном идет снег». Возможно, вся пьеса родилась в его сознании как ослепительная вспышка белизны. Последняя перед вечностью.

Чехов писал пьесу с трудом, сопротивляясь физической немощи. Он жаловался жене, актрисе Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой, что никогда еще ни над чем не работал так долго: «Я ее писал томительно долго, с большими антрактами, с расстройством желудка, с кашлем».

Проследим хронику создания «Вишневого сада» в воспоминаниях современников, сохранившихся в письмах близким и друзьям:

1901 г.

Замысел «Вишневого сада» в виде самых общих соображений о характере его жанра относится к началу 1901 года. 7 марта 1901 года, вскоре после премьеры «Трех сестер», Чехов писал О. Л. Книппер: «Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу». 22 апреля 1901 года он подтвердил свое желание написать веселую пьесу: «Минутами на меня находит сильнейшее желание написать для Художественного театра 4-актный водевиль или комедию. И я напишу, если ничто не помешает, только отдам в театр не раньше конца 1903 г.». Осенью 1901 года, во время пребывания Чехова в Москве (с 17 сентября по 24 октября),

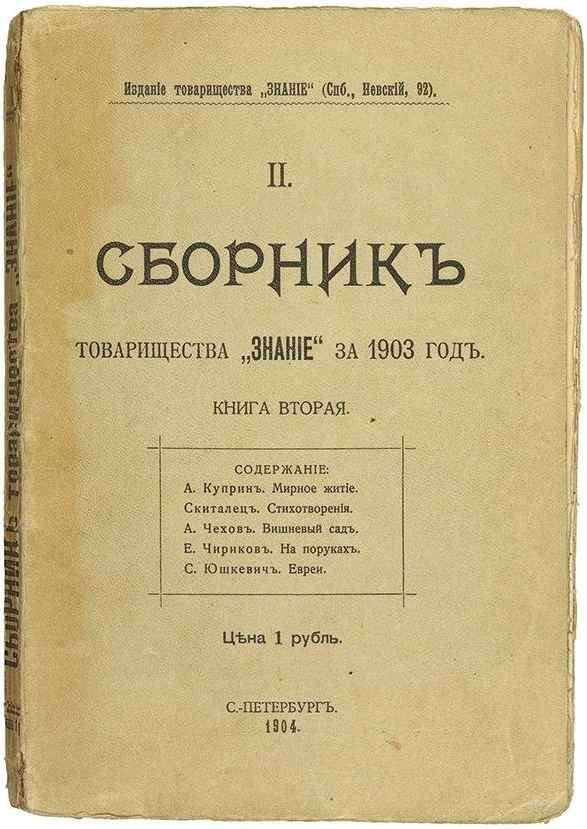
артисты Художественного театра настойчиво упрашивали его написать для них новую пьесу, и он в беседе с ними высказал первые намеки на сюжет будущей пьесы. «Ему чудилось, — вспоминает режиссер Константин Сергеевич Станиславский, — раскрытое окно, с веткой белых цветущих вишен, влезающих из сада в комнату. Артем (артист Художественного театра) уже сделался лакеем, а потом, ни с того ни с сего, управляющим. Его хозяин, а иногда ему казалось, что это хозяйка, всегда без денег, и в критические минуты она обращается за помощью к своему лакею или управляющему, у которого имеются скопленные откуда-то довольно большие деньги. Потом появилась компания игроков на биллиарде. Один из них — самый ярый любитель, безрукий, очень веселый и бодрый, всегда громко кричащий».

Но все это были лишь отдельные, несвязные картины, еще не дававшие никакого представления о сюжете пьесы. Если в 1901 году Чехов, мечтая о написании веселой комедии, создавал в своем сознании ее первые разрозненные картины, то в 1902 году он уже думал о ее сюжете.

1902 г.

20 января 1902 года он писал О. Л. Книппер: «Она чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет, и я еще сам не понимаю, какая она, что из неё выйдет, и меняется она каждый день».

К лету 1902 года драматургу были ясны общие контуры сюжета, и он нашел заглавие пьесы. В июне 1902 года его жена, О. Л. Книппер, серьезно заболела. «Чехов не отходил от ее постели. – вспоминал мхатовец Николай Эфрос. - Как-то раз, чтобы развлечь больную, отвлечь от мыслей о болезни, он сказал: «А хочешь я скажу тебе, как будет называться пьеса?» Антон Павлович знал, что это поднимет настроение, переломит уныние. Он наклонился к уху Ольги Леонардовны и тихо прошептал, чтобы, боже упаси, кто другой не услыхал, хотя в комнате никого, кроме их двоих, не было: «Вишневый сад».


Изданіе товарищества „ЗНАНІЕ“ (Спб., Невскій, 92).

II.

СБОРНИКЪ

ТОВАРИЩЕСТВА „ЗНАНІЕ“ ЗА 1903 ГОДЪ.

КНИГА ВТОРАЯ.

СОДЕРЖАНІЕ:
А. Купринъ. Мирное житіе.
Скиталецъ. Стихотворенія.
А. Чеховъ. Вишневый садъ.
Е. Чириковъ. На порукахъ.
С. Юшкевичъ. Евреи.

Цѣна 1 рубль.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
1904.

24 декабря 1902 года, делясь своими раздумьями о пьесе, Чехов сообщал своей жене: «Мой «Вишневый сад» будет в трех актах. Так мне кажется, а, впрочем,

окончательно ещё не решил. Вот выздоровлю и начну опять решать, теперь же все забросил».

1903 г.

5 февраля 1903 драматург извещал К. С. Станиславского: «…после 20 февраля рассчитываю засесть за пьесу и к 20 марта кончу ее. В голове у меня она уже готова. Называется «Вишнёвый сад», четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях».

Пьеса была завершена 12 или 13 октября 1903 года, но отдельные поправки вносились в неё и после сдачи в театр, во время репетиций.

14 октября 1903 года Антон Павлович телеграммой сообщил жене, что рукопись «Вишневого сада» отправлена по почте директорам МХТа.

1904 г.

Премьера «Вишневого сада» состоялась 17 января 1904 года на сцене Московского Художественного театра. Напечатана пьеса была во втором сборнике «Знание», вышедшем из печати в конце мая 1904 года.

Пришло время новой драмы – импрессионистической, символической.

СИМВОЛЫ: САД И ЛОПНУВШАЯ СТРУНА

Размышляя о творчестве Чехова и его пьесе «Вишнёвый сад» замечательный писатель и не менее замечательный теоретик символизма Андрей Белый отмечал: *«Чехов - художник-реалист. Из этого не вытекает отсутствие у него символов. Он не может не быть символистом, если условия действительности, в которой мы живем, для современного человека переменились. Действительность стала прозрачней вследствие нервной утонченности лучших из нас. Не покидая мира, мы идем к тому, что за миром».*

Через фотографически точное чеховское описатие жизни, как подчеркивает Андрей Белый, «просвечиватся», «пробивается» ИНОЕ, символическое: *«Жизнь в таком изображении - тонкая, кружевная работа, почти сквозная. Сам по себе взятый момент жизни при углублении в него становится дверью в бесконечность. Он, как петля жизненного кружева, не есть нечто само по себе: он очерчивает выход к тому, что за ним. Бесконечна интенсивность переживания. Кружево жизни, состоящее из отдельных петель, становится рядом дверей в параллельные коридоры, ведущие к иному. Художник-реалист, оставаясь самим собой, невольно рисует вместе с поверхностью жизненной ткани и то, что открывается в глубине параллельных друг другу лабиринтов мгновений. Все остается тем же в его изображении, но пронизанным* ***иным****».*

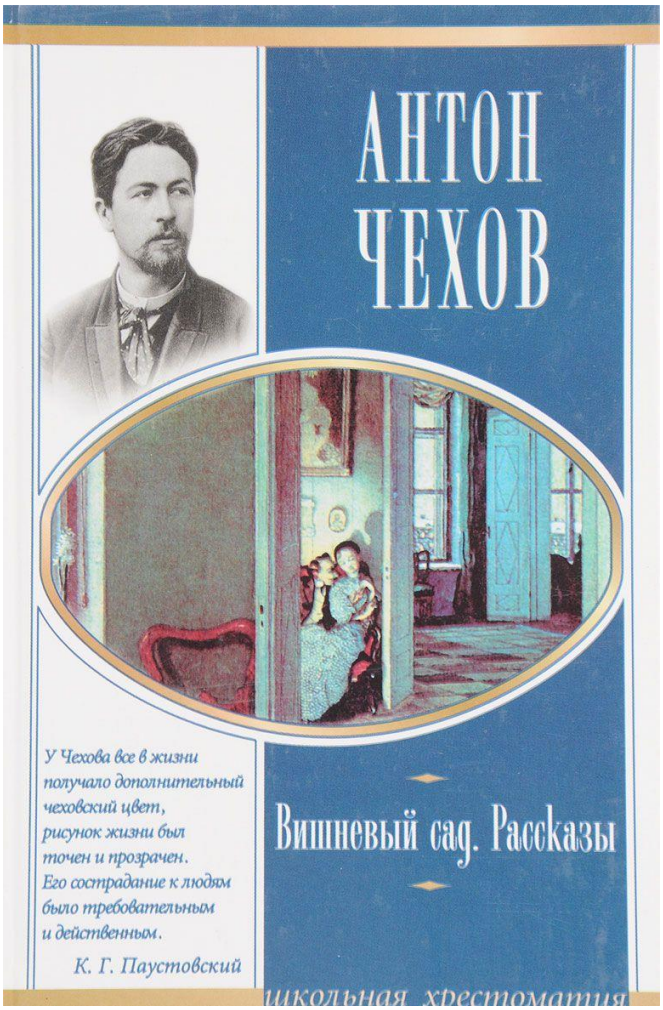
Символика очевидна уже в самом заглавии пьесы – «Вишневый сад». Первоначально Чехов хотел назвать ее «ВИшневый сад», но затем остановился на заглавии «ВишнЁвый сад». Константин Сергеевич Станиславский вспоминал как Антон Павлович, объявив ему о перемене заглавия, смаковал его: *«... напирая на нежный звук Ё в слове «вишневый», точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю, красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость: «Вишневый сад» — это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но «Вишневый сад» дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого*».

Безусловно, Чехов неслучайно избрал для своей пьесы именно такое заглавие. Еще Владимир Галактионович Короленко обратил внимание на особое, заглавное место ВИШНЕВОГО САДА в структуре пьесы: *«Главным героем этой последней драмы, ее центром, вызывающим, пожалуй, и наибольшее сочувствие, является вишневый сад, разросшийся когда-то в затишье крепостного права и обреченный теперь на сруб благодаря неряшливой распущенности, эгоизму и неприспособленности к жизни эпигонов крепостничества»*.

Как и другие персонажи пьесы, Вишневый Сад принадлежит двум измерениям – бытовому и бытийному.

Символ «вишнёвого сада» появляется уже в самом начале пьесы. Черты этого образа изначально представлены в «бытовом», «житейском» обличии. Обратим внимание на данное в авторских ремарках описание обстановки первого действия: *«Уже май, цветут вишнёвые деревья, но в саду холодно, утренник»*. Указание на «утренник» поддерживается репликой Епиходова, который *«не одобряет нашего климата»* и указывает на будущий неурожай вишни: *«... мороз в три градуса, а вишня вся в цвету»*. Когда-то этот вишневый сад приносил большие урожаи и, соответственно, доходы. Он считался достопримечательностью губернии - «интересное, даже замечательное» место», про которое написано в знаменитом «Энциклопедическом словаре» (на этот факт с чванливой гордостью ссылается Гаев). Фирс вспоминает “прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад”, когда собирали богатые урожаи и “сушёную вишню возами отправляли в Москву и Харьков”.

Теперь имение разорено, сад в запустении: «Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает». Фирс, правда, вспоминает про забытый “способ” былого сушения вишни, но этот мифологический “способ” безвозвратно утрачен. Современная хозяйственная, «бытовая» ценность от сада, таким образом, оказывается практически нулевой.



Иное дело — духовная ценность, прямо выводящая на поэтические образы, символический, «бытийный» подтекст. Именно САД вызывает самые исповедальные, трепетные монологи, обозначает поворотные точки действия. Для «прошлых хозяев» - Раневской и Гаева - САД воплощает чистоту прошлой жизни – «мое детство, чистота моя», «моя молодость, счастье мое». *«... какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют! <...> Сад весь белый <...> О, сад мой! После тёмной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя ...”* – элегически восклицает Раневская. Но трепетная белина осталась в прошлоч, как хрупкие цветы вишни, сметена суровыми ветрами Жизни.

Для Лопахина в вишневом саду «только то, что он очень большой». Для него это не предмет сантиментов, а место очередного бизнес-проекта: *«Местоположение чудесное, река глубокая. Только, конечно, нужно поубрать, почистить..., например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад ...»*. Лопахин не то чтобы не замечает Красоты и Поэзии вишневого сада. Она для него традиционна, ветха и неинтересна. Его привлекает нечто новое и колоссальное, вроде “тысячи десятин” приносящего доход мака: *“А когда мой мак цвёл, что это была за картина!”*. Новый хозяин жизни привык во всём искать новых поворотов, в том числе и эстетических. Если, по мнению Раневской, «дачи и дачники – это так пошло», то Ермолай Лопахин напротив видит в дачных участках новую жизнь сада: «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь».

«Лопахин и Раневская об одном и том же предмете — о судьбе имения — говорят на разных языках, и нет переводчика, который помог бы им столковаться. – отмечает театральный критик Константин

Рудницкий. - *Лопахин рассуждает в аспекте выгоды и пользы, с позиций здравого смысла. Раневская же думает о красоте и о пошлости, о том, что не поддается ни учету, ни подсчету. Для нее дело (если это можно назвать делом) не в том, что она может упустить свою выгоду, а в том, что красоте грозит гибель. А если Раневская что-то считает пошлым, то никакие лопахинские резоны не заставят ее пошлость принять, на пошлость согласиться, с пошлостью смириться. Беспечная, слабая женщина тут, в этом пункте, обнаруживает самое тупое упрямство. Пусть разоренье. Пусть развал. Пусть хоть конец света. Лишь бы не пошлость <...> И говорливый Гаев, и грустная Раневская, подобно всем чеховским героям, — натуры поэтичные. Их неразумное поведение красиво. Их мироощущение настроено по камертону красоты. Если угодно, красота для них понятие почти религиозное. Это их вера».*

Вишневый Сад подобен Москве «Трех сестер». Туда нельзя попасть, хотя он за окном. Это символ чего-то заветного, нематериального, место снов, воспоминаний, упований и несбыточных надежд. Это почувствовали еще современники Чехова. Бывшая мхатовка, театровед Мария Кнебель увидела в «Вишневом саде» вечную и простую историю, почти притчу, о том, что может случиться с любым и каждым из нас: о грусти потерь и стойкости душевной. Образ Сада, легкий и поэтический, как воспоминание, видение, как мечта, возникал из белых воздушных занавесей, обрамлявших мхатовскую сцену.

Эта «белая симфония» продолжится потом на разных сценах мира — у нашего Анатолия Эфроса, итальянца Джорджо Стрелера. Будет и другой вариант: как бы без Сада, точнее — без зримого Сада, хотя бы и как аллегории. О нем может напомнить легкая светотень вверху сцены — у Валентина Плучека; может и этого не быть — у Питера Брука; или Сад размещается где-то в зрительном зале. Главное — его следы в людях, нечто целое, неразъемное, что они составляют вместе; Сад души, спроецированный вовне.

А был ли он в реальности – вишневый сад? По всей видимости, он выдуман Чеховым. Дотошный Иван Бунин в «Автобиографических заметках» доказывал бытовую несостоятельность последней чеховской комедии; *«Чехов, имевший весьма малое представление о дворянах-помещиках, о дворянских усадьбах, об их садах, но ещё и теперь чуть не всех поголовно пленяющий мнимой красотой своего «вишнёвого сада»». «Я рос,* — вспоминал Иван Алексеевич, — *именно в «оскудевшем» дворянском гнезде. Это было глухое степное поместье, но с большим садом, только не вишнёвым, конечно, ибо, вопреки Чехову, нигде не было в России садов сплошь вишнёвых: в помещичьих садах бывали только части садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни, и нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки Чехову, как раз возле господского дома, и ничего чудесного не было и нет в вишнёвых деревьях, совсем некрасивых, как известно, корявых, с мелкой листвой, с мелкими*

цветочками в пору цветения (вовсе не похожими на то, что так крупно, роскошно цветёт как раз под самыми окнами господского дома в Художественном театре); совсем невероятно к тому же, что Лопахин приказал рубить эти доходные деревья с таким глупым нетерпением, не давши их бывшей владелице даже выехать из дому: рубить так поспешно понадобилось Лопахину, очевидно, лишь затем, что Чехов хотел дать возможность зрителям Художественного театра услыхать стук топоров, воочию увидеть гибель дворянской жизни, а Фирсу сказать под занавес: «Человека забыли ... ”». Среди персонажей «Вишнёвого сада», по мнению Бунина, “правдоподобен” только Фирс, многократно разрабатывавшийся в литературе “тип старого барского слуги”. Но Фирс — это не только застывший “анахронизм” (“живая окаменелость”). Это — единственный во всей комедии хранитель символа *вишнёвого сада*, носитель мифа о *вишнёвом саде.*

«С появлением чеховской пьесы, – уже в 70-х годах XX века возразил Ивану Бунину режиссер Анатолий Эфрос, – *эта бунинская правда (а быть может, он в чем-то и прав) переставала казаться правдой. Теперь такие сады в нашем сознании есть, даже если буквально таких и не было»*.

Напомним, что в русской культурной традиции САД обыкновенно представал в нескольких ипостасях:

- Новый, разбитый сад становился символом прогресса, движения вперёд, своеобразным венцом жизненного обновления. Воссозданный сад достойно увенчивает те труды человека, которые направлены на усовершенствование “несовершенного” мира.
- Представление о “домашнем” саде (“садике”) оказывалось ярчайшим показателем идиллического хронотопа, отправлявшего к домашнему быту, к семье и к её незамысловатым радостям.
- Сад воспринимался символом особенной, поэтической любви и светлой лирической грусти, укромным местом романтических свиданий и грез.

В своём представлении о САДЕ Чехов безжалостно разрушает (подобно своему герою Лопахину «вырубает») все эти поэтические ассоциации. В чеховской комедии сад не предстает «венцом прогресса», а играет противоположную роль: для того чтобы дать возможность развернуться новому носителю прогресса, *дачнику,* сад необходимо *уничтожить*. Не суждено *саду* стать и украшением родого, «дворянского гнезда». Легкомыслие и безволие его хозяев приводят его в запустение. Сад продается, а семья распадается – разбредается по разным уголкам мира. Прекраснодушные мечты, романтические бредни, нежные чувства должны вместе с садом быть вырублены. В современном мире нет места для естественных человеческих чувств. И даже чувство любви,

возникающее на фоне *сада*, здесь становится не только неестественным, но даже ущербным.

С образом сада связан и второй ключевой импреонистический символ пьесы – *звук лопнувшей струны.*

Движение от импрессионистической новеллы к импрессионизму драмы прослеживается на протяжении всей писательской биографии Чехова. Подчас движение это попутно захватывало с собой и переносило из рассказа в пьесу некоторые подробности, характерные как раз неотчетливой многозначностью, смутностью впечатления. В рассказе «Счастье», опубликованном еще в 1887 году, сказано: «…рассыпаясь по степи, пронесся звук». Звук странный: «Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало…» Старый пастух вопросительно глянул на молодого. «Это в шахтах бадья сорвалась», — сказал молодой, подумав.

Через пятнадцать лет этот странный звук снова раздался во втором акте «Вишневого сада» и многозначительно повторился под занавес пьесы. И опять — Лопахиным — высказано было предположение, что «где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья». Но у Гаева другая гипотеза: «А может быть, птица какая-нибудь… вроде цапли». Петя Трофимов говорит свое: «Или филин…». В чеховской же ремарке сказано— звук «отдаленный», звук «точно с неба», звук «лопнувшей струны, замирающий, печальный».

Ремарка не просто допускает разные восприятия, она их диктует, требует. В данном случае Чехов как бы подхватил мотивы звукописи, которые так искусно разрабатывались режиссерами МХАТ при постановке его прежних пьес (когда слышались то сверчок, то коростель, то стук копыт, то вой ветра, то шум деревьев и т. д., и т. п.), и

поставил перед театром совсем новую задачу: дать звук житейски необъяснимый, таинственно многозначный. Станиславский долго искал этот звук, и есть свидетельство Ф. Д. Батюшкова, будто звук вышел такой, какой самому Чехову слышался. Но верить Батюшкову нельзя: через два месяца после премьеры Чехов сетовал, что в театре «не могут никак наладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно». А спустя четверть века Немирович-Данченко признался: «Этот знаменитый звук», *— говорил он, — я считаю до сих пор не найденным»*.

«Комментаторы сочинений Чехова упоминают по поводу «звука лопнувшей струны» об «элементах реалистической символики». Пояснение спорное: реализма тут, по-моему, не больше, чем в багровых глазах треплевского дьявола», – пишет литературовед Игорь Сухихю - Однако ясно, что Чехову нужно *было ввести в драму сильную музыкальную ноту, непереводимую на язык обыденных слов и житейских понятий, ноту, долетающую, «точно с неба», внятным, но смутным предвестием беды».*

Отличие «Вишневого сада» от предыдущих пьес Чехова состоит в том, что в конце нет внешней, «бытовой» резкой и неожиданной катастрофы, «вздрагивания». В финале «Чайки» стреляется Треплев. «Иванов» заканчивается выстрелом. «Дядя Ваня» - неудачным самоубийством Войницкого, «Три сестры» - дуэлью и смертью Тузенбаха. В «Вишневом саде» - Пустота, Тишина, вялые, усталые герои. Мы не видим даже финального разъезда обитателей дома. Не происходит практически ничего. Но «бытийная» катастрофа неминуема, ожидаема, она наступает наплывом, без фокуса, но по ощущению – предельно четко. Сцена пуста. В авторской ремарке указано: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву».

Вот она и лопнула, эта натянутая струна, хотя в финале чеховской пьесы этого еще никто, кроме автора, не расслышал. Общая катастрофа воспринимается героями как личная неудача (или удача).

Если вишневый сад – смысловой центр изображенного мира, символ красоты, гармонии, счастья, то звук лопнувшей струны – знак конца этого мира во всей его целостности, без успокоительного деления на грешников и праведников, правых и виноватых.

Через пятнадцать лет, сразу после революции, Василий Розанов в краткой пародийной притче "La Divina Commedia" (тоже комедия!) воспроизведет заменитый звук струны грохотом железа и опустит над русским прошлым свой занавес:

«С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

– Представление окончилось. Публика встала.

– Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось».

Еще через полвека поэт Юрий Левитанский напишет стихотворение «Элегия», в котором взглянет на чеховскую фабулу глазами человека с трагическим опытом нового века. Главным героем элегии останется, как и у Чехова, сад, но на первый план выйдут внесценические дровосеки, а весь пейзаж окрасится в красный – кровавый – цвет.

Тихо. Сумерки.
Бабье лето.
Четкий, частый,
щемящий звук -
будто дерево рубят где-то.
Я засыпаю под этот звук.
Сон происходит в минувшем веке.
Звук этот слышится век назад.
Ходят веселые дровосеки,
рубят, рубят
вишневый сад.
У них особые на то виды.
Им смешны витающие в облаках.
Они аккуратны.
Они деловиты.
У них подковки на сапогах.
Они идут, приминая травы.
Они топорами облечены.
Я знаю -
они, дровосеки, правы.
Эти деревья обречены.
Но птица вскрикнула,
ветка хрустнула,
и в медленном угасанье дня
что-то вдруг нестерпимо грустное,
как дождь, пронизывает меня.
Ну, полно, мне-то что быть в обиде!
Я посторонний. Я ни при чем.
Рубите вишневый сад!
Рубите!
Он исторически обречен.
Вздор – сантименты! Они тут лишни.
А ну, еще разик! Еще разок!
... И снова снятся мне
вишни, вишни,
красный-красный вишневый сок.

Чехов, безусловно, зашифровал в аромате вишневого сада немало символов, загадал в своей пьесе немало загадок. Одна из главных – ее жанр.

ЖАНР: СМЕХ И СЛЕЗЫ

Не знаю, как для англичан и чехов,
Но он отнюдь для русских не смешон,
Сверкающий, как искристый крюшон,
Печальным юмором серьезный Чехов.
Провинциалки, к цели не доехав,
Прошались с грезой. Смех их притушен.
И сквозь улыбку мукою прожжен
Удел людей разнообразных цехов.
Как и тогда, как много лет назад,
Благоухает наш вишневый сад,
Где чувства стали жертвой мелких чувствец…
Как подтвержденье жизненности тем —
Тем пошлости — доставлен был меж тем
Прах Чехова в вагоне из-под устриц…

Игорь Северянин

15 сентября 1903 года Чехов в письме актрисе М. П. Алексеевой (Лилиной) сообщал по поводу «Вишневого сада»: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс».

Почему же так настойчиво жанр своего «Вишневого сада» Чехов обозначал как «комедия»?

Константин Станиславский вспоминал, как радовался, хохотал Антон Павлович придумав название для пьесы:

«Наконец мы дошли и до дела. Чехов выдержал паузу, стараясь быть серьезным. Но это ему не удавалось - торжественная улыбка изнутри пробивалась наружу.

- Послушайте, я же нашел чудесное название для пьесы. Чудесное! - объявил он, смотря на меня в упор.

- Какое? - заволновался я.

- Вишневый сад, - и он закатился радостным смехом.

Я не понял причины его радости и не нашел ничего особенного в названии. Однако, чтоб не огорчить Антона Павловича, пришлось сделать вид, что его открытие произвело на меня впечатление. Что же волнует его в новом заглавии пьесы? Я начал осторожно выспрашивать его, но опять натолкнулся на эту странную особенность Чехова: он не умел говорить о своих созданиях. Вместо объяснения Антон Павлович

начал повторять на разные лады, со всевозможными интонациями и звуковой окраской:

- Вишневый сад. Послушайте, это чудесное название! Вишневый сад. Вишневый!

Из этого я понимал только, что речь шла о чем-то прекрасном, нежно любимом: прелесть названия передавалась не в словах, а в самой интонации голоса Антона Павловича. Я осторожно намекнул ему на это; мое замечание опечалило его, торжественная улыбка исчезла с его лица, наш разговор перестал клеиться, и наступила неловкая пауза.

И только чють позже Константин Сергеевич понял смысл улыбки Чехова:

«*- Послушайте, не Вишневый, а Вишнёвый сад, - объявил он и закатился смехом.*

В первую минуту я даже не понял, о чем идет речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук "ё" в слове "Вишнёвый", точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость: "Вишневый сад" - это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но "Вишнёвый сад" дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого».

Антон Павлович с мужественной, милой улыбкой прощался с обветшавшей поэзийей «дворянскийх гнезд», «барской жизни».

Веселое настроение Чехова можно объчснить и тем, что создавал «Вишневый сад» он в некотором смысле как пародию. Если чеховская "Чайка" отчасти навеяна журнальными спорами о декадентах, то и "Вишневый сад", вероятно, возник из того же сора: Чехов воспользовался "Декадентским руководством для новейших писателей" - пародией, опубликованной в 1902 году. Драматург переиначил расхожее название - в моде были духи "сакура" (японская вишня), а получилось название-перевертыш: "вишневый" то есть и денежный и "вишнёвый" - благоуханный и цветущий.

Возможно, Чехов много смеялся, пока работал над пьесой потому, что он писал роли на своих друзей, знакомых. Он предвкушал, какие штуки будут откалывать знаменитые артисты – как блеснет в роли Гаева комическими красками Станиславский, как феерична будет Шарлота в исполнении Книппер …

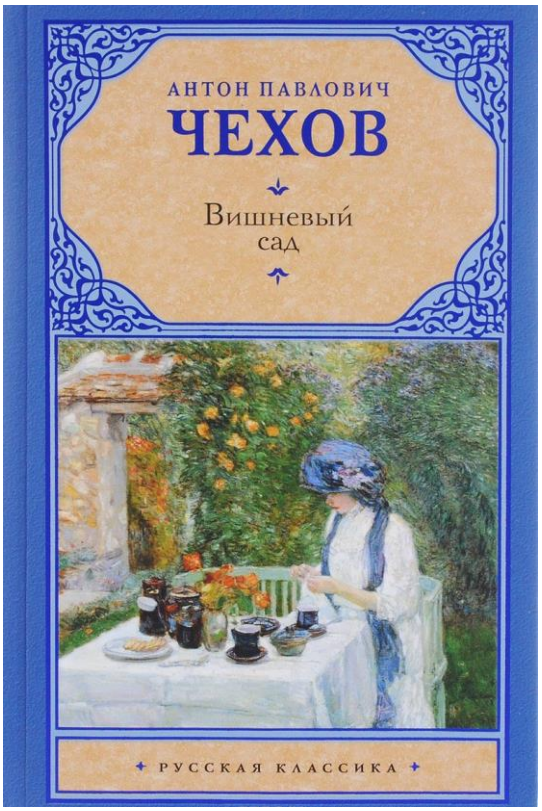
Но Станиславский, ознакомимившись с текстом пьесы, пытался переубедить автора: *«Это не комедия, не фарс, как Вы писали, – это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте».*

Однако, даже посмотрев успешную постановку в Московском Художественном театре, Чехов все равно не соглашался и игнорирование комического характера «Вишневого сада». В письме О.Л. Книппер он искрене недоумевал: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев (настоящая фамилия Станиславского) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы».

Режиссеры-мхатовцы, конечно же, внимательно читали пьесу во время работы над спектаклем. Их спор с автором объяснялся тем, что они понимали жанровое определение *комедия* традиционно, а Чехов придавал ему какой-то особый, индивидуальный, смысл.

Действительно, в «Вишневом саде» нетрудно усмотреть «яркие пятна» комического. Не только Епиходов или Симеонов-Пищик, комизм поведения которых на поверхности, но и почти все персонажи временами попадают в зону комического. Линии поведения Раневской и Гаева выстроены таким образом, что их искренние переживания в определенном контексте приобретают неглубокий, "мотыльковый" характер, иронически снижаются. Например, взволнованный монолог Раневской в первом действии: "Видит Бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала", – прерывается резко бытовой, деловитой репликой: "Однако же надо пить кофе".

Точно так же в третьем действии, в сцене возвращения с торгов, реплика Гаева "Столько я выстрадал!" существенно корректируется иронической авторской ремаркой: "Дверь в бильярдную открыта; слышен стук шаров … У Гаева меняется выражение, он уже не плачет".



Как страус прячет голову в песок, люди пытаются спрятаться от больших жизненных проблем в бытовые мелочи, в рутину. И это, конечно, смешно, нелепо.

Обратим внимание и на эффектный прием, который Чеховн нашел для изображения бывших хозяев, — это сатирическое, даже гротескное, пародийное отражение манер и характеров Раневской и Гаева в их слугах. Здесь и показная чувствительность, “нежность” Дуняши, которые раскрывают несерьезность, отсутствие глубины чувств, «недотепистось», неприспособленность к практической жизни ее хозяйки.

Чванливая «образованность» Яши, забывшего не только старуху мать, но и родину (как и Раневская стремится в Париж) и чудачества Шарлотты Ивановны, отражают нелепость поведения Гаева и его сестры. Смеясь над слугами, мы не можем не видеть в них и господ.

Сатирический взгляд автора не щадит и Лопахина, нового хозяина сада и жизни. Этот человек довольно самокритичен и часто посмеивается над собственными недостатками. Говоря о своей необразованности, он с иронией отмечает, что, хоть и надел на себя “белую жилетку, желтые башмаки”, а так и остался “мужик мужиком”. Человек деловой, крепкой хватки, процветающий капиталист, и Лопахин бывает порой смешным, попадает в нелепые положения: вместо Епиходова получает палкой по голове от Вари, торопится и вечно опаздывает, хочет угостить всех шампанским, но все отказываются, и игристое вино выпивает наглый Яша.

Жанр комедии, избранный автором, действует безжалостно даже относительно симпатичного и умного Пети Трофимова. И ему достается от Чехова-сатирика. В какие только передряги не попадает он: и падает с лестницы, и служит объектом многочисленных насмешек, и получает прозвища “вечного студента” и “облезлого барина”. Так автор наказал героя за излишнее многословие, которое, как известно, не любил. Трофимов много говорит — мало делает, и поэтому многие слова его, лишенные практической основы, не вызывают ничего, кроме улыбки: к примеру, эпизод с Раневской, высмеявшей его фразу “мы выше любви”. Чеховская ирония находит выход и в авторских ремарках. Петя то вскрикивает “с ужасом”, то, задыхаясь от негодования, не может произнести ни слова, то грозится уйти и никак не может этого сделать. Да и в какое цветущее будущее зовет этот буревесник грядущей «России – сада» ?!

Как тонко и точно подметил Владимир Набоков, «чеховский интеллигент был человеком, сочетавшим глубокую порядочность с почти смехотворным неумением осуществить свои идеалы и принципы, человеком, преданным нравственной красоте, благу всего человечества, но в частной жизни не способным ни на что дельное; погрузившим свою захолустную жизнь в туман утопических грез».

Но в пьесе, безусловно, легко увидеть и обратное - сквозь комизм, нелепость, откровенную глупость, абсурд вдруг проглядывает лицо трагедии. «Пир во время чумы», лихорадочное веселье на грани гибели; траги-омедия абсурдного несоответствия новых жизненных ритмов и патриархального уклада, событий и поступков: щедрость на грани разорения; странная русская вишня, цветущая на морозе в три градуса … Таков удивительный, изысканный чеховский юмор!

Спор Чехова со Станиславским — «Вишневый сал» драма или комедия? — давно решен театром в пользу обоих. Каждый из прикасавшихся к пьесе режиссеров смешивал эти оттенки смысла по-

своему. Пьесу называли просто драмой, лирической комедией, трагикомедией. Может быть, проще всего было бы определить "Вишневый сад" как *чеховский жанр*, сочетающий, но более резко, чем в традиционной драме, вечные драматические противоположности – ***смех и слезы***. В 1980-е годы много ставивший Чехова замечательный режиссер А. В. Эфрос определил жанр "Вишневый сад" как ***невероятный драматический гротеск***: *«Это совсем не традиционный реализм. Тут реплика с репликой так соединяются, так сочетаются разные события, разные пласты жизни, что получается не просто реальная, бытовая картина, а гротескная, иногда фарсовая, иногда предельно трагичная. Вдруг – почти мистика. А рядом – пародия. И все это сплавлено во что-то одно, в понятное всем нам настроение, когда в житейской суете приходится прощаться с чем-то очень дорогим».*

Да, каждый режиссер в сплетении цветков и ветвей вишневого сада, в его дурманящем аромате видел свое …

Первая постановка. МХАТ, 1994 (режиссеры – Константин Сергеевич Станиславский, Владимир Иванович Немирович-Данченко)

Премьера «Вишнёвого сада» А.П. Чехова состоялась на сцене МХТ 17 января 1904 года. Режиссёрами легендарного спектакля были Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко.

Обстоятельства первой постановки «Вишневого сада» хорошо документированы. Так как «Вишневый сад» писался специально для Художественного театра, Чехов начал думать о том, кто какую роль будет играть, раньше, чем стал заносить слова на бумагу.

Официально репетиции ещё не были объявлены, но работа пошла буквально с первых минут. Ольга Книппер уже начинала надумывать и творить Раневскую», её лёгкость, её почти обескураживающую неспособность угомониться. По совету Станиславского она привыкала к дорогостоящим парижским туалетам, учась, как Раневская, не замечать их шика.

Марии Лилиной уже важно было всё знать про Аню: “как одевается, влюблена ли в Трофимова, о чём думает, когда вечером ложится в постель”. Одновременно у неё сама собой сочинялась и Варя: “белокурая, полная, белая, гладко одета и причёсана, очень деятельная и потому часто красная, и потная, мечтает о монастыре как о единственном месте, где не будет хлопотать. Сердечная, честная, привязчивая, обожающая Аню и в особенности Раневскую, говорит отчётливо, но скороговоркой, всегда торопится”.

Станиславский ещё не знал, придётся ли ему быть в «Вишнёвом саде» Лопахиным или Гаевым, но фантазия работала: «Для Гаева, кажется, нашёл тон ...», «Гаев, по-моему, должен быть лёгкий, как и его сестра. Он даже не замечает, как говорит. Понимает это, когда уже всё сказано ... Он выходит у меня даже аристократом, но немного чудаком». Впоследствии Станиславский отказывается от роли Лопахина потому что увидел в нём лжеца. Константин Сергеевич делал все возможное, чтобы не играть Лопахина: отговаривался от Лопахина занятостью режиссуры; собирался репетировать и Лопахина и Гаева одновременно, чтобы не обидеть отказом Чехова. Не мог Сианиславский разделить чеховской симпатии к купцу и не хотел возрождать купца в себе даже на сцене. Он не любил в себе то, с чем боролся и что из себя выдавил. Константин Сергеевич выбрал для себя роль барина, потомственного дворянина Гаева, а не купца.

Василий Качалов уже начал жить своим Трофимовым, питая творческое воображение и собственными воспоминаниями петербургского студента, носившего заткнутыми за ремень марксистские брошюры Бельтова, живущему где и как придётся, наполовину бунтарю, наполовину перекати-поле.

Муратова, надеясь на роль Шарлотты, уже бегала в цирк, чтобы перенять фокусы, жонглировала за кулисами и водила за собой на поводке вместо собачки собственную сумочку.

Л.М. Леонидов, репетировавший Лопахина, уяснил себе, что покупка Лопахиным сада «не машинальная деловитость и не обдуманный ход дельца, который, уже решив купить вишнёвый сад, оправдывается перед самим собой: я их предупреждал, я им напоминал, я им предлагал выход ... И не привычка учить, не голос превосходства денежного и энергического деятеля, который обращается — знает, что попусту, но всё же обращается — к прожившимся ветреникам. Лопахин именно заботлив, то есть заботится, добивается, чтобы ему хоть позволили заботиться, развязали бы ему руки, дали бы согласие на своё спасение — ведь даже этого от Гаевых не добьёшься. Он заботлив — это подсказ действия».

Известно, что сам Антон Павлович активно участвовал в постановке пьесы. Он не ограничился скромной ролью драматурга. Чехов сам читал пьесу МХТовцам и делал указания насчет того, как ее нужно понимать и

играть. В процессе репетиций он ввел ряд изменений по предложениям постановщиков и актеров. Но его театральные друзья и соратники не услышали его голоса и не поняли его намеков.

Существовали принципиальные разногласия между автором и постановщиками относительно сценической интерпретации пьесы. Чехов боялся, как бы «Вишнёвый сад» не прозвучал в исполнении театра печально, и подчёркивал необходимость нового тона в исполнении всех ролей в его новой пьесе. Поэтому он наполняет свои письма многочисленными рекомендациями для актёров и режиссёра.

Станиславский в письме к Чехову писал*: «Пьеса очень трудна. Её прелесть в неуловимом, глубоко скрытом аромате. Чтобы почувствовать его, надо как бы вскрыть почку цветка и заставить распуститься его лепестки. Но это должно произойти само собой, без насилия ...».*

17 января 1904 года было не только первое представление нового произведения горячо любимого и высоко ценимого писателя, предшествовавшими победами в театре окончательно утвержденного в общем признании в качестве лучшего драматурга русской современности, самого чуткого, значительного и волнующего. Это была еще и первая встреча в театре с самим писателем, первый случай и первая возможность публично засвидетельствовать ему такое признание и признательность. А для многих – и первая возможность увидать, наконец, того, чье милое лицо было уже хорошо знакомо по фотографиям. Все три прежние чеховские «премьеры» в Художественном театре были без Чехова, болезнь каждый раз удерживала его далеко от Москвы, от «его» театра. Это не могло не отразиться на настроениях того вечера в обоих половинах театра – на сцене и в зале зрителей. Была оттиснута на спектакле-именинах особая печать. Всякий легко и непременно почувствовал ее, едва переступил театральный порог. Что-то особое было разлито во всей атмосфере. Даже равнодушный, чуждый подготовлениям к этому вечеру первой встречи, сразу вовлекался в такие особые настроения, сообщалась ему общая взволнованность, приподнятость.

Вместо сочиненной Чеховым комедии постановщики увидели в пьесе «лирическую драму» в самом банальном смысле и старались выжать слезу у публики. Таким образом, в центре спектакля оказалась линия дворянского оскудения, бессилия перед надвигающимся жизненным крахом. Один из рецензентов остроумно заметил, что эта пьеса «воздвигла памятник над могилой симпатичных белоручек». Подобная оценка спектакля отразилась в письме Максима Горького издателю и журналисту Константину Петровчу *Пятницкому*: «Нового — ни слова. Со сцены повеет на публику зеленой тоской. А — о чем тоска — не знаю».

В этой театральной постановке, вопреки Чехову, на первый план вышли образы Гаева и Раневской, в блестящем исполнении Константина Станиславского и Ольги Книппер-Чеховой.

Когда Ольга Леонардовна была на сцене Раневской, вряд ли кто-нибудь в зале задумывался о ее мастерстве. Казалось, что она ее и не играет вовсе и все, что она делает, рождается тут же, само собой разумеется, существует вне ее актерского намерения и умения.

Так казалось потому, что в ее Раневской все было неподдельным и слитным — душевная растерянность и тонкий иронический ум, легкий смех и близкие слезы, легкомыслие и доброта, беспомощность и изящество, что-то от русского усадебного быта и что-то неуловимое от парижской богемы. Никогда нельзя было про нее сказать: здесь она такая, а вот здесь уже другая; в каждый данный момент в ней было все, она жила всей полнотой жизни образа, слившегося с ее душой, и, казалось, сама ждала от него неожиданных проявлений, сколько бы лет ни шел этот спектакль. Каждый раз по-разному она подходила в первом акте к окну и вглядывалась в залитые белым цветеньем деревья, и по-разному звучала затаенная чеховская музыка в ее словах, сказанных как будто только самой себе и этому саду: «Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя ...».

И всегда по-новому волновала в третьем акте ее все возрастающая тревога — эта неверная походка, эта зябкость в чуть заметном движении плеч, эти беспомощные руки, роняющие на пол кружевной платок и вместе с ним смятую парижскую телеграмму, эта бессвязная мольба о каком-то понимании, о каком-то сочувствии, и тут же — смешная, злая крикливость в мимолетной ссоре с «вечным студентом». И сейчас же, без перехода — раскаяние, смех, комический земной поклон и снизу-вверх — озорной лукавый взгляд на этого «смешного Петю»; и вот уже, услыхав музыку, словно подхватив ее на лету, она с ним вальсирует, уплывает в вальсе, по-молодому легко

вскинув руку ему на плечо. А ее прощание, сквозь слезы, с домом, с молодостью, с вишневым садом в финале спектакля …

Возможно, Ольга Леонардовна одна владела какой-то заветной тайной этого тончайшего, сложнейшего по внутренним психологическим переплетениям чеховского образа. Поражает ее мастерство - филигранность рисунка каждой фразы, весомость каждого слова, богатство оттенков, необыкновенная смелость и точность самых неожиданных внутренних переходов, стройная гармония целого. Угадав еще тогда, в начале XX века, что самое трудное для актрисы в Раневской — найти ее «легкость», она ничем не отяжелила ее и с годами.

Станиславский так же увлеченно играет Гаева. Кажется, что он прожил гораздо более долгую жизнь — жизнь легкую, приятную для себя и обременительную для других. Станиславский, как всегда, не выделял в спектакле своего героя, но погружал его в общее «настроение», связывал его со всеми окружающими персонажами. Гаев, как все его герои, был человеком своей среды и своего времени. Движение времени и вырождение среды здесь было неопровержимо: отходила в прошлое огромная полоса жизни русского дворянства, и читал ей отходную Станиславский.

Герой его — фигура значительная, типическая именно в своей никчемности. Отлично выбритый человек в прекрасно сшитом костюме, с выхоленными руками, которые он брезгливо обтирает белейшим носовым платком, тем же платком обмахивается, когда к нему подходит ненавистный лакей Яшка. Не глядя, надевает он пальто, а Фирс снимает с него пушинки, не глядя, принимает из рук старика трость. Все для него сделано, подано, вычищено чужими руками.

Бездельник лакей Яша, вернувшийся со своей хозяйкой из Парижа, был для Гаева — Станиславского как бы зеркалом, в которое он не любил смотреться. В то же время хозяин вишневого сада сохранил человеческие черты, которых нет у лакея: по натуре своей он добр (преломление темы «доброго человека» в ироническом варианте), по

натуре своей он мягок и человечен. Гаев нежно любит сестру и племянницу, Гаев деликатен со слугами (за исключением, конечно, Яшки). Человек, который никого пальцем не тронул, — и человек, который палец о палец не ударил ради истинного дела, ради реального добра.

Все мемуаристы вспоминают крепкое пожатие большой теплой руки Станиславского — у Гаева же и руки словно были меньше и пальцы длиннее, безвольней, с подагрическими утолщениями суставов, с тонкой кожей, — истинные руки человека «голубой крови».

«Я человек восьмидесятых годов» — эти слова Гаева выделял Станиславский. Для его героя это была не фраза, но серьезнейшее жизненное убеждение: многочасовые заседания во всякого рода «вольных обществах», долгие обеды в дворянском клубе, утверждение «Мужика надо знать!», застольные тосты и заранее составленные спичи, произнесенные в таком количестве, что сейчас их можно действительно обращать хоть к шкафу, тем самым пародируя торжественность болтовни об «идеалах добра и справедливости», — все это прошлое России воскресало на сцене с приходом Гаева. Так же как и будущее его — весьма почетная должность в банке, вероятно, быстрый уход с этой должности, объясняемый происками врагов, а на самом деле определенный полной неприспособленностью Леонида Андреевича к какой-либо полезной деятельности, затем — унизительное существование приживала где-нибудь у ярославской тетушки и бесконечные обращения к «многоуважаемым шкафам», потому что никто старого барина не слушает.

В финале брат и сестра, Раневская и Гаев, стояли в гостиной, где уже собраны вещи к отъезду, сняты портреты со стен (пятна невыгоревших обоев на месте портретов — точнейший штрих, неизменно обращающий на себя внимание в спектакле), оборваны обои. Стучат за окнами топоры, вырубающие сад. Книппер — Раневская в своем парижском костюме — похудевшая, с заострившимися чертами лица — пристально оглядывала комнату.

Гаев ничего не видел, глаза его были полны слез. Он прижимал даже не к глазам, а ко рту («вишняковский» рот Станиславского стал в этой роли чувственным ртом гурмана) носовой платок; отворачивался к окну, и зрители видели только спину плачущего человека, который повторял беспомощно и потрясенно: «Сестра моя, сестра моя…» Рядом, звóнки и безжалостны, звучали голоса молодых: «Здравствуй, новая жизнь!..».

Подобная трактовка не соответствовала авторскому замыслу. Чехов писал, что в театре игралось «положительно не то, что я написал», что театр «сгубил» пьесу. Вспомним, что драматург настаивал на том, что центральной фигурой в пьесе является роль Лопахина. Первой заботой Чехова был характер Лопахина. Этот персонаж писался в надежде, что он будет сыгран Станиславским: «Купца должен играть только Конст<антин> Серг<еевич>. Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать» (к О. Книппер 28.10.1903). Чехов имел в виду хорошо известное обстоятельство русской культурной традиции XIX века, что слово «купец», как и все, что связано с торговлей, звучало вульгарно для образованного русского. Характерные реакции образованного русского общества на купца как явление находились в диапазоне между презрительной насмешкой и брезгливостью. Ясно, что Чехов хотел порвать с таким стереотипом. Ясно также, в каком направлении он хотел отойти от стереотипа: Станиславский обладал привлекательной, тонкой, интеллигентной внешностью. Неоднократные наставления Чехова в связи с пониманием характера Лопахина вскоре начинают сопровождаться нотами отчаяния. Почему Чехов был так озабочен Лопахиным? Да потому что для него Лопахин - герой пьесы. Вот как отчетливо и отчаянно звучит его призыв в письме Книппер: «Ведь роль Лопахина центральная. Если она не удастся, то, значит, и пьеса вся провалится <…> Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек». В тот же день он сообщал Станиславскому: «Когда я писал Лопахина, то думалось мне, что это Ваша роль <...> Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов, и мне вот казалось, что эта роль, центральная в пьесе, вышла бы у Вас блестяще».

Леонид Леонидов играл в рисунке, намеченном Станиславским. «Размахивает руками», «широко шагает», «во время ходьбы думает, ходит по одной линии», «часто вскидывает головой», «курит, иногда

сплевывает», «папироса в зубах, щурится от дыма», — помечал Леонидов в тексте роли. В четвертом акте его Лопахин «пил шампанское и болтал ногами», хватал Петю за пальто в диалоге с ним, «разминал руки». По всей линии роли Леонидов акцентировал развязность дикого, нецивилизованного купца-мужика, как просил Станиславский.

В Лопахине молодого тогда актера Леонидова не было личностного масштаба цивилизованных купцов: Станиславского, Морозова, Третьяковых. Артист давал «кулака», «мужика», «плебея», подчиняясь режиссеру. Покупая в азарте торгов «Вишневый сад», он совершал выгодную сделку. Иначе он не был бы дельцом. «Вишневый сад теперь мой. Мой!» — Лопахин Леонидова произносил с угрозой, запугивая невидимого противника на торгах. И ликовал, не замечая, что больно ранит Раневскую. К концу монолога третьего акта его агрессия нарастала. Он все шире размахивал руками, все быстрее двигался по одной линии, сбивая всех на пути, в его могучем голосе прорывались пьяные, визгливые ноты: «Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!».

Озлившийся Лопахин пьяного дебоша терял весь свой артистизм и входил в экстаз, демонстрируя необузданность и купеческое самодурство. Все свои желчные слова победителя Лопахин режиссерского плана Станиславского остервенело бросал в лицо несчастной Раневской, лишившейся дома, не зная ни пощады, ни жалости к ней.

Станиславский настаивал на резкости купца и всей сцены, как он настаивал на «резком реализме» сцены Аркадиной и Треплева в третьем акте «Чайки». Он по-прежнему не боялся «резкого реализма» в Чехове, окунаясь в житейскую реальность, стоявшую за пьесой. И Немирович-Данченко поддерживал это решение роли, считал, что нельзя играть Лопахина «наполовину».

Побушевав хамом, «хищным зверем», Лопахин у Станиславского должен был подойти к Раневской, плюхнуться перед ней на колени и целовать ее руки, платье, «как собачонка».

«Г. Леонидов в роли Ермолая Алексеевича Лопахина [...] был вполне на месте, — писали «Московские ведомости». — Его богатые голосовые средства, мощная фигура и широкие размахи давали ему полную возможность поставить перед зрителями монументально-стильную фигуру человека, в котором под поверхностным налетом внешней культурности живет какой-то полутитан-полудикарь». «Сквозь гордость и жесткость льются слезы, пьяные, но искренние», — заметил рецензент из «Новостей дня».

«И силищей кулака, но и дрожью задетых нежных душевных струн веет от исполнения Леонидова», — писал после премьеры журналист Влас Дорошевич. В другой статье, после смерти Чехова, онсвидетельствовал о том, что Чехов был недоволен исполнением

Леонидова: «Грубо, грубо! Ничего подобного я не воображал себе, когда писал», — будто бы говорил Дорошевичу автор. Критик московского «Русского листка», подписавшийся псевдонимом Эмпе, находил, что сцену пьяной меланхолии Лопахина Леонидов, вопреки воле драматурга, играет слишком резко.

А театральному критику Александру Кугелю, как и Станиславскому, казалось, что разное, заложенное в Лопахине, несводимо в один характер. Кугеля удивляло отсутствие логики в пьесе Чехова и противоречия в роли Лопахина у Леонидова: этот русский американец впадал во втором акте в чужой — Вершининский тон в монологе о людях-великанах, которые должны жить посреди дивной красоты; хмельной от власти и накачанный коньяком, произносил хамский монолог, «едва сдерживая радость»; и вдруг чуть ли не со слезами оказывался у ног Раневской.

Самому актеру, как-то затащившему автора после репетиции к себе в гримуборную, Чехов сказал: «Послушайте, теперь же совсем хорошо». Леонидов был счастлив, приняв эти слова за безусловное одобрение.

На премьеру Чехова привезли чуть ли не силой, да и то только к концу третьего действия. А в последнем антракте устроили, с помпой, с длинными речами и подношениями, чествование по поводу 25-летия его литературной деятельности. «На самом юбилее, — вспоминал впоследствии Станиславский, — он не был весел, точно предчувствуя свою близкую кончину. Когда после третьего акта он, мертвенно бледный и худой, стоя на авансцене, не мог унять кашля, пока его приветствовали с адресами и подарками, у нас болезненно сжалось сердце. Из зрительного зала ему крикнули, чтобы он сел. Но Чехов нахмурился и простоял все длинное и тягучее торжество юбилея, над которым он добродушно смеялся в своих произведениях. Но и тут он не удержался от улыбки. Один из литераторов начал свою речь почти теми же словами, какими Гаев приветствует старый шкаф в первом акте: «Дорогой и многоуважаемый... (вместо слова «шкаф» литератор вставил имя Антона Павловича) ... приветствуя вас» и т. д. Антон Павлович покосился на меня — исполнителя Гаева, и коварная улыбка пробежала по его губам. Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе…».

Настроение после премьеры у Чехова было удручающее. Он посчитал, что Станиславский «сгубил» его пьесу». Роль Лопахина сыграл не тот, кого он хотел видеть в этой роли, она была сыграна не так, как он ее видел, и она оказалась вообще не главной в постановке Художественного театра, и, тем не менее, пьеса не только не провалилась, но имела успех. Но суть в том, что беспокойство Чехова относилось отнюдь не к успеху или провалу в глазах зрителя. Чехов имел в виду иной провал, более существенный - *провал его собственного намерения,* провал того смысла, который он вложил в пьесу.

Позднее Станиславский признает: «*Тут был грех нашего театра, — нечего закрывать глаза, — было просто недопонимание Чехова, недопонимание его тонкого письма, недопонимание его необычайно нежных очертаний ... Чехов оттачивал свой реализм до символа, а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками, а это, может быть, возбуждало Чехова, так что он это с трудом переносил.*

Что его (Чехова) больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его ... «Вишневый сад» — тяжелая драма русской жизни. Он был искренне убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль».

Театр драмы и комедии на Таганке, 1976 (режиссер – Анатолий Васильевич Эфрос)

В середине 70-х на любимовской "Таганке" Анатолий Васильевич Эфрос сделал спектакль, ставший одной из легенд нашего театра. Глубже вчувствоваться в чеховскую поэзию не удалось, пожалуй, еще никому.

В 1974 году Юрий Любимов впервые надолго оставил свой театр - уехал на постановку в Италию, пригласив Эфроса сделать на "Таганке" любую пьесу по своему выбору. Эфрос взялся за Чехова, пьес которого в репертуаре "Таганки" еще не было. С первой встречи с артистами он предложил им делать спектакль, противоположный легендарной мхатовской постановке. «Тогда же Эфрос говорил, что пьеса «Вишневый сад» много ставилась, что осталась легенда о спектакле раннего Художественного театра, что существует некоторый трафарет и что его надо разрушить, но это будет очень сложно, что в пьесе нет определенной идеи, что там действуют очень странные люди. - пишет в своих воспоминаниях актриса Алла Демидова. - На фоне клоунских разговоров происходит что-то для них страшное – продажа вишневого сада. Люди понимают, что над ними висит какая-то опасность, но они беспечно об этом не думают. И, главное, надо иметь в виду, что в «Вишневом саде» сочетание опасности и беспечности».

«Предлагаемые обстоятельства» своей трактовки чеховского «Вишневого сада сам Анатолий Эфрос характеризовал так: «Представьте себе – летит какой-то снаряд, мы знаем об этом, знаем, что он должен

упасть и что это будет смертельно для нас, знаем даже, когда он упадет, но ничего не делаем против этого снаряда, не пытаемся спастись, а занимаемся каждый день самыми обычными вещами, как если бы об этом снаряде никто не знал. Вот и у Чехова - люди милы, чудаковаты, беспечны, но ничего не могут сделать против опасности. Мне кажется, пьеса звучит сегодня очень интересно».

Выбор Эфросом пьесы с классическим шлейфом логичен. Актерам "Таганки" было не привыкать к прочтению классики поперек привычного, так что замысел Эфроса должен был восприниматься ими вполне в русле любимовского курса. На бунтарской "Таганке" можно было делать только бунтарский спектакль. С помощью актеров Любимова Эфрос задумал вернуть пьесе то, что, по его мнению, не сыграли во МХАТе: "держать публику в напряжении по поводу вишневого сада, который обычно всем до лампочки".

Оказавшись на враждебном «эстетическом поле», Эфрос решил воспользоваться тем оружием, каким славилась Таганка. Чехов тут был трактован в любимовском стиле - откровенно, вызывающе и очень внятно-злободневно. Гораздо более внятно, чем это делалось в Театре на Бронной, «со своими». «Я давно хочу Чехова поставить как Шекспира», - признавался Эфрос, решив наполнить существование персонажей Чехова шекспировскими страстями. Даже не наполнить, а выявить те шекспировские страсти, которые заложены в чеховских героях, но запрятаны глубоко внутри них. Надо сказать, текст чеховской пьесы этому не сопротивлялся.

Подобный спектакль у себя в Театре на Малой Бронной со своими актерами Анатолий Васильевич не смог бы поставить. «Все актеры привыкли играть Чехова в театре с четвертой стеной, они произносят свой текст или себе, либо партнерам. А в нашем театре есть такой прием — отчуждение, обращение в зал. – подчеркивал в одном из интервью Владимир Высоцкий. - И в этом спектакле очень многие чеховские монологи мы говорим прямо зрителям, не стесняясь, выходя из образа, разговариваем со зрителем, как и в других наших спектаклях. И это возымело удивительное действие, получился колоссальный эффект от эфросовской постановки Чехова с вот такими приемами любимовского театра. Мешанина очень интересная была».

Эфрос пригласил оформить спектакль художника Большого театра Валерия Левенталя. Чтобы уцелеть на таганской территории и остаться самим собой, ему нужен был сильный союзник. *«Эфрос высказал мне несколько импрессионистических соображений о клоунской компании героев "Вишневого сада" и о том, что все они обречены.* – вспоминал Валерий Левенталь. - *Поэтому я и разместил их, как воробушков, на белой клумбе, среди могильных крестов. Это была, если хотите, ироническая версия "Острова мертвых" Беклина, только в русском и очень ограниченном масштабе. Россия грандиозна, а все эти кусочки жизни - поместья, уездные городки с их интеллигенцией - крошечные. Вот клумба, вот тут их всех и захоронили. И ветер гуляет - на сцене все время был ветродуй. Мне важно было, чтобы получилось некое музыкальное движение»*.

Придя на подмостки, где исповедовалась идея "бедного театра", где Давид Боровский гениально обнажал сцену, Левенталь решил сделать "антитаганку" - прикрыть все, что является театральным оборудованием и сделать сцену вызывающе-красивой. Театральный критик Елена Луцкая напишет о богатстве и разнообразии использованных в оформлении белых тонов, о сложных фактурах и поверхностях, а сам художник вспомнит о своем увлечении дзэн-буддизмом - отсюда в декорациях эта вечная и величественная белизна, неразрывная связь живых и умерших.

Белые одежды сцены и большинства героев, белые занавеси, колышущиеся от ветра, белая «клумба» могилы в центре сцены, на которой сгружено было все, что осталось от чеховского дома.

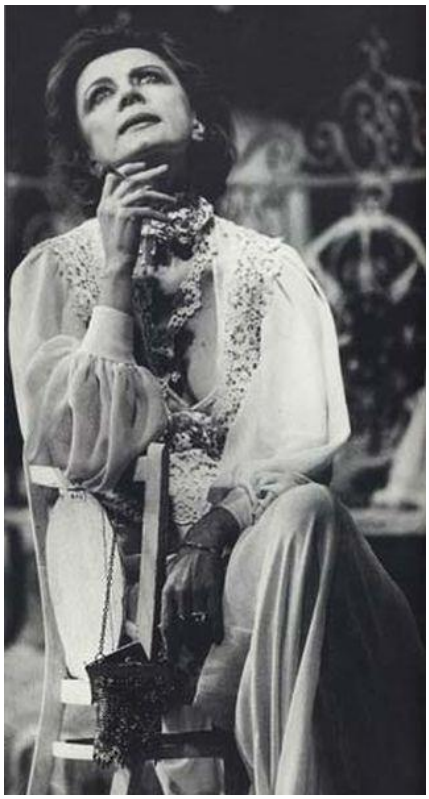
Над зрительным залом Таганки он вместо люстры повесил огромную, пышную, усыпанную белыми соцветиями ветку вишневого дерева: вот вам вишневый сад — только для публики, не для персонажей. Зато на подмостках, где виднелись крупные и блеклые портреты владельцев усадьбы, где можно было в глубине обнаружить «глубокоуважаемый шкаф», а по краям — трепещущие занавески, там никакие вишни не цвели. В центре сцены, за низенькой железной изгородью, поднимался бугор кладбища. Высились каменные надгробья, торчали покосившиеся кресты, шуршали бумажные цветы. «Мертвым белым цветом, — писала М. Туровская, — припорошена не только сцена, но и люди; все обесцвечено, обезвлажено, все сухое, муаровое, иммортелевое — шелестит, как засохшие венки». В одну кучу со всем этим траурным антуражем свалены были игрушки, сломанные куклы, детские стульчики. Действие велось на «острове мертвых».

На заднем плане среди развевающихся светлых тканей были заметны овальные портреты, воспринимавшиеся как портреты предков Раневской и Гаева. «*В них зашифрованы мои соображения по поводу предков - не только моих, но наших всеобщих предков, которые меня интересовали.* – объяснял Валерий Левенталь. - *Вот мальчик сидит на*

коленях у матери - это маленький Вася Кандинский. А про портреты мужчины и женщины не скажу - это поле для вашего исследования. Не помню, чтобы на репетициях кто-то говорил про Серебряный век, но я держал эту линию в голове. Думал про бруитизм, про Дягилева ..."

Мебель была бутафорско-игрушечная, а психология героев — детская. Образ детей, гуляющих по минному полю и не ведающих близкой смерти, — на этом образе-чувстве строился мир спектакля. Не имея открытого любимовского темперамента и не имея такого опыта общения с публикой, какой был у таганских актеров, Эфрос заведомо проигрывал. Его «изогнутая проволочка» угрожающе выпрямилась. Откровенность общей метафоры оборачивалась бедностью.

В эфрософском спектакле Сад олицетворял умиравшую на глазах зрителя прекрасную культуру. Весь спектакль воспринимался как прощание с ней. Действие происходило на белом кладбищенском холме, среди серых могильных плит и белых вишневых деревьев. «Тема «Вишневого сада», во всяком случае нашего спектакля, —, подчеркивала Алла Демидова, - это не прощание с уходящей дворянской культурой, а тема болезни и смерти. Это не быт дворянский умирает, а умирает сам Чехов». Создавая эпитафию «доброму старому гуманизму», «Вишневый сад» на Таганке подспудно нес в себе его сладкую декаденскую отраву. Недаром в самых ответственных местах спектакля, начиная с заставки-эпиграфа, группка обреченных людей обращала в зал слова простенького романса, нагружая их, как обычно у Эфроса, сверхзначением: «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги, было бы сердце согрето жаром взаимной любви».



Олицетворением Сада в спектакле стала Раневская. Эфрос просил актеров, чтобы все внимание было устремлено на нее - любопытство к ее словам, поступкам, движениям, одежде. Чтобы все лучи сходились к ней и расходились от нее. Режиссер строил вокруг Раневской спиральные, витые мизансцены - "то все тянутся к ней, то прикрывают собой <...>, то сбиваются вокруг нее, как стадо в грозу..."

Раневская же Аллы Демидовой была по-современному резка, иронична, но так одухотворена, словно подчинялась какому-то внутреннему стихотворному ритму. В прологе, когда стихали звуки ностальгического романса "Что мне до шумного света...", все герои исчезали в темноте, а ее удлиненная

белая фигура еще мерцала среди вишневых деревьев и становилось ясно, что эта Раневская и есть Сад.

По замыслу Эфроса, первое появление Раневской должно было быть преувеличенно трагическим. Как если бы человек, уцелевший в авиакатастрофе, вдруг попал в дом своего детства и увидел, что там ничего не изменилось. Но увидел теми же глазами, которые наблюдали катастрофу! Это внутреннее состояние Раневской Эфрос хотел сделать зримым: "...пошли встречать приехавших и вдруг - быстро-быстро выходит Раневская и смотрит на маленькую мебель. Все идут за ней, а она стоит. Они возвращаются, опять идут, а она все стоит и смотрит в одну точку <...> Все поставили вещи, смотрят на нее, потому что это похоже на помешательство <...> Ее поведения боятся, она на грани трагического, все видят это. И потому Гаев старается ее отвлечь, смешит, шутит..."[1] Потом, в ходе работы некоторые слишком острые, доходящие до гротеска решения, сгладились. Идея общего завихренного ритма с неожиданными затяжными паузами, нагнетающими трагизм почти до взрыва, воплотилась, но не все актеры подхватывали нужный ритм. На их фоне Раневской-Демидовой оказались неудобны слишком долгие паузы в начале. В окончательном варианте спектакля[1] первое появление Раневской было не трагичным, а скорее ироничным по отношению к традиции и к зрителю: Раневская выбегала на сцену также по юношески-легко, как Аня. И публика поначалу недоумевала: кто здесь барыня? Неужели вон та - нервная, легкая, как мотылек?..

«Ничего собственно дворянского в Раневской — Демидовой не было, и хозяйкой, владелицей поместья эта русская парижанка себя не ощущала. Она с первого же мгновения приносила с собой живое и болезненное («как зуд», по словам самой актрисы) воспоминание о Париже. – отмечает театральный критик Константин Рудницкий. - *В парижских белых одеждах, ниспадающих до полу, пластически ориентируя всю игру на ломаные, вычурные линии в стиле модерн, Демидова не уставала напоминать, что мысленно, душой ее Раневская все еще там, на мансарде, навсегда отравленная богемным ядом и далекой, проклятой, но неискоренимой любовью. «Да, дым отечества сладок, — поясняла свой замысел Демидова, — но здесь умер ее муж, здесь утонул семилетний ребенок...», отсюда — «лихорадочное, смятенное состояние Раневской» с самого начала спектакля, отсюда и взвинченная, взвихренная пластика, и капризная интонация, и легкомыслие, которое граничит с безрассудством. О нет, она не чувствует себя укорененной в этой кладбищенской почве, она не хочет здесь оставаться и здесь умирать. Ее отношения с вишневым садом двойственны: расставаться с ним больно, оставаться с ним невозможно».*

Известие о том, что вишневый сад продан, причиняло Раневской-Демидовой физическую, в буквальном смысле слова — муку: выпрямившись во весь рост, Демидова хрипло вскрикивала и несколько

раз конвульсивно перегибалась пополам, словно ее ударили в живот. *«Этот некрасивый удар, сотрясавший и роль, и спектакль, был у Демидовой кульминационным. В спазматических болевых схватках рвалось все, что еще соединяло Раневскую с красотой вишневого сада, с Россией.* – пишет Рудницкий. - И когда в финале пьесы режиссер устраивал унылую, затяжную процессию прощания с домом и садом, закручивая — *под стук метронома — вокруг Раневской тоскливую спираль мизансцен, он догадывался, что Демидову надо из этого круга выпустить, что надо дать ей внезапный — с надрывным криком — рывок на авансцену, вопль в публику*».

Завораживала эстетика существования Демидовой в образе Раневской. Ее танцующая пластика выдавала внутреннюю грацию и обреченность. Не забыть, как она выходила навстречу Прохожему - сильно откинувшись назад и запрокинув голову. На репетициях Эфрос объяснял это так: "…она идет навстречу опасности, готова к смерти в тот момент, когда мужчины испугались… она думает, что ей все равно…".

Когда Раневская двигалась в сторону оборванного Прохожего, казалось, она сметет его с дороги, - в ней была та дворянская мощь, которую любил описывать Толстой. Демидова была эфемерна и одновременно несгибаема. Тем страшней становилось от мысли, что совсем скоро мир пьяных прохожих заполонит и затопчет вишневый сад …

Прошлое прорывалось в ней непонятной для окружающих истерикой, надрывом изломанной и порочной женщины. Вишневый сад был растворен в ней самой, и она его не замечала, как не замечают собственного дыхания. Белый цвет тлена и цветения, изломанность уходящей культуры, тронутой вырождением, — все это Алла Демидова выражала с нервной, порой пугающей резкостью. Бытовые и проходные фразы нагружались сверхзначением: «я кофе выпью» звучало как «я яду выпью», «солнце село» звучало как начало светопреставления.

Замечательно проводила актриса кульминационную сцену третьего акта. Беспечно раскинув руки, Раневская сидела на скамеечке, на фоне витой узорчатой решетки. Когда наконец появлялись Гаев с Лопахиным, она вдруг совершенно успокаивалась. Так затихают перед смертью долго страдавшие люди. Улыбаясь, будто о чем-то не важном, она спрашивала: «Кто купил?». В этой виноватой улыбке перед смертью была, вероятно, самая проникновенная «эфросовская» секунда спектакля. А потом начиналась «Таганка»: истерика, почти кликушество, совершенно не признающее классических рамок пьесы.

Необычным, невиданным, парадоксальным Лопахиным предстал Владимир Высоцкий - в новеньком, с иголочки, светлом — цвета сливок — костюме, элегантный, умный, ироничный. Он был, по замечанию театроведа Константина Рудницкого «был, как ни парадоксально это

прозвучит, единственным подлинным аристократом духа среди всех этих духовно нищих и эмоционально глухих кладбищенских жителей».

В воплощении Высоцкого это был энергичный, широкий характер, не похожий на привычных бородатых купцов Александра Островского или Максима Горького. Он играл современного делового человека, полного сил и же-лания шагать в ногу с веком. А.Демидова вспоминает: «Как замирал зал, когда Высоцкий-Лопахин подходил в авансцене и тихо говорил: "Иной раз, когда не спится, я думаю: Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами"».

Лопахин-Высоцкий относился к персонажам «Вишневого сада», как к детям. Он их безумно любит, и они ему доверились, поэтому покупка Лопахиным вишневого сада и для них, и для него — предательство. Он это хорошо чувствует. Как если бы сам продал этих детей в рабство. От этого и крик души в монологе, боль, которая превращается в ерничание, он закрывается и от себя, и от Раневской пьяным разгула. Это была эффектнейшая кульминация роли. Театральный критик Александр Гершкович в своей статье «В роли Лопахина», опубликованной в газете «Новое русское слово» (США) 25 июля 1990 года, метко назвал этот речитатив «песней Высоцко-го на слова Чехова». «Монолог Лопахина в третьем акте «Я купил…» исполнялся Высоцким на самом высоком трагическом уровне лучших его песен. Этот монолог был для него песней. – вспоминала партнерша Высоцкого по спектаклю Алла Демидова. И иногда он даже какие-то слова действительно почти пел: тянул-тянул свои согласные на хрипе, а потом вдруг резко обрывал. А как он исступленно плясал в этом монологе! Как прыгал за веткой цветущей вишни, пытаясь сорвать, на авансцене! Он не вставал на колени перед Раневской — он перед ней на них естественно в плясе оказывался и сразу менял тон, обращаясь к ней. Моментально трезвел. Безысходная нежность: «Отчего же, отчего вы меня не послушали?..» Варя раз пять во время его монолога бросала ему под ноги ключи, прежде чем он их замечал, а заметив — небрежно, как неважное, само собой разумеющееся: «Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь…» И опять в срыв: «Ну да все равно… Музыка, играй… Музыка, играй отчетливо!» Любовь Лопахина к Раневской мученическая, самобичующая. Абсолютно русское явление. У нас ведь не было традиции трубадуров, рыцарской любви, не было в русской литературе любви Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты. Наша любовь всегда на срыве, на муке, на страдании. В любви Лопахина, каким его играл Высоцкий, было тоже все мучительно, непросветленно. Его не поняли, не приняли, и в ответ — буйство, страдание, гибель. Середины не может быть.

Жаром тайной любви жил в том спектакле Лопахин — Высоцкий. В белоснежном костюме, тихий и сосредоточенный, он, кажется, даже

голос свой вводил в строгие звуковые границы. «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа» — эту трофимовскую характеристику Лопахин на Таганке вполне оправдывал. Его чувство к хозяйке вишневого сада было исполнено редким мужским благородством. Он замирал от любви и предчувствия, будто ясен ему был не только конец вишневого сада, но и своя роль в этой истории: топора в руках судьбы.

Раневская как бы не замечала лопахинской любви. Эти волнующие взаимоотношения впервые игрались с такой сложностью на русской сцене. Вплоть до третьего акта Высоцкий — Лопахин сохранял тон терпеливого врача, внушающего своим неразумным пациентам, что на дворе чума и надо браться за ум и что-то предпринять. Но люди будто оглохли. Раневская устраивала пир во время чумы, играл еврейский оркестр, а Лопахин своим появлением венчал этот смертный праздник. В диком мутном выплеске горя от своей удачной покупки Высоцкий — Лопахин исполнял коронный номер — пляску «нового хозяина». «Мы к поезду опоздали, пришлось ждать до половины десятого», — тыльной стороной ладони он ударял себя по горлу, ясно обозначая, сколько «заложили» за это время. Современный плебейский жест был сигналом, освобождающим актера от всех прежних обязательств. Его голос уже не держался в узде, Лопахин срывался со всех катушек, и начиналась вакханалия хамской свободы. Тема гибели «вишневого сада» решалась по-таганковски.

«Это было что-то неимоверное. – признавал сам создатель спектакля Анатолий Эфрос. - Там есть момент, когда Лопахин купил вишневый сад и когда он бушует, так вот, ко-гда он играл... Я помню, мы играли в клубе «Каучук», и в театре, и где бы ни были, к этому моменту все закулисные работники, люди из бухгалтерии, откуда-то еще — все-все-все стягивались к кулисе и слушали этот момент. Он играл его так страшно, что вообразить трудно, как может выдержать человек такое бешенство: он так плясал, так кричал, так неистовствовал, что это было невероятно. Причем так было всегда».

До Эфроса режиссеры, повинуясь принципам социалистического реализма, идеализировали Петю Трофимова, которого играл Валерий Золотухин. Эфрос же показал 30-летнего вечного студента таким, каким

он был на самом деле — дурачком-идеалистом, не имеющим ни знания жизни, ни порядочного образования, для самоутверждения режущий правду-матку всем прямо в глаза ... Герой Золоту-хина простодушен, нелеп. Над ним смеется не только Лопахин, но и Раневская. Конечно же, обидно видеть себя таким на фоне мощной игры Высоцкого в роли сильной личности Лопахина.

Финал спектакля – отъезд и старых владельцев, и нового хозяина. Только иногда среди этой суеты — вдруг отупение, все сидят рядом, молчат. А потом опять дело, сборы. Суета. И опять на своей «клумбе» собрались осиротелой кучкой. Все вроде бы буднично. И лишь в финале прорывается настоящий, как будто только осознанный, последний крик Раневской-Демидовой — прощание над могилой: «О мой милый, мой нежный, мой прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай…».

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОНД К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И ТЕАТР «МЕНО ФОРТАС» (ЛИТВА), 2003 (РЕЖИССЕР ЭЙМУНТАС НЯКРОШЮС)

«Вишневый сад» Эймунтаса Някрошюса — спектакль очень неуютный, неприятный, дискомфортный. В нем нет никакой теплоты, надежды, света. Здесь нет мощных чувств и крупных героев (которые вызывают восхищение и просветление, даже если погибают), поэтому безнадежность и беспросветность полная, кромешная. Все разрушено, все обречены — а некоторые, на самом деле, уже умерли. Мальчик Гриша утонул, покойная мама ходит по саду — ее видит «безумная» (а по сути — мертвая) Раневская, тут же бродят отец и дед Лопахина (он к ним в прямом смысле взывает — стучит в пол) … Някрошюсовский «Вишневый сад», как и эфрософский, пронзает тема смерти.

Первое, что видели зрители на сцене, — брошенные друг на друга предметы одежды обитателей дома, стоящие позади низкие колонны, непонятно откуда взявшиеся два обруча: вроде бы усадьбу, но как будто заново собранную из почти случайных предметов. В этом «Вишневом саде» были отсылки к Стрелеру, но не было и следа поэтичности итальянского чеховского спектакля. Однако сам спектакль Някрошюса был построен скорее по законам поэтического текста. Шесть часов, которые он шел, связи между вещами, жестами (как всегда у Някрошюса, необыкновенно насыщенной пластической партитуры), звуками (вроде невыносимо громкого крика ласточек) и музыкой, неожиданными животными параллелями героев — эти связи умножались с необычайной скоростью, пронизывая все уровни. «Мрачная и великолепная громада», — писал театровед Павел Марков о мейерхольдовском «Ревизоре», и именно таким осталось впечатление от спектакля литовского режиссера, поставленного вместе с московскими артистами к столетию чеховской пьесы.

Сам мир, который предстает в спектакле, разорван, раздерган, лишен целостности. Группа лиц без центра (или с несколькими центрами) — уже почти не группа, настолько каждый живет только своим безумием, своей манией. (Хотя круговорот может увлечь и объединить всех на какие-то мгновения, превратить в любимый

Някрошюсом образ — «гомонящую стаю», хлопающую крыльями, готовую к полету.)

Здесь властвуют мрак и холод, ледяной могильный холод. У Вари пальцы сводит от холода так, что не распрямить. Аня надевает матери варежки на озябшие руки ... Лопахин постоянно ощущает этот холод, некоторые не замечают, а он все время мучительно мерзнет, то шарф потеплее наденет, то грелку за шиворот засунет. На руки дышит. Безуспешно пытается разжечь костер, чтобы спастись от холода, но это, разумеется, невозможно. Так же невозможно, как спасти Раневскую и сад. Никакие человеческие усилия не помогут, хоть спичкой поджигай, хоть камень о камень бей, хоть в долг денег давай, хоть предлагай сдавать участки под дачи. Ничего не работает.

Парадоксально, но в спектакле Някрошюса самого «вишневого сада» и нет! Продается уже погост или пепелище — неуютное пространство у двух разрушенных усадебных пилястров, похожих на могильные столбики.

Вместо сада ... тир. Его знаковый смысл обозначен в самом конце, когда все герои, надев бумажные заячьи уши, выстраиваются за черным тюлем, обреченно дрожат, пока над сценой грохочут выстрелы.и их расстреливают невидимые охотники. «Заячья тема» прорисовывалась с первого акта: сперва Аня мотается ночью с домашним чучелом зайца, потом они с Варей прыгают зайчиками на балу. На домашней вечеринке Шарлота разыгрывает комическую сценку "вдруг охотник выбегает". Тогда "зайчики" падали как подкошенные понарошку. В финале, в том, что все они обречены по-настоящему, сомневаться не приходится.

Някрошюс обращается с чеховской пьесой как с мистерией, с историей, наиболее полно и точно описываемой с помощью простых древних образов, так что каждый герой у него, наверное, соответствует какому-то определенному архетипу. Подыскивает всему какие-то ритуальные, первобытные "объяснения". Во втором акте, когда Лопахин пытается разжечь костер, спичка гаснет, а другой у него нет, ни минуты не думая, он хватает два камня и принимается высекать "первобытную" искру. Бал в третьем действии больше похож у Някрошюса на средневековый карнавал, где катаются по полу и прыгают на одной ножке.

Эймунтас Някрошюс сделал почти невозможное, кощунственное: он упразднил культурную память. Мы больше ничего не знаем о гибели усадебной культуры, об исторической и какой там еще обреченности, о вине непротивления будущему. О деликатности, которая не только граничит с безволием (Куприн о Чехове), но чревата отвратительным высокомерием, когда те, с кем ты только что деликатничал, удаляются, и можно расслабиться. «Хам», - коротко говорит обрюзгший Гаев (Владимир Ильин) о Лопахине, который только что предложил всех спасти (предложил сбивчиво, почти горячечно, отнюдь не деловито) и,

взглянув на часы, умчался. Ослеп, что ли, этот благородный любитель леденцов, бильярда и красноречия, нашел кого обозвать.

Можно сказать, что спектакль строится по принципу лабиринта, где много тупиков, где каждая следующая метафора или развернутый в пространстве образ не обещают связи с предыдущим, не становятся ключом к прежде введенным шифрам и почти ничего не скажут о будущем.

Някрошюс выстраивает зрелище, как цепочку метафор, аттракционов, гэгов. Чеховский «Вишневый сад» у литовского режиссера полон динамики и движения. Вслед за юной Аней за ее игрушечным зайцем бегает едва ли не все младшее поколение старого дома — Дуняша, Яша, Варя, Епиходов, Петя, бессловесная горничная, и даже две. Странный (добавленный в спектакль) парень в ярко-розовой рубахе с большим железным колокольцем на груди, приближенный Лопахина, которому хозяин бросает монетку, после того как тот пальцами кажет «козу рогатую-бодатую» и по-коровьи мычит. Вдоль рампы бегают наперегонки Варя и Аня, Варя и Дуняша. Шарлотта взад и вперед, вглубь сцены и к ее краю стремительно катает детскую коляску, догоняя или садясь под нее, не дает коляске сорваться в зал. Яша, напуганный револьвером Епиходова, повисает на гимнастических кольцах над сценой и вопит с высоты: «Спасите!» В эпизоде ссоры с Раневской на кольцах висит и отбивается от нее ногами студент Петя. Постоянно что-то таскают и перемещают. Большой и тяжелый фрагмент лестницы, по которой не только ходят, на которой сидят, но в которую еще что-то и заколачивают.

Эксцентричной и вполне безумной предстает Людмила Максакова в роли Раневской. Раневская-Максакова нервностью своего облика соответствует замыслу режиссера, ее игра и раздражает, и манит одновременно. По воле Някрошюса, Раневская выходит, волоча черную кушетку, как гроб, ложится на нее. Остановившиеся глаза. Близкие понимают, что она душевно больна, стоят, как у кровати или гроба … В третьем акте — зловещая белая маска смерти, приступы безумия … Как будто старая Графиня — Пиковая дама прикинулась Раневской.

Людмила Максакова оказалась идеальной Раневской, по-королевски женственной и в то же время какой-то

нервной, потерянной и глубоко несчастной. Актриса кладет краски наотмашь, грубыми страстными мазками. Одна из самых сильных сцен – когда Раневская узнает о том, что вишневый сад продан. Лицо актрисы вдруг становится осунувшимся, взгляд потухшим, и пока Лопахин изливает перед ней душу, радуясь покупке, она сидит с отсутствующим видом и, тихо посвистывая, механическими монотонными жестами подманивает к себе какую-то воображаемую птичку, будто помешанная Офелия.

Гаев в исполнении Владимира Ильина получился неожиданным, но очень убедительным. Герой предстал эксцентричным увальнем опереточного вида в берете набекрень. Про этого уютного, мягкого, прекраснодушного, с предельно русским характером толстячка, который любит побаловать племянниц конфетами, действительно можно сказать, что он «проел состояние на леденцах».

Одна из главных удач спектакля – Ермолай Лопахин в исполнении Евгения Миронова. Обычно эту роль трактуют плоско: грубый мужик, который не способен оценить бесполезную, не приносящую дохода красоту вишневого сада. Этот Лопахин совсем другой, тонкий и чувствительный. Видно, что он влюблен в этот чужой для него мир вообще и в Раневскую в частности. Побледневший, со смертельной решимостью на лице он делает ей признание и, вытянувшись перед ней в струнку, видимо, от избытка чувств и нехватки слов вдруг затягивает какую-то русскую народную песню. Миронов сыграл, в полном соответствии с замыслом Чехова, темную, необузданную мужицкую душу, в которой намешано бог знает что: добро и зло, грубое невежество и тяга к красоте.

Миронов играет пронзительную, вытянувшуюся в струнку, какую-то юношескую, может быть первую, любовь Лопахина. Конечно — к Раневской (она целует его руку — он восторженно убегает, храня эту руку, как подарок ...). Дело в том, что Миронов играет в лирическом Лопахине изначальную христианскую вину за все, что содеяно. Покупая сад, он понимает — виновен, он мучается, мается, у него не только тонкие пальцы, но ясные глаза. А другого выхода нет. Тем более — вырубать-то нечего, место давно мертвое ...

Някрошюс выдвинул фигуру Лопахина вперед и спел гимн человеку, умеющему оседлать историю, реалисту и прагматику. Впрочем, Лопахин в исполнении Е. Миронова не производит впечатления бездушного человека, занятого только хозяйством и

накоплением денег. Он очень мягок, почти влюблен в Раневскую и хочет ей помочь выйти из трудного положения, в котором она оказалась. Он все время твердит - отдайте участки под дачи, делайте, как я говорю. Но тщетно. Раневская Л.Максаковой его не слышит и не понимает. А он не унимается. Резко, почти кричит - "это единственный выход". И он оказывается прав.

Наступает момент его торжества. Старый дом и имение, краше которого нет во всей округе, покупает Ермолай Лопахин. Дом, в который его деда и отца не пускали дальше передней. Лопахин ликует. Он возбужден, он счастлив.

«Вишневый сад» Някрошюса - это прежде всего трагедия Лопахина, который, приобретя «имение, прекрасней которого нет ничего на свете», впервые услышал (не ушами) страшный евангельский вопрос: *Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит? или какой выкуп даст человек за душу свою?* Вернуть нельзя ничего - даже денег нельзя дать Пете Трофимову (Игорь Гордин), даже напоить всех подозрительным шампанским по восемь рублей бутылка, и то не получается. Лопахин раздавлен совершенно, но и другим ненамного лучше: безрадостно профукать, чтоб не сказать крепче, такую красоту - грех пусть и невольный, но едва ли не смертный.

После того как Лопахин - Миронов - весь отчаяние, и такое отчаяние, которое нельзя, невозможно разделить - в конце третьего действия прикажет: «Музыка, играй отчетливо!», раздастся звук, которого в спектакле, в изумительной звуковой партитуре Миндаугаса Урбайтиса раньше не было: сначала робкий, потом набирающий силу, неистовствующий, оглушающий.

Красавец и интеллигент Игорь Гордин по воле культового литовского режиссера перевоплотился в неловкого и угловатого, помятого жизнью, грубого и говорящего скороговоркой вечного студента Петю Трофимова. Как и в эфрософском спектакле, у Някрошюса он желчный, злобный, местами омерзительный. Някрошюс, истинный мачо, презирает Петю, жалкого и бездоказательного предсказателя грядущих перемен, того, кто ни любить, ни жить не умеет. Согласно концепции режиссера, Трофимов - бестактный зануда, декларирующий прописные истины тупой демагог; орущая пародия на русского интеллигента. Някрошюс не пожалел бедного героя Гордина даже чисто физически: Петю столько раз будто невидимой рукой с грохотом кидают на подмостки, звучно стучат ему по голове - дабы слыхать было, что болван.

Неподражаемо хорош в някрошюсовском «Вишневом саде» Фирс Алексея Петренко. Сгорбленный, с шаркающей походкой и глухим стариковским голосом, он, тем не менее производит монументальное впечатление как символ незыблемых основ прежнего патриархального уклада жизни. Именно перед ним Гаев произносит свою пламенную речь

к столетнему шкафу. И именно Фирс не только закрывает, как и полагается по пьесе, но и открывает спектакль. В начале он медленно разбирает висящие на стуле плащи всех обитателей усадьбы: с одних бережно стряхивает пыль и носит на руках, как ребенка, другие брезгливо комкает и бросает в угол, выражая свое отношение к каждому их героев пьесы. Но все они, любимые или презираемые, для него, как, вероятно, и для режиссера, недотепы – неуклюжие, несчастливые, не справившиеся с жизнью люди.

ЛЕНКОМ, 2009
(РЕЖИССЕР МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ ЗАХАРОВ)

Вишневый сад» на отечественной и мировой сцене столько раз продавали и оплакивали, что Марк Захаров решил пойти по другому пути. Он сделал жизнеутверждающий и динамичный, даже веселый спектакль.

Как и прежде в совместных работах с Шейнцисом, в этом спектакле Захарова особая роль отведена сценографии. Стена усадебной террасы подвижна, меняет конфигурацию и место расположения, разделяет игровое пространство сцены то на равные, то на неравные доли. А в финале она тисками сдавливается забытого Фирса и, наконец, рушится, буквально разваливается с грохотом на части под звон битых стекол. Но если дом усадьбы Раневской - живой и действует как самостоятельный персонаж, то пресловутый сад на заднем плане представляет из себя сухостой (нет даже намека на цветущие деревья!) из сорняков, заросли бурьяна, от которого остались одни только голые палки-прутья. И вот за этот "сад" цепляются чеховские герои. Их вишневый сад - мертвый фальшивый фетиш, существующий в лучшем случае лишь в их памяти, если не вовсе в воображении.

Подчеркнув, что, поставил спектакль "по мотивам комедии", режиссер пьесу значительно сократил (у современнго зрителя не так много времени!). Какие-то реплики поменял местами, что-то, кажется, даже дописал, и все ради того, чтобы события развивались стремительно, характеры обнаруживались сразу, темп нигде не буксовал, а зрителю ни секунды не было скучно. Перед нами цирковое представление на тему Жизни.

Крайности в этом цирке олицетворяют, с одной стороны, Шарлотта, с другой, Петя Трофимов. Шарлотта-Александра Виноградова (в другом составе эту роль играет Мария Машкова) - персонаж чисто эксцентрический, цирковой в полном смысле слова (что естественно для героини с таким, как у Шарлотты Ивановны, "бэкграундом"). Трофимов - Дмитрий Гизбрехт - напротив, решен в натуралистическом, физиологическом ключе, с тиком, с заиканиями, он нескладный, тощий, длинный, лысый, это ему, а не Фирсу, Раневская говорит, что он "постарел, подурнел". Эти "два дурака", однако, именно в силу того, что они одну и ту же тему проводят в принципиально разных эстетических манерах, не перекрывают, а дополняют друг друга, лишь усиливая тему вырождения. Шарлотта - шарж на остальных героев начиная с Раневской и заканчивая Дуняшей, Трофимов - попросту говоря, дегенерат, следующая после Гаева ступень человеческой деградации.

Петя Трофимов — это вообще своего рода ключ к пьесе, как его играют, такая и постановка. Ведь это в уста "облезлого барина" и вечного студента Чехов вложил загадочные фразы о том, что вся Россия — наш сад и мы, мол, срубив старое, тут же насадим новое. Сначала ему на сцене верили, чуть ли не рыдали от энтузиазма, потом долгие годы над ним потешались — карикатурных Петь был целый полк, хотя их единственной виной оказывалось отсутствие любовницы в половозрелом возрасте. С Петей в исполнении Дмитрия Гизбрехта шутить как-то боязно. Этот долговязый юноша с нервным тиком и в серой гимназической тужурке — прямой наследник Петруши Верховенского и предшественник тех, которые точно так же будут говорить правильные слова, но при этом уже не искать калоши, а убивать тех, кто их вовремя не нашел. При виде этого Пети за Россию уж точно становится страшно.

Александр Збруев, унаследовавший роль Гаева от Олега Янковского, играет никчемную и высокомерную балаболку с претензией на передовые взгляды и ритуально вздыхает о том, сколько ему пришлось за них натерпеться.

Гаев, впрочем, и сам уже - ходячая катастрофа. Ни его сестра, ни тем более он сам особых симпатий вызывать не могут - в своих бедах они виноваты сами и даже не понимают этого. Эти прекраснодушные интеллигенты, которым традиционно принято сочувствовать (вершинным выражением этой традиции следует, вероятно, считать упоминавшуюся постановку Эфроса), у Захарова могут быть не просто смехотворно нелепыми, но и отталкивающе агрессивными в своей экзальтированной восторженности. В речи Гаева-Збруева, посвященной книжному шкафу, слышны ну просто сусловские интонации - идеологическое наполнение, вроде бы, другое, но и риторика, и сам фанатизм, и ограниченность - те же. Он ведь не просто "говорит", он проповедует. А едва Гаев замолкает, из шкафа пулей выскакивает кукольно-опереточная Шарлотта и начинает отплясывать, припевая.

В то же время даже Гаев у Александра Збруева может в какие-то моменты вызывать сочувствие, не говоря уже о Раневской – Александре Захаровой. Да, она легкомыслена, почти глупа. Но, как пел Александр Вертинский, «разве можно от женщины требовать многово» ?! Раневская Захаровой тонка, изящна, действительно в парижских туалетах, с легкой, неместной походкой ... Но какая-то отсутствующая, будто во сне, она и не хочет просыпаться, ей так легче, а иначе можно сойти с ума. Постаревшая, но так и не выросшая девочка. Героиня Александры Захаровой, при всей ее схожести с Шарлоттой, при ее никчемности и убожестве, несет в себе и каплю здравого смысла. И этот здравый смысл проявляется прежде всего в ее ответной симпатии к Лопахину.

Гаев с Раневской, и Аня с Петей, не говоря уже о Варе, Епиходове, Яше с Дуняшей и прочих - в этой истории только кордебалет. Опорные персоналии в характерологии спектакля - Лопахин и Фирс Лопахин и Фирс - будущее и прошлое вишневого сада. Прошлое, которого никто не помнит, да и было ли оно, и будущее, которое что-то обещает, но, по всей видимости, несбыточное. Слишком уж неприглядно настоящее - оно при всей неоднородности представляет из себя сплошь цирк уродов.

О том, что Лопахин влюблен в Раневскую, много написано и еще больше поставлено - хотя на самом деле, если обратиться непосредственного к тексту Чехова, эту линию можно прочитывать по-разному, совсем необязательно как любовную. Однако у Захарова отношения Лопахина и Раневской - игра не в одни ворота. Раневская, похоже, готова в какие-то моменты ответить ему взаимностью. Но то

ли прошлое тяготит, то ли будущее страшит - не решается. А Лопахин (Дмитрий Шагин) не решается настаивать - хотя готов на все и даже бросает ключи от дома, прежде столь же эффектно брошенные Варей. Все бесполезно - и для Вари, и для Лопахина, и для Раневской. Оба ждали друг от друга чего-то, оба оказались не готовы сделать следующий шаг.

Лопахин у Захарова и Шагина при этом - образ сложный. Он в каком-то смысле действительно "кулак и хам", если подходить к нему с мерками Гаева. И как Раневская от него ждет, что он выкупит для нее имение и ничего не потребует взамен, так и Лопахин до последнего рассчитывает - Раневская "одумается" и согласиться срубить заросший бурьяном сад, а землю сдать в аренду дачникам. Шагину удается сыграть Лопахина в некоторых эпизодах, особенно в сценах первого действия, то есть до продажи имения, невероятно тонким, едва ли не более утонченным, чем деградировавшие "подлинные" хозяева вишневого сада. Однако после торгов, когда приходит понимание, что новый статус ничего ему, кроме имущественного пополнения, не добавляет, Лопахин позволяет пробудиться в себе зарвавшемуся купчику, он идет в "загул". Советско-интеллигентская традиция предполагала в Лопахине присутствие начала, родственного Раневской и Гаеву, делала из него такого же "интеллигента".

Шагин играет не натруженного купца из простых, который, купив имение, взял реванш, а юношу, почти мальчика, у которого есть план, проект переустройства сада. Он пытается спроектировать, выстроить свою жизнь, но обречен точно так же, как и Раневская, которая ничего не планирует и живет по наитию, по чувству. Обыденность происходящего, даже если речь идет о таком сакральном понятии, как вишневый сад, — это вообще принцип постановщика. Никто не прав и не виноват — все люди, только очень непохожие друг на друга. Шагину эту непохожесть и играть не надо, у него в силу возраста и без того другая актерская пластика, другие интонации.

Фирс - Леонид Броневой - вовсе не дряхлый несмотря на преклонные лета старичок. Он способен лихо отплясывать, когда есть повод, а уж за словом в карман точно не лезет, и если говорит невпопад, то не по слабости слуха или, уж подавно, ума, а исключительно из нежелания играть по навязанным правилам.

Леонид Броневой, как всегда, ироничен и невозмутим в роли Фирса и вовсе не кажется едва дышащим добряком. Он, конечно, несет ахинею, но смотрит зорко и в ответ на вопрос Раневской, куда пойдет, когда продадут имение, бодро рапортует «Куда прикажете» и даже выделывает к восторгу зала несколько коленец трепака. Патриарх ленкомовской сцены впервые за сценическую историю пьесы играет Фирса не преданным хозяину холопом, а роняющим сентенции старым циником, знающим цену всей этой суете.

К не слишком обильной репликами роли старика-слуги Марк Захаров приписал уйму баек, шуток, разглагольствований домашнего фактотума. Фирс стал практически центральным действующим лицом спектакля: так и ждешь, что в кульминационный момент, наконец, выяснится, что вишневый сад купил вовсе не Лопахин, а Фирс.

Прощание с садом — это любимый момент всех постановщиков пьесы. И плясал Лопахин, крикнувший "Я купил!", и рыдал, и даже стрелялся. У Захарова он произносит это как-то растерянно, без особой радости. Радость здесь — жизнь, любовь, а эти мечты нового владельца как раз и не сбылись. Сад продан, и все как-то сразу торопятся покинуть дом, где столько страдали. Садятся по русскому обычаю — на дорожку. И тут происходит такое, чего уж точно не было никогда раньше: Раневская, сказав положенные слова, начинает подпевать в такт музыки. И так уходит, легко, без надрыва принимая то, что уготовила судьба. Здесь есть прекрасное, отчаянное бесстрашие, и Захарова — Раневская эту высокую ноту берет. О том, что жизнь продолжается, говорят и ее чемоданы, и ослепительно красный шарф, кокетливо обмотанный вокруг шеи, и сверток с анчоусами в руках Гаева, и даже стук топора в саду, где начинают то ли рубить вишневые деревья, то ли сносить дом. А дальше — знаменитый захаровский трюк, без которого не обходится ни один его спектакль и в ожидании, которого зритель будет ходить в "Ленком" всегда: вспыхнет последним светом лампа и рухнет, рассыплется в прах дом, погребя под собой последнего своего хранителя — Фирса. Сцена пуста. Не просто сад продан — дома нет. Зато, кажется, есть свобода, вот только от чего? Непостижимый все-таки драматург — Чехов.

Захаров почти не жалеет о саде: его давно уже на его глазах вырубили до последнего деревца. Почему бы и слегка поиздеваться над чехвскими «недотепами» -аристократами, пририсовать им рожки?! Марк Анатольевич отвечает на эот вопрос утвердительно. Да, вишневый сад продан или его вообще не было, но надо жить, как сказано в другой чеховской пьесе. И единственное, что человек, по мнению Захарова, может разрушению и потерям противопоставить, — это энергия своего театра, своего мастерства, которой наполнена его очень личная версия «Вишневого сада».

****

«Бессмертный чеховский шедевр будет являться зрителям всегда. Если уцелеет планета от наших политических исканий и таяния льдов в Антарктике. Люди и тогда, на остатках суши, будут удивляться рассказам обо всех выгодах сушеной вишни, познавать и многие другие несуразности «трагической комедии», что стала энциклопедией русской души. В «Вишневом саде» есть все, что мы знаем, хотим, всё, что помним, все, что должны… если бы только знать – что!.. Если бы знать!..»

(Марк Захаров, режиссер)

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

- Афанасьев, Э.С. "Вишневый сад" А.П. Чехова: ироническая комедия / Э. С. Афанасьев// Литература в школе. - 2001. - N 2. -С.13-19
- Головачёва, А.Г. Время и времена в "Вишневом саду" некоторые культурные аналогии / А.Г. Головачёва // Литература в школе. - 2015. - № 3. - С. 8-10.
- Головачёва, А.Г. Чехов в постмодернистском контексте: "Вишневый сад" - "Скарпея Баскаковых" Б. Акунина / А.Г.Головачёва // Литература в школе. - 2010. - № 8. - С. 5-8.
- Грачёва, И.В. "Будем вместе читать...": один из лейтмотивов пьесы А.П.Чехова "Вишневый сад" /И.В. Грачёва // Литература в школе. - 2015. - № 4. - С. 11-14.
- Иванова, Н. Ф. Под какую музыку продаётся вишнёвый сад в последней пьесе А.П.Чехова? / Н.Ф. Иванова// Литература в школе. - 2016. - № 4. - С. 8-10.
- Картузова, Л.Г. А.П. Чехов в Любимовке: на пути к "Вишнёвому саду" / Л.Г. Картузова // Литература в школе. - 2009. - № 5. - С. 33-35.
- Резниченко, Н. "Какой изумительный сад!": мифологема сада в пьесе Чехова и русской поэзии 20 века / Н.Резниченко // Литература (прилож. к газ. Первое сентября). - 2011. - № 10. - С. 35-41.
- Роговер, Е.С. "Вишневый сад" А.П.Чехова: преемственность и новаторство / Е. С. Роговер// Литература в школе. - 2008. - № 8. - С. 15-20.
- Сендерович, С. "Вишневый сад" - последняя шутка Чехова / С. Сендерович // Вопр. лит. - 2007. - № 1. - С. 290-317.
- Тяпугина, Н.Ю. "Вишневый сад" Антона Чехова / Н.Ю. Тяпугина // Литература в школе. - 2014. - № 2. - С. 17-21.
- Чудаков, А.П. Поэтика Чехова; Мир Чехова: Возникновение и утверждение /А.П. Чудаков. - Санкт-Петербург: Азбука, [2016]. - 703 с. - (Культурный код).
- Шишигина, Т.Л. В зеркале классического искусства: приёмы изучения сценической истории комедии А.П.Чехова "Вишнёвый сад". 10 класс / Т.Л.Шишигина, А.А.Ткаченко // Литература в школе. - 2013. - №3, С. 24-34.